



---

# Los «Otros»

*Etnicidad y «raza» en el cine español  
contemporáneo*

*Isabel Santaolalla*

---

*LOS «OTROS»*

*Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*

*LOS «OTROS»*

*Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*

*Isabel Santaolalla*



Prensas Universitarias de Zaragoza

## FICHA CATALOGRÁFICA

SANTAOLALLA, Isabel

Los «Otros» : etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo / Isabel Santaolalla. — Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza ; Madrid : Ocho y Medio, Libros de Cine

284 p. : il. col. y n. ; 22 cm. — (Humanidades ; 50)

ISBN 84-7733-753-5

1. Racismo—En el cine. 2. Cine español. I. Prensas Universitarias de Zaragoza. II. Título. III. Serie: Humanidades (Prensas Universitarias de Zaragoza) ; 50 323.11/.14(0:791.43) 791.43(460)

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

© Isabel Santaolalla

© De la presente edición, Prensas Universitarias de Zaragoza y Ocho y Medio, Libros de Cine  
1.ª edición, 2005

Ilustración de la cubierta: José Luis Cano

Fotografías de la cubierta y del interior: Filmoteca Española y archivo de la autora

Colección Humanidades, n.º 50

Directora de la colección: Rosa Pellicer Domingo

Prensas Universitarias de Zaragoza

Edificio de Ciencias Geológicas

C/ Pedro Cerbuna, 12

50009 Zaragoza, España

Ocho y Medio, Libros de Cine

Martín de los Heros, 11

28008 Madrid

Prensas Universitarias de Zaragoza es la editorial de la Universidad de Zaragoza, que edita e imprime libros desde su fundación en 1542.

Impreso en España

Imprime: INO Reproducciones, S. A.

D.L.: Z-1253-2005

*A mis padres, Isabel y José Luis.  
Y a Peter*

## AGRADECIMIENTOS

Durante los varios años en los que he estado investigando sobre los temas que encuentran reflejo en este libro han sido numerosos los apoyos que he recibido, tanto institucionales como personales. Agradezco al Arts and Humanities Research Board de Gran Bretaña el haber financiado un semestre sabático de investigación, y a la British Academy de Gran Bretaña su beca, que me permitió llevar a cabo una estancia de investigación de dos meses en diversas ciudades españolas. Quiero agradecer también a la Roehampton University, en Londres, otro semestre sabático concedido, así como el sufragio de los gastos de varios de mis viajes de investigación a España a lo largo de los últimos cinco años. Dentro de esta Universidad quiero expresar mi agradecimiento en especial a mis colegas y amigos Lourdes Melcion y Jorge Díaz Cintas, por su continuo apoyo práctico, académico y personal. En particular agradezco a Lourdes el buen humor (y la resignación) con que ha tolerado mis ausencias en las semanas previas a la finalización de este manuscrito, y a Jorge su amable disponibilidad para leerse minuciosamente el texto completo, así como sus muchas y muy valiosas sugerencias. En el departamento de informática, Ken Lyndon y Daniel Rukstelis han sido de gran ayuda. También he de combinar el agradecimiento institucional con el personal en mi mención a la Filmoteca Española de Madrid: Javier Herrera (Biblioteca), Margarita Lobo y Trinidad del Río (Visionado) y Miguel Soria (Archivo gráfico) han hecho de cada una de mis visitas una ocasión grata y memorable, pues han acompañado de una tremenda amabilidad y simpatía la impecable profesionalidad con que han atendido mis siempre urgentes requerimientos.

También quiero expresar mi agradecimiento a los numerosos colegas y amigos que me han facilitado el acceso a películas, material bibliográfico o

información sobre diversos temas relevantes para mi investigación. Agradezco a Rob Stone el que me haya proporcionado las cintas de su entrevista con Imanol Uribe y una copia de su artículo, aún en prensa, sobre *El amor brujo*; a Evelyn Preuss su artículo, también en prensa, sobre *Gato negro, gato blanco*; a Baris Kilicbay el suyo sobre cine turco-alemán; a Paul Cook sus ideas sobre el cine étnico alemán. También agradezco a Pauline Small el haberme facilitado el acceso a una serie de películas italianas y a su trabajo, aún en prensa, sobre las minorías étnicas en el cine italiano; a Mary Wood por el suyo, también en prensa, sobre el mismo tema; a William Higbee por enviarme varias películas francesas de *cinéma beur*, y a María Delgado por conseguir en un tiempo récord una película que a mí me había resultado imposible localizar. Estoy en deuda con Jo Labanyi no sólo por haberme proporcionado copias de dos películas españolas clásicas de difícil acceso, sino, sobre todo, por la generosidad con que me brindó su apoyo desde el principio, tanto en este proyecto de investigación como, de manera más amplia, facilitando mi transición del mundo académico español al británico. Núria Triana-Toribio ha sido una amiga y colega estupenda, enviándome cintas o artículos que consideraba relevantes para mi investigación, así como tarjetas «exóticas» con mensajes de ánimo, y prestándose a leer y hacer sugerencias sobre uno de los capítulos del libro.

Me queda por mostrar mi gratitud a toda esa cohorte de amigos y familiares que a lo largo de todo este tiempo me han ayudado, en una multitud de formas, a sacar adelante este proyecto. A Carmen Mas y Andras Nagyvanyi les agradezco el sistemático envío de información sobre las películas españolas estrenadas en los últimos cinco años, y a Carmen, de modo especial, la increíble diligencia con que fue leyéndose este manuscrito y enviándome sus correcciones y sugerencias. Como ellos, mis amigos Dora Marteles y Ángel Santos, así como José Martínez Jurico, Steve Roberts y Manucha Lisboa, han sido siempre una fuente de inspiración y afecto. Esto mismo se aplica al grupo M de amigas y excompañeras de la Universidad de Zaragoza, cada una de las cuales me ha ayudado de una forma especial y personal a lo largo de todo este tiempo, por lo cual tienen, como ellas saben, mi agradecimiento y, especialmente, mi cariño.

Incluso limitándome a lo que concierne a este libro, la deuda que tengo con mi familia es imposible de detallar en unas líneas. Mi padre, José Luis Santaolalla, lleva años grabándome incansablemente decenas y

decenas de películas españolas emitidas por televisión, cumpliendo con su peligrosa (él sabe por qué) labor de corresponsal con increíble eficiencia; mi hermano, José Manuel, comprándome libros y películas, y adelantándose a mis necesidades informáticas, resolviéndomelas antes incluso de que yo supiera que las tenía; y mi tío Miguel Ángel Ramón, que ha sido mi eficiente asesor psicoanalítico a distancia, y que, junto con Ester Álvarez, me ha ofrecido durante mis estancias de investigación en Madrid una suite en el que sin duda es el mejor hotel y restaurante de la Corte. A todos ellos, como a mi «hermana» Carmen, a mis sobrinos Diego y Álvaro y, sobre todo, a mi madre, Isabel Ramón, les debo, además de su ayuda en mis tareas académicas (bastante idiosincrásica en el caso de Diego y Álvaro), el cariño que me han mostrado en todo momento.

Finalmente, el agradecimiento que le debo a Peter Evans abarca todos los mencionados hasta ahora (si exceptuamos, me temo, el del ámbito informático...). He tenido la suerte de disfrutar durante todos estos años de su lucidez intelectual, y sobre todo, de las grandes dosis de humor y de amor que ha mostrado incluso en los momentos más difíciles. A su cariño y apoyo debo en gran parte el haber logrado completar este libro.

## INTRODUCCIÓN

Al igual que en *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001) los pequeños Anne y Nicholas son celosamente mantenidos por su madre (Nicole Kidman) en la oscuridad de la mansión victoriana de la Isla de Jersey, el nivel de conocimiento del espectador de esta película resulta restringido de tal manera por su estructura narrativa que sólo hacia el final se intuye que las supuestas presencias estremecedoras que los miembros de la familia perciben en la casa son, en realidad, sus habitantes de carne y hueso, mientras que aquéllos son, sin saberlo, meras apariencias fantasmales. Y si, en la película de Amenábar, una narración controlada por la voz y el punto de vista de los espectros crea confusión acerca de quiénes son «los unos» y quiénes «los otros», un similar enmarañamiento de lo real y lo fantasmal se produce en la coproducción hispano-mexicana de Guillermo del Toro, *El espinazo del diablo* (2001). Aquí, la narrativa se abre y se cierra con la voz en *off*, según averiguamos al final, del fantasma del doctor Casares (Federico Luppi), gracias al cual unos pocos huérfanos de los defensores de la República española se salvarán de una muerte segura a manos de Jacinto (Eduardo Noriega), el violento representante de la nueva España vengativa. Será, de hecho, Casares, un ser atrapado entre la vida y la muerte, un sujeto extranjero pero familiar a la vez (residuo fantasmal, después de todo, de Argentina, la más europea de las antiguas colonias españolas) el que pondrá en evidencia la fina línea que existe entre el yo y el no-yo, entre lo que pudo, puede o podrá ser y lo que no.

El presente libro está inspirado por cuestiones no muy lejanas a éstas. Según el cine español más reciente, ¿quiénes somos «nosotros» y quiénes son «los otros»? ¿Qué identidades se tienden a presentar como las normativas, y cuáles como las marginales? ¿Qué dicotomías se manifiestan a la

hora de dar expresión fílmica a las identidades que conforman la España de hoy en día? Es obvio que la respuesta a estas preguntas no es sencilla. De hecho, la propia validez de su formulación en términos binarios es cuestionable. No obstante, la productividad discursiva de la antinomia nosotros/los otros viene avalada por una larga tradición y, por ello mismo, aunque en estas páginas se buscará poner de relieve lo problemático de tal dicotomía, se intentará muy especialmente identificar e interpretar su presencia en el cine español de las últimas décadas.

Evidentemente, son variadas las categorías a partir de las cuales se conciben y construyen identidades y diferencias: género, sexualidad, comunidad étnica, grupo generacional o social. Este estudio se ocupará prioritariamente de la étnica, teniendo en cuenta sus interacciones con otras de las categorías mencionadas. El motivo de tal decisión es que, si bien han sido muy numerosos los trabajos que se han dedicado a examinar el efecto de las cambiantes actitudes hacia el género y la sexualidad en el cine español de la democracia, no se puede decir lo mismo de los condicionantes étnicos, a no ser en su aspecto más local, es decir, regionalista o nacionalista. Sin embargo, éste es el terreno en que la sociedad española está cambiando más vertiginosamente en los últimos años, y el cine —entre otros medios culturales— está comenzando a participar de forma activa en la construcción de un discurso renovado de la etnicidad.

## Los conceptos de raza y etnia y su relevancia en el análisis fílmico

Los avances en el campo de la genética hicieron obsoleto hace ya tiempo el concepto de «raza» según había sido definido por la ciencia del siglo XIX, es decir, como el conjunto de rasgos biomorfológicos estables e incambiables que dividen a los humanos en grupos distinguibles. En un intento de distanciarse del determinismo inherente al concepto tradicional de raza, se ha extendido hoy en día el uso de los términos «eticidad» y «etnia», que se podrían definir como el conjunto de factores culturales e históricos que permiten a una serie de individuos concebirse como un grupo diferente y especial, y que, por lo tanto, a diferencia del anteriormente mencionado concepto de raza, contiene un elemento de elección. Como dice el sociólogo y crítico cultural Stuart Hall (1988: 29): «El tér-

mino *etnicidad* reconoce el lugar de la historia, la lengua y la cultura en la construcción de la subjetividad y la identidad, a la vez que reconoce también el hecho de que todo discurso está localizado, posicionado, situado, y que todo conocimiento es contextual».<sup>1</sup>

Pero si bien los términos *etnicidad* y *etnia* serán los que se usarán más a menudo en este estudio, no nos servirán para referirnos a aquellos casos en los que es precisamente la diferencia física y somática, más que la cultural, la que ocasiona que una persona o grupo de personas sean percibidos como un Otro. Porque, como dice Stuart Hall (1993: 298), el hecho de que el concepto de raza no tenga ya una apoyatura científica no quiere decir que no siga ejerciendo una influencia discursiva:

La raza es una categoría discursiva, y no biológica. Es decir, es la categoría organizadora de esas formas de hablar, o sistemas de representación y prácticas sociales (discursos) que utilizan un grupo relativamente vago de diferencias físicas —color de la piel, textura del cabello, rasgos corporales o faciales, etc.— como marcadores simbólicos con el objeto de diferenciar a un grupo de otro.

Además, es preciso tener en cuenta que ciertos individuos y grupos se autodefinen como pertenecientes a una raza —por ejemplo, la raza gitana— otra razón más para no desterrar el término y sus derivados definitivamente, aunque sí para usarlos con prevención, y siempre siendo conscientes del matiz que pueden entrañar.<sup>2</sup>

Algo obvio, pero que se suele olvidar, es el hecho de que la *etnicidad* no es una categoría aplicable sólo a las minorías. Todos estamos situados étnicamente, pero la hegemonía que las *etnias* blancas han ejercido a lo largo de la historia ha dado como resultado que éstas se hayan naturalizado como la norma, como la identidad étnica no marcada, neutra. Opuestas a la «invisibilidad» de la identidad blanca, las identidades «de color» han sido sometidas a una serie de procesos de categorización y de tipificación.

---

1 Las traducciones de ésta y otras citas de idiomas diferentes al castellano que aparezcan posteriormente son mías.

2 Esa prevención quedará marcada en este trabajo por medio del uso entrecomillado del término *raza*. Entre los numerosos estudios que han abordado cuestiones relativas a la *etnicidad* y la «raza» se encuentran Rex (1986), O'Donnell (1991), Pujadas (1993), Sollors (1996), Jenkins (1997), Malgesini y Giménez (2000).

Mucho de lo que hoy se argumenta acerca de la representación de la Otredad étnica o «racial» deriva del concepto de Orientalismo, concepto que, a partir de la teorización de Edward Said (1990), alude al entramado de discursos mediante los cuales Occidente ha creado y proyectado una imagen de Oriente que sirve a sus propios intereses. Esta línea argumental sería desarrollada, aunque también rebatida, por Homi Bhabha (1983: 23), quien ha subrayado el papel importante que el estereotipo tiene como estrategia discursiva mediante la cual el colonizador «construye al colonizado como una realidad fija que se presenta como un Otro pero a la vez como algo completamente visible y conocible». Hay que apuntar que aunque estas teorías de Said y Bhabha se refieren principalmente a la cultura imperial europea, sus conclusiones son también aplicables a otros procesos de formación y representación de identidades.

Ahora bien, el ser consciente de estos mecanismos de fabricación de estereotipos conduce a preguntarse sobre la posibilidad o la imposibilidad de hablar sobre, e incluso a favor del, Otro. Como se cuestiona Paul Armstrong (1991: 157), «¿puede una cultura usar sus propios términos para decir algo sobre otra cultura sin caer en un acto hostil de apropiación, o, simplemente, sin reflejarse a sí misma en vez de llegar a involucrarse en la Otredad del Otro?». Este tipo de debates tienen lugar desde hace tiempo en países en los que los miembros de las minorías étnicas han accedido a los canales de representación y, desde tal posición, han puesto en evidencia los conflictos que se derivan de estas prácticas.<sup>3</sup> En el contexto británico, por ejemplo, los críticos culturales Paul Gilroy y Kobena Mercer, entre otros, han hablado de cómo en aquellas situaciones en las que las posibilidades de expresión de una determinada comunidad son limitadas cada texto lleva consigo una «carga de representación» (*burden of representation*), es decir, la presión de tener que ser representativo de esa comunidad. Pero, como dice Mercer (Julien y Mercer, 1988: 4), esta misma suposición de que una sola película podría hablar por/sobre toda una comunidad refuerza la percepción de que esa comunidad es secundaria.<sup>4</sup> Lo cierto es que, cuando hay pocas posibilidades de ser representado, cada aparición

---

3 Un trabajo interesante publicado en España que aborda todas estas cuestiones, aunque referidas, sobre todo, a la industria estadounidense, es *El relato de la desigualdad. Estereotipo racial y discurso cinematográfico* (Gurpegui, 2000).

4 Ver también Mercer (1990).

en la pantalla se convierte en esencial para crear imágenes positivas que puedan contrarrestar las ausencias o estereotipos negativos. En la película experimental *La pasión del recuerdo* (*Passion of Remembrance*, Maureen Blackwood e Isaac Julien, 1986), uno de los personajes se queja de esta presión y dice hastiado: «Cada vez que una cara negra aparece en la pantalla pensamos que tiene que representar a toda la raza»; a lo que otro le contesta: «¡Pero tenemos tan poco espacio, que debemos hacerlo bien!»

Es importante señalar que este libro no pretende ofrecer un mero estudio temático de la historia de la representación de los diferentes grupos étnicos en el cine español. Es bien sabido que el cine es reproductor de determinadas estructuras y tendencias sociales, pero es, a la vez, un ámbito del que pueden surgir actitudes y discursos alternativos que confieran una enriquecedora parcela de poder a sus receptores. Por ello no será suficiente identificar y catalogar los tipos de imágenes étnicas que las pantallas proyectan, no bastará con identificar si en una determinada película aparecen personajes étnicos buenos o malos, si están representados de forma positiva o negativa, realista o inverosímil. La crítica cinematográfica más reciente ha dejado de considerar la etnia y la «raza» como meras unidades de argumento y caracterización para pasar a tratarlas como categorías críticas (al igual que, por ejemplo, la crítica feminista no se limita a dar cuenta únicamente de los «tipos» de mujeres que aparecen en las películas). Tal como Stam y Spence (1983) mantienen, se impone aplicar una metodología que sea capaz de identificar las prácticas textuales y los contextos intertextuales que convierten la «diferencia étnica» en Otridad, y que explotan ésta dentro de unas estructuras de poder. Para ello, es necesario examinar no sólo el contenido de una película, sino también el uso de la cámara, la puesta en escena, el montaje y otros elementos formales (entendiendo que todos ellos son instrumentos activos del proceso de representación), a la vez que prestar atención a la forma en que el cine (re)presenta formas de interpretar y «consumir» el mundo que nos rodea.

Así pues, si mediante el estudio de la actitud de la industria cinematográfica española ante la diferencia étnica se busca ir más allá de una mera taxonomía de imágenes positivas o negativas, resulta esencial interrogarse tanto sobre los métodos textuales y discursivos que gobiernan la producción y consumo del texto fílmico (los procesos de fabricación de estereotipos, las formas de identificación y desplazamiento, etcétera), como sobre

el lugar que el cine ocupa dentro de los macro-discursos sociales e ideológicos ligados a la identidad —no exclusivamente étnica, sino también de género, de clase, e incluso nacional— en la España contemporánea. Tal tratamiento requiere, por su naturaleza, una aproximación metodológica esencialmente multidisciplinar. Por ello, en este trabajo, el análisis textual y la investigación de la estructura de la industria cinematográfica española se verán complementados por el empleo de conceptos y argumentos procedentes de las teorías postcoloniales, psicoanalíticas y de género, así como de una variedad de estudios dentro del campo de la teoría cultural.

## Discurso y poder

Mi consideración del cine como una categoría discursiva remite, principalmente, a las teorías de Said, Bhabha y Foucault. Según Foucault, el poder no emana de una única fuente situada en un nivel superior e impenetrable; su forma de manifestarse es menos represiva que productiva, ya que el poder se ejerce fundamentalmente mediante la generación de conocimiento con los distintos discursos que circulan en el micronivel de la sociedad. El significado no antecede a la representación, sino que surge precisamente a partir de los procesos que dan forma a las ideas a partir de lo que Foucault llama «las prácticas discursivas».<sup>5</sup> De esta forma, las operaciones ideológicas y retóricas convierten la representación en un proceso de producción, más que de mera réplica o reproducción. Todo ello conecta con los postulados de Van Dijk (1997: 15) acerca de los medios de comunicación, cuando destaca que las «estructuras interpretativas» que éstos crean:

no se limitan a transmitir o prescribir *aquello* que la gente debería pensar, sino *cómo* debería hacerlo; en otras palabras, los medios de comunicación no solamente delimitan las fronteras sino que también aportan el material de construcción para el consenso público, y de este modo, fijan las condiciones de establecimiento y mantenimiento de una hegemonía ideológica.

---

5 No es Foucault, ni mucho menos, el único pensador que ha anunciado el fin de la era epistemológica. Lacan (1977: VII), por ejemplo, mantuvo que «No hay conocimiento sin discurso», y Burton y Carlen (1979: 15) precedían su estudio sobre el «discurso oficial», con la afirmación: «El análisis del discurso ha desplazado a la epistemología».

Aunque el cine, en su doble identidad como manifestación artístico-cultural y como industria, no es cien por cien equiparable a los medios de comunicación de masas de los que habla van Dijk, no cabe duda de que, como éstos, es una pieza más en el engranaje de discursos que producen significados a partir de una sociedad y para consumo de ésta.

El entorno social se constituye en un «campo de batalla donde un sin-fín de prácticas discursivas heterogéneas producen una multiplicidad de relaciones de poder que cambian» (Sawicki, 1991: 21). Hay quien ha visto en esta «omnipresencia» del poder un determinismo derrotista, en el sentido de que el individuo, un individuo ideológicamente conquistado y anulado por todas esas ramificaciones imperceptibles del poder, difícilmente puede ejercer su propia voluntad, o identificar siquiera la fuente de su opresión. Sin embargo, el mismo Foucault (1980: 13), en obras posteriores, comenzó a desarrollar una teoría de la «resistencia»: «tan pronto como surge una relación de poder surge la posibilidad de resistencia. Nunca estamos totalmente atrapados por el poder: siempre es posible modificar su control, en determinadas condiciones y siguiendo una práctica precisa». Para Foucault, la posibilidad de resistencia surge de la ambigüedad inherente al discurso, que permite que los textos puedan reinscribirse en esquemas no planeados por su emisor, y así convertirse en escenarios de interrogación y conflicto. Esta conceptualización de los procesos de poder y resistencia ha sido adoptada y reformulada por una variedad de autores, y aplicada al estudio de textos culturales y artísticos.

## Actitud de la industria cinematográfica española ante la etnia y la «raza»

Durante los últimos diez o quince años, el ámbito cultural español, en particular la cultura popular, ha sido testigo de un incremento en la propagación de imágenes cargadas de contenido étnico y «racial».

Por una parte, algunas de las estrategias usadas en la selección y presentación de estas imágenes en el contexto español conectan claramente con procesos globales que han convertido lo étnico y lo «racial» en una especie de fetiche emblemático de diferencia y modernidad. Los mercados occidentales están siendo bombardeados por toda una serie de productos exóticos,

étnicos o «marcados étnicamente», empaquetados para el consumo público, etiquetados como «auténticos» y dirigidos a todo tipo de bolsillos: desde brazaletes indios que se venden en los mercadillos hasta las exclusivas joyas o prendas de diseño «étnicas» que desfilan por las pasarelas de París, Milán o Cibeles; desde los cuadritos con imágenes de exóticos y fotogénicos indios americanos que se encuentran en supermercados del mueble, y con los que por unos pocos euros podemos decorar nuestros salones, hasta pinturas compradas a un precio irrisorio a aborígenes australianos y que se venden posteriormente a precios exorbitantes en casas de subastas londinenses. Para no perder el tren de la moda, España ha visto la posibilidad de añadir sus propios exóticos internos, los gitanos, a ese amplio catálogo de imágenes de Otrredad que ya circula en el entorno internacional.

Por otra, el incremento de imágenes étnicas puede también ser visto como un mero reflejo de los obvios cambios sociales que está atravesando un país que ha dejado de ser generador de emigrantes para pasar a ser receptor de inmigrantes de países del llamado Tercer Mundo. La incorporación de España a la Unión Europea en 1986 y unas perspectivas económicas prometedoras convirtieron al país en un destino deseable, a la vez que en una puerta de acceso a otros destinos europeos, para un número creciente de trabajadores de países menos desarrollados. Éstos proceden mayoritariamente de África (tanto del Magreb como de otros países subsaharianos) e Hispanoamérica; los primeros beneficiándose de la escasa distancia existente entre el norte del continente africano y el sur de la península, los segundos atraídos por ese puente cultural que supuestamente todavía une a la «madre patria» con sus ex-colonias filiales. A éstos se han ido sumando un número cada vez más alto de inmigrantes de los países de Europa del Este, así como de Filipinas. Aunque en términos numéricos la inmigración en España es todavía relativamente baja, lo repentino del fenómeno ha cogido a muchos por sorpresa, y está teniendo un fuerte impacto en las estructuras sociales y económicas, así como en el imaginario colectivo nacional.<sup>6</sup>

---

6 Aproximadamente el 2,3 % de la población que vive en España es de otra nacionalidad, muy similar a los porcentajes de otros países del sur de Europa, como Italia, Portugal y Grecia, pero muy por debajo de la media del 5 % de la Unión Europea, y sobre todo de, por ejemplo, el 9 % de Austria y Alemania, o el 5,5 % de Francia (Domingo i Valls, 2002: 203). Además, dentro de este 2,3 %, aproximadamente la mitad son extranje-

Como apunta Enrique Santamaría (1993: 66), aunque la inmigración en masa había empezado unos quince años antes, comenzó a convertirse en un fenómeno «socialmente *visible*» (Santamaría, 1993: 6, cursiva del autor) a mediados de los años ochenta debido, fundamentalmente, al cambio de regulación socio-jurídica (la tristemente famosa ley de Extranjería) y a la atención prestada por los medios de comunicación. La ley de Extranjería y, haciéndose eco de ella y de noticias asociadas con la inmigración, los medios de comunicación, conducirían a la división de la comunidad de extranjeros en España entre los denominados «legales» y los «ilegales», así como a la institucionalización de la figura del inmigrante «extracomunitario», que entre otras cosas apunta, por contraste, al actual ideal identitario eurocomunitario de la sociedad española: «La configuración social de la “inmigración” que la prensa ejecuta es insoluble, es el reverso, de la producción social de una figura de la identidad: el “nuevo” autóctono, el ciudadano europeo» (Santamaría, 1993: 71).

En lo que respecta al cine español, estos fenómenos están teniendo efectos sumamente interesantes. Un creciente número de directores españoles muestra interés por los personajes y las historias que tienen su origen en las diferentes comunidades étnicas (así como en la confrontación de éstas con la cultura mayoritaria española), pero no se da el caso aún de que miembros de estas comunidades minoritarias hayan logrado acceder a los medios hegemónicos de representación audiovisual. En cualquier caso, teniendo en cuenta que tanto los realizadores como el público son conscientes de que las realidades sociales que en gran medida nutren de historias el cine nacional están sufriendo una rápida transformación, es ya sin duda relevante analizar el uso que la industria cinematográfica española hace hoy en día —sin olvidar el bagaje del pasado— de la diferencia étnica o «racial».

---

ros comunitarios europeos, o nacionales de países desarrollados, como Estados Unidos, Japón o Australia (Checa Olmos, 2002: 423). Según los datos más recientes de la Dirección General de Ordenación de las Migraciones (estadísticas del año 2001), la distribución de residentes extranjeros en España por nacionalidades de mayor a menor número de personas, está claramente encabezada por Marruecos (234 937), seguido, a bastante distancia, por Ecuador (84 699), Gran Bretaña (80 283), Alemania (62 506), Colombia (48 710), y después por Francia, Portugal, China, Italia y Perú (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2002: 241). A estas cifras hay que añadir, por supuesto, todas aquellos individuos que se encuentran en situación legal no regulada, los que el discurso oficial denomina «ilegales» y las asociaciones de ayuda al inmigrado prefieren llamar «irregulares».

Aunque la mayoría de las imágenes de lo étnico comparten un rasgo común, a saber, el hecho de ser construidas como un «ellos» diferente del «nosotros», sería simplista suponer que todos los «no-blancos» cumplen la misma y única función en la cultura española: cada grupo étnico lleva asociados una serie de significados, y por ello habrá que considerar tanto las diferencias como las similitudes en su respectivo tratamiento. Además, será conveniente tener en cuenta la tradición de representación que un determinado grupo étnico pueda tener en el cine español (larga en el caso de los gitanos y los hispanoamericanos, por ejemplo, pero apenas existente en el de los subsaharianos), así como las posibles conexiones con otras industrias cinematográficas cercanas a la española o que influyen en ella.

Países como Gran Bretaña, Alemania y Francia tienen ya una cierta historia de representación de minorías étnicas en el cine. Expresiones como *black British cinema* o *cinéma de banlieue* y *cinéma beur* llevan circulando por sus respectivas industrias varios años, y en Alemania, la representación del Otro tiene una historia muy larga, en particular en lo que se refiere a los inmigrantes turcos, que en años recientes ha evolucionado hacia el género conocido como *kanak attack*. *Black British cinema* (cine británico negro) es el nombre genérico que se comenzó a usar extensamente en la década de los ochenta para referirse a aquel cine realizado por miembros de cualquiera de las minorías étnicas del país, usando el término *black* como forma de dar unidad a este variado cine minoritario ante el cine mayoritario (más adelante este término sería rechazado, precisamente por eliminar las diferencias y los matices entre las diferentes etnias). En la última década, sin embargo, algunas películas realizadas por miembros de estos grupos han escapado del gueto de distribución que las confinaba a circuitos minoritarios y han accedido al gran público, como ha sido el caso, por ejemplo, de *Oriente es Oriente* (*East is East*, Damian O'Donnell, 1999) o, aún más recientemente, *Quiero ser como Beckham* (*Bend It Like Beckham*, Gurinder Chadha, 2002). *Cinéma de banlieue* (cine de suburbio) se refiere a las películas que tratan de los barrios marginales de las grandes metrópolis francesas, identificadas principal, aunque no exclusivamente, con guetos étnicos, como refleja, por ejemplo, la ya casi legendaria *El odio* (*La Haine*, Mathieu Kassovitz, 1994). *Cinéma beur* es aquel que se centra en las experiencias de los árabes, sobre todo de segunda generación, en Francia. Exponentes de este tipo de cine son *El té en el harén de Arquímedes* (*Le Thé au harem d'Archimède*, Medi Charef, 1985) o *Hexágo-*

no (*Hexagone*, Malik Chibane, 1994). *Kanak* es un término peyorativo que significa ‘turco’ y que ha sido recientemente reapropiado por la juventud turca alemana (por ejemplo, el director y actor Fatih Akin) en lo que se ha llamado *kanak attack*: narrativas que reflejan la experiencia marginal de la juventud turca, a menudo imitando el estilo narrativo y visual de directores como Scorsese. Por su parte, Italia es un país con una larga historia de emigración que sólo recientemente se ha convertido en receptor de inmigración a gran escala, fenómeno que su cine ha comenzado a tratar con cierta asiduidad a partir de la década de los noventa, sobre todo en narrativas sobre los *clandestini* (inmigrantes clandestinos) de los Balcanes, como en la exitosa *Lamerica* (Gianni Amelio, 1994).<sup>7</sup>

También en España hubo que esperar hasta los años noventa para que, con el estreno de *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), se viera proyectada en las pantallas de cine una realidad social que ya llevaba tiempo siendo visible en las calles. Esta película de Armendáriz, en muchos sentidos excepcional, lo fue también por ser la única en tratar el tema de forma prioritaria hasta 1996. En este año se produjo un cambio sorprendente, ya que, además de dos películas dirigidas por directores de gran renombre —*Bwana*, de Imanol Uribe, y *Taxi*, de Carlos Saura— se estrenaron otras cuatro que, aunque de mucho menor impacto por su distribución muy restringida y escaso éxito de taquilla, convendrá tener en cuenta: *En la puta calle* (Enrique Gabriel), *Menos que cero* (Ernesto Tellería), *Susanna* (Antonio Chavarrías) y *La sal de la vida* (Eugenio Martín). Con la perspectiva que dan los años transcurridos, parece razonable ver esta fecha como un momento de inflexión en que la industria por fin comenzó a asimilar los efectos de las políticas más integradoras (y no únicamente policiales) de 1994 y 1995 sobre el imaginario social y artístico español.<sup>8</sup> A partir de entonces, se produce un goteo casi continuo de películas con la inmigración como motivo principal del argumento, aunque con resultados artísticos desiguales y éxito comercial extremadamente dispar:

---

7 Agradezco a Mary Wood el que me haya proporcionado una copia de su artículo «“Clandestini”: the “Other” Hiding in the Italian Body Politic» (2003) antes de haber sido publicado, y a Pauline Small su «Immigrant Images in Contemporary Italian Cinema: a Nation with a Clear Conscience?» (s. f.).

8 En 1994 y el 1995 se impulsaron, entre otros, el Plan para la Integración Social de los Inmigrantes, el Observatorio Permanente de la Inmigración y el Foro para la Inmigración.

*Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997), *El sudor de los ruiseñores* (Juan Manuel Cotelo, 1998), *Flores de otro mundo* (Icár Bollaín, 1999), *La fuente amarilla* (Miguel Santemas, 1999), *Saïd* (Llorenç Soler, 1999), *Tomándote* (Isabel Gardela, 2000), *Salvajes* (Carlos Molinero, 2001), o *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), entre otras.

## Objetivos y estructura del presente estudio

En las páginas que siguen se considerará la posición que lo étnico y lo «racial» ocupa hoy en día en el cine español, intentando identificar tanto su deuda con las tradiciones cinematográficas autóctonas (bien retomándolas, bien reaccionando contra ellas) como su relación con los debates y prácticas de representación de la Otredad en las industrias de otros países y en otros medios de comunicación. Con el análisis de una selección de películas de los años noventa en adelante, así como de sus contextos de producción y consumo, se destacarán los componentes formales, temáticos e ideológicos que sustentan esas representaciones fílmicas.

Dentro de estos puntos de referencia son muy variadas las preguntas que surgen a la hora de evaluar una película, y cada una de ellas genera además numerosas ramificaciones. Entre otras:

1. ¿Qué *tipos* de imágenes de la inmigración aparecen en el cine español contemporáneo? ¿Cuáles son ignoradas? ¿Cómo se relacionan unas y otras con: *a*) la historia de la representación de la inmigración y lo étnico en el cine español; *b*) otras formas de representación cultural de la alteridad en España (por ejemplo, publicidad, prensa, televisión); *c*) el tratamiento de estos aspectos en otras industrias cinematográficas; *d*) otros factores constituyentes de «diferencia» —género, sexualidad, clase social— con los que interactúan dentro de la ficción?
2. ¿Cuáles son los discursos culturales e ideológicos de los que emergen y dentro de los cuales circulan esas imágenes? ¿De qué forma puede ayudar la identificación de estos discursos a la interpretación de las imágenes que alcanzan o no los canales de representación? ¿Qué tipo de necesidades y/o deseos satisfacen?
3. ¿Cómo contribuyen tales imágenes y sus contextos socioculturales e ideológicos a los debates y a las prácticas asociadas con la iden-

tividad individual y comunitaria en la España contemporánea, sobre todo teniendo en cuenta las patentes tensiones que existen en el país entre las fidelidades locales y globales (incluyendo aquí el proceso postcolonial)?

Obviamente, es imposible aproximarse siquiera a una respuesta adecuada a todas estas preguntas en el limitado espacio de un libro. Las reflexiones que siguen pretenden mostrar únicamente algunos de los posibles caminos interpretativos que un número determinado de películas abren o dejan intuir.

El corpus de películas sujeto a examen es amplio, y dentro de él habrá que distinguir varias categorías, tanto en lo relativo a las tradiciones genéricas en las que las películas se insertan como al tipo determinado de identidades que éstas proyectan y (re)producen. La división del material en secciones resulta necesaria pero en extremo difícil, y está inevitablemente condenada a la imperfección. No sólo obliga a un encasillamiento de las identidades dentro de categorías fijas, y por lo tanto inexactas, sino también a la priorización de unos grupos étnicos sobre otros en aquellas películas que incorporan personajes de origen diverso.

El libro comienza presentando en el capítulo I unas líneas muy generales sobre la actitud que la industria cinematográfica española ha adoptado con lo étnico y lo «racial» a lo largo de su historia, para, a continuación, considerar ya en mayor detalle las complejidades que rodean la aparición de la diferencia étnica y «racial» mediante una serie de películas de los últimos diez o quince años, que han sido elegidas atendiendo tanto a criterios temáticos y formales como a su impacto social y comercial. El análisis se inicia considerando, en el capítulo II, la representación fílmica de la comunidad gitana, que, tras más de cuatro siglos de presencia continuada en España, sigue siendo percibida como un Otro, pero que, siendo española de pleno derecho, ha de considerarse como un «Otro doméstico». En cuanto al resto de las etnias, es importante tener en cuenta la distinta carga de alteridad que acarrear aquellos individuos o grupos identificados con las antiguas colonias españolas, (especialmente Hispanoamérica) y los provenientes, por ejemplo, de países asiáticos o africanos que, incluso en aquellos pocos casos en los que hubo una relación colonial, como es el caso de Marruecos, el Sahara o Guinea Ecuatorial, se siguen viendo como esencialmente ajenos a la cultura e identidad españolas. El capítu-

lo III trata precisamente de estos grupos étnicos, a los que denominamos «el Otro por excelencia» en el caso de los africanos y los asiáticos, y «el Otro camuflado» en el de los europeos del Este. Queda reservado para el capítulo IV, subtítulo «el Otro familiar», el análisis de las imágenes de lo hispanoamericano, tanto en las películas producidas exclusivamente en España como en aquéllas realizadas en colaboración con otros países de la América hispana. De ahí se pasa, finalmente, a considerar en el capítulo V la representación del espacio y el tiempo colonial en el cine español de los últimos años.

Cada capítulo intenta ofrecer una perspectiva combinada que incluye, por un lado, una visión más o menos panorámica de la variedad de películas que incorporan personajes «marcados» étnicamente, y, por otro, un estudio más extenso de un filme representativo de esa categoría. De esta forma, el capítulo sobre la comunidad gitana se ilustrará con el análisis de *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1995); el centrado en los individuos provenientes de África, Asia y Europa del Este, con *Bwana* (Imanol Uribe, 1996); el de lo hispanoamericano se concluirá con un comentario de *Flores de otro mundo* (Icía Bollaín, 1999) para ilustrar las películas de producción española, y de *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996) y *El espino del diablo* (Guillermo del Toro, 2001) las que son resultado de una colaboración entre España e Hispanoamérica; finalmente, el capítulo de temática colonial se cerrará con el estudio de *Lejos de África* (Cecilia Bartolomé, 1996).

Ciertas secciones del libro reproducen ideas que han aparecido antes en otras publicaciones mías (Santaolalla, 1999, 2002, 2003 y 2004).

## I. ANTECEDENTES: BREVE HISTORIA DE LA REPRESENTACIÓN DE LA «OTREDAD» ÉTNICA EN EL CINE DEL SIGLO XX

Reflexionando acerca del llamativo aumento de películas y series de televisión de época en la Gran Bretaña de los ochenta —especialmente aquellas situadas en el Raj, la India colonial— el escritor Salman Rushdie (1984: 19) apuntaba que tal fenómeno había de leerse como el equivalente artístico de la ideología conservadora thatcherista dominante en el momento: «las obras de arte, e incluso las obras de entretenimiento, no emergen en un vacío social y político; el modo en que operan en una sociedad no se puede separar de la política, de la historia». Las circunstancias históricas y socio-políticas de un país funcionan como un contexto que, lejos de permanecer indiferente, nutre al texto fílmico a la vez que se nutre de él. Prácticamente desde su nacimiento, el cine se consideró no sólo como un mero reflejo de la sociedad, sino también como un útil vehículo de transmisión ideológica. Por ello, es relevante considerar el impacto que el devenir histórico y político puede haber tenido en la industria cinematográfica y, en el caso que nos ocupa aquí, en su actitud con la diferencia étnica.

Este tipo de reflexión es verdaderamente pertinente en el caso español. Después de todo, a un siglo de vida del cine como medio técnico y artístico de expresión le corresponde un siglo de historia nacional marcado por una serie de cambios políticos y administrativos dramáticos: pérdida de colonias en ultramar, crisis monárquica, implantación de una república izquierdista radical, golpe de Estado seguido de dictadura unipersonal conservadora, y reinstauración, casi cuarenta años después, de una monarquía democrática constitucional. A cada una de estas fases le corresponde, además, un inten-

to de reformulación del concepto de nación con nuevos criterios, lo que supone la revisión continua de los puntos de referencia según los cuales se construye la noción de lo «español» y, frente a ello, de lo diferente, lo «otro».

## Cambio de siglo y primeras décadas del XX

Desde sus comienzos, el cinematógrafo mostró interés por reflejar los motivos considerados más étnicos y «diferentes» de lo español que, muy a menudo, eran de inspiración gitana. Éste fue el caso, por ejemplo, de los metrajés elaborados por los Lumière en Sevilla a fines del siglo XIX, los cuales, como apunta Rafael Utrera (1998: 235), «constituyen el mejor boceto francés para un futuro género español»: la españolada. La industria cinematográfica española se dedicaría con ahínco a convertirse en espejo de lo típicamente español, haciendo uso tanto de los motivos más exportables (escenarios andaluces, gitanos, toreros) como de aquellos más localistas para consumo interno:

La creación de un género propio en el que las variantes de lo autóctono se convierten en materia básica de una variopinta y heterogénea filmografía (andaluzadas, baturradas, catalanadas, madrileñadas, etc.) conforman las bases de unas peculiares señas de identidad que hacen de nuestra cinematografía un segmento atípico en el conjunto de las industrias europeas (ibid.: 236).

Claramente, el cine era, en este aspecto, parte integral de un discurso más amplio sobre la identidad nacional que preocupaba a un país turbado por la pérdida de las colonias de ultramar, los posteriores conflictos en los territorios norteafricanos, y la evidencia de su retraso industrial respecto al resto de Europa. La exaltación de las esencias y tradiciones españolas en la pantalla, así como en otros medios, serviría sin duda a un amplio sector de la población como «consuelo» ante las incertidumbres políticas. Pero, además, el reducido presupuesto necesario para crear escenas típicamente españolas resultaría atractivo para los productores y, por lo tanto, se puede suponer que, como argumenta Núria Triana Toribio (2003: 19) siguiendo a Pérez Perucha (1995) y Camporesi (1993), a las películas «se les daban rasgos “españoles” en gran parte por razones comerciales, más que como resultado de una política consciente y deliberadamente nacionalista». Aun así, lo cierto es que en estos años, así como en décadas posteriores, se debatió insistentemente la naturaleza de «lo español», a menudo recurriendo a una

supuesta dicotomía entre una negativa, extranjerizante y pintoresca «españolada» y la más positiva y castiza «españolidad». Aunque el profundizar en este debate escapa al objetivo de este estudio, convendrá considerar el impacto que el interés por establecer las barreras de lo que *es* y lo que *no es* español hubo de tener a la hora de representar identidades marginales.

En este sentido, es importante considerar el papel de los gitanos en el cine. Por un lado, los personajes gitanos eran uno de los ingredientes que se usaron más a menudo para dotar de ambiente típicamente español a la producción cinematográfica nacional pero, por otro, solían aparecer representados como individuos en cierto modo desviados de la norma de lo español. A partir de esta caracterización como un Otro, el personaje gitano cumplía a menudo funciones narrativas que iban más allá de la mera ambientación localista, para alcanzar niveles simbólicos.

Una película que resulta de especial interés es *Soñar despierto / Rever reveillé o superstition andalouse* (Segundo de Chomón, 1911), metraje breve en el que, como dice Sánchez Vidal (1992: 124, nota 16), «se mezclan la españolada y el género fantasmagórico». En él, el mundo onírico de una cortijera a la que una gitana echa una maldición por no darle una limosna se ve invadido por unos gitanos perversos y, posteriormente, por un fantasma blanco y otro negro que, en un giro final sorprendente, se convierten en la misma gitana del principio.



Soñar despierto (Segundo de Chomón, 1911)



El negro que tenía el alma blanca  
(Benito Perojo, 1926)

En cierto modo, esta fórmula onírica anticipa la más conocida escena de la posterior *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1926), en que la caricatura de un negro sonriente en un póster de propaganda de «Papel de fumar Bambú» se transforma primero en la cara distorsionada con el aspecto del protagonista negro, el cantante Peter Wald (Raymond de Sarka), y después en una figura fantasmagórica que, flotando por la habitación, se acaba lanzando libidinosamente sobre la durmiente Emma (Concha Piquer).

Una escena similar tiene lugar en la versión posterior de Hugo del Carril de 1951, aunque en esta última, de hecho, Emma (María Rosa Salgado) toma un papel mucho más activo en el sueño, ya que es ella misma la que avanza hacia una especie de jungla, de puesta en escena históricamente sexualizada, donde se enfrenta, horrorizada, con el hombre negro. Estos sueños son dignos de consideración por su potencial ambivalencia, ya que, aunque ciertamente reinciden en conocidos estereotipos racistas sobre la hipersexualidad de la «raza» negra, a la vez sitúan su origen en la fantasía blanca, y no en la realidad.<sup>9</sup>

---

9 No parece ser el temor subconsciente a lo negro una exclusiva del género femenino. Tras una visita al rodaje de *Obsesión* (Arturo Ruiz Castillo, 1947) en la Guinea Española colonial, la entrevistadora de *Primer plano* escribe: «Allí charlamos y nos enteramos de [...] que Ruiz Castillo —que no pierde el tiempo— está terminando el guión de su próxima película: *La manigua sin Dios*. Que en esta película salen indios. Que como en la actual salen negros, hay noches que en sus sueños los negros acometen a los indios» (Morales, 1947: s. pag.). Nótese que en las referencias sacadas de *Primer Plano* no existen números de página. Además las referencias a algunas reseñas obtenidas en la Filmoteca Española carecen también de número de página, por no estar indicado en el documento allí archivado.



El negro que tenía el alma blanca (Hugo del Carril, 1951)

Pero no todas las películas atesoraban complejidades de este tipo. En muchos casos, el elemento racial era una mera fórmula para captar la atención de un público ávido de espectáculo y acción. Ya en estos primeros años se produjeron varias películas de ambiente gitano, que reiteraban los estereotipos y leyendas sobre esta comunidad, priorizando narrativas con protagonistas femeninas, probablemente porque, dentro de los criterios convencionales de representación visual, la figura femenina poseía mayor potencial para el espectáculo. Además de *Gitana cañí* (Armando Pou, 1917), *La gitanilla* (Enrique Jiménez y Adrián Gual, 1914), o *Carmen* (Augusto Turquí y Giovanni Doria, 1917), resulta interesante el caso de la película *Los arlequines de seda y oro* (Ricardo Baños, 1919, reestrenada en 1923 con el título de *La gitana blanca*), especialmente por su combinación de la temática gitana y la colonial norteafricana, que más adelante, durante las primeras décadas del franquismo, se convertiría en otra fuente de argumentos muy productiva.

La aventura colonizadora e imperial española ya había encontrado previamente reflejo fílmico en *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (1917), película que, aunque dirigida por el francés Charles Jean Drossner, contó con gran apoyo logístico español. Sin embargo, la «gesta» española en América no pareció ser un tema especialmente

atractivo para los primeros realizadores españoles. Conviene recordar que el elemento colonial debe ser interpretado dentro de un delicado momento histórico en el que, por un lado, el recuerdo de la derrota española en Cuba está aún muy fresco y, por otro, los enfrentamientos que siguen teniendo lugar en las colonias norteafricanas no permiten mucho optimismo imperialista (corresponde a estas fechas, por ejemplo, el desastre de Annual, en 1921). Como han apuntado, entre otros, Víctor Morales Lezcano (1990) y José Manuel González Alcantud (2000), la actitud española con Marruecos estaba cargada de ambigüedad. A pesar de que en la aventura colonial africana España era una potencia menor en comparación con las grandes naciones coloniales europeas, esto no impidió que para el imaginario colectivo español el norte de Marruecos se convirtiera en fuente de una versión doméstica del orientalismo anglo-francés. Mientras que Francia, Gran Bretaña y Alemania se embarcaron en «el estudio y reconocimiento sistemático de las civilizaciones de extremo oriente y musulmanas, que se convirtieron en objeto de vivisección cultural para filólogos, etnógrafos, antropólogos y geógrafos», este tipo de estudio enciclopédico fue imposible de generar en España, por insuficiencia de medios y, más en general, por las circunstancias políticas y sociales del siglo XIX (Morales Lezcano, 1990: 30). El interés por África, que tenía una dimensión bastante práctica, es decir, centrada en los terrenos comercial o militar, se extendió en España más que el estudio del Oriente, que quedó relegado a los ámbitos más académicos y elitistas. Como dice Morales Lezcano (1990), el orientalismo español fue africanista. Así pues, ya en el siglo XIX, la novela y la pintura, y después en el XX también el cine, contienen una corriente africanista que está marcada, como el orientalismo descrito por Said (1990) y matizado por Bhaba (1983), por la ambigüedad: por un lado, se deja seducir por el exotismo y las connotaciones semimitológicas que lo norteafricano evoca; por otro, denigra al «moro» como ser sanguinario, fanático y desleal. Todas estas circunstancias tendrían un papel importante a la hora de componer las imágenes de españoles y nativos de las colonias norteafricanas para su proyección en las pantallas de la época.

Según apunta Eloy Martín Corrales (1995: 695), fue el Ejército, antes que los grupos intelectuales e izquierdistas, el primero en apreciar el papel propagandístico del cinematógrafo. Queda constancia de que ya desde los primeros conflictos en Melilla hacia 1909 el Ministerio de la Guerra dio el máximo de facilidades a los operadores españoles para que elaboraran

películas documentales sobre los enfrentamientos y, esencialmente, sobre el comportamiento heroico de los soldados españoles. Así pues, serían muy numerosos los documentales rodados en las colonias, como los reportajes patrióticos realizados por Alejandro Pérez Lugín en 1922, *Los novios de la muerte* y *Los Regulares*, sobre las acciones de la Legión y las tropas nativas en el Marruecos español, respectivamente (Méndez Leite 1965: 196). Ese mismo año, José Buchs estrenó *Alma rifeña* (también titulada *Una aventura en el Rif y Sangre española*), drama que narraba el ataque a unos ingenieros españoles por parte de unos moros rifeños rebeldes y que, según recoge Verdura Franco (1995: 188-189), gustó tanto al público como a la crítica de la época. En esta película participó como coguionista el granadino Rafael López Rienda, del que González Alcantud (2000: 25) dice que, a pesar de que sus filmes eran «absolutamente pro coloniales», su conciencia de la situación de España respecto al resto de Europa producía en él una contradicción que se reflejaba en una cierta ambigüedad en la representación de lo africano: «Esta contradicción partía de la naturaleza periférica de su país, y más aún de su ciudad, sometidas, al igual que Marruecos, al ojo exotista y fantasioso de las metrópolis coloniales». Rafael López Rienda colaboraría más tarde con Florián Rey en *Águilas de acero / Los misterios de Tánger* (1926), otra narrativa centrada en la guerra hispanomarroquí.

La representación de los personajes y contextos hispanoamericanos estaba también lógicamente teñida por los efectos del desastre del 98, así como por el hecho de que la crisis en el campo gallego a principios de siglo obligó a miles de campesinos a emigrar a América. Por un lado, pues, nos encontramos con narrativas relacionadas con aquel episodio militar (de hecho, la guerra de Cuba fue la primera guerra en ser filmada en el cine), como en el caso del documental, ahora ilocalizable, *Desembarco de las tropas llegadas a Cuba* (Antonio de Padua Tramullas, 1898) y también de *Regreso de Cuba / Desembarco de heridos de Cuba en nuestro puerto* (José Séller, 1898). Más adelante destacaría *El héroe de Cascorro* (Emilio Bautista, 1929), tanto por ser la primera película que tomaba la guerra de Cuba como elemento primordial de la acción como por el tratamiento que las autoridades le dieron. Esta narrativa basada en el héroe de la guerra de Cuba, Eloy Gonzalo, aunque de tono claramente patriótico, removía «recientes heridas sin cicatrizar de la sociedad española, como eran no sólo la guerra de Cuba y sus consecuencias, sino también los más recientes efec-

tos de las sangrientas y costosas campañas militares en el Norte de Marruecos» (Joaquín Cánovas Belchí, en Pérez Perucha, 1997: 78), por lo que su estreno fue impedido durante la dictadura de Primo de Rivera, y no se produjo hasta 1932, durante el gobierno republicano.

Pero, por otro lado, además de evocar un imperio perdido, el continente americano adquirió también otro tipo de connotaciones casi míticas al convertirse en el destino esperanzador de multitud de emigrantes españoles que buscaron allí una nueva vida. De esta forma, América aparece ya desde el principio del cinematógrafo en España como destino u origen, a menudo cargado de ambivalencia, de multitud de emigrados, fugitivos o aventureros, en películas como *Regeneración* (Domènec Ceret, 1916), *La loca de la casa* (Luis R. Alonso, 1926) o *El mayorazgo de Basterretxe* (Mauro Azcona, 1928). Estas dos últimas resultan de especial interés en cuanto a que son ejemplos avanzados de la representación de la figura del indiano, un personaje que, aunque no literalmente de otra «raza», era a menudo visto en la producción cultural española como «una criatura híbrida», marcada como «étnicamente diferente en virtud de características somáticas, prácticas lingüísticas y estilos no tradicionales» (Mariscal, 2001: 65 y 56). Son éstas unas características que el personaje cinematográfico del indiano acarreará consigo en décadas posteriores también.

## La Segunda República

Una pregunta que surge de inmediato al considerar el cine de la Segunda República es si la actitud liberal política se correspondió con una actitud igualmente progresista en la representación de lo «diferente», lo étnico. La respuesta parece ser negativa, aunque con matices. No debe olvidarse que durante la República se produjo un vaivén de gobiernos liberales y conservadores, ni que, por otra parte, la naturaleza industrial del cine le hace sensible a las leyes del espectáculo además de a los presupuestos ideológicos.

De hecho, fue durante la etapa republicana cuando se rodó el mayor número de las mencionadas «españoladas», incorporando, dentro de éstas, muchas narrativas relativamente tradicionales, pobladas de personajes gitanos estereotípicos. Más de un crítico ha mostrado su extrañeza ante

este hecho. Utrera (1998: 237), por ejemplo, comenta: «Sorprende que un medio de masas, convertido ya en audiovisual, al servicio de una sociedad en cambio, mantuviera un discurso tan apegado al férreo tradicionalismo y en poco se desviara de una línea expresiva populista». También Lou Charnon-Deutsch (2002: 37, nota 8) señala que el cine, «incluso durante la República [...] propagó estereotipos neo-románticos [de los gitanos]», y cita, como ejemplos, *El gato montés* (Rosario Pi, 1935), *María de la O* (Francisco Elías, 1936) y *Morena Clara* (Florián Rey, 1936). Sin embargo, y aunque por motivos de espacio es imposible profundizar en ello aquí, es importante mencionar al menos que incluso los géneros aparentemente más conservadores de lo folclórico y la españolada esconden a veces factores que añaden matices de ambigüedad interesantes. Jo Labanyi (1999: 29), por ejemplo, ha argumentado que el uso de personajes de clase baja en las películas folclóricas de la República, normalmente gitanos o individuos prácticamente indistinguibles de éstos, servía para sacar a la luz cuestiones de justicia social, un tipo de crítica que, sin embargo, desaparecería completamente del género folclórico durante el franquismo.<sup>10</sup>

Lo que apenas encontró reflejo en el cine de la Segunda República fue el tema colonial, y ni las «gestas» africanas ni las americanas parecieron inspirar a la industria. Sin embargo, sí se intentó encontrar un modo de reconstituir la relación postcolonial con los países hispanoamericanos desde el cine, como demuestra la celebración del Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía en Madrid, en el mes de octubre de 1931, un esfuerzo que, sin embargo, «se revelaría completamente estéril más allá de sus encendidas manifestaciones retóricas» (Elena, 1999: 230). A pesar de todo, el intercambio de películas entre España e Hispanoamérica fue constante, y, sin duda, relevante a la hora de considerar qué imágenes de lo hispanoamericano circulaban por la España del momento y cuáles de ellas pudieron ejercer mayor impacto en la sociedad.

Hay, más allá de los temas heredados de épocas anteriores, un factor exclusivo del periodo republicano que merece al menos una mención aquí:

---

10 Labanyi (1999: 29) también apunta, sin embargo, que el potencial radical de estas películas de la República se ve minado por la forma en que el melodrama resultante de la concentración en el punto de vista de la víctima conduce a una especie de exaltación del sufrimiento, que prácticamente resulta en posiciones ideológicas similares a las del cine folclórico del franquismo temprano.

la introducción de material cinematográfico soviético en las pantallas españolas. Si nos fuéramos a guiar por lo que en 1945 afirmaba Castán Palomar en su artículo «Presencia de la U.R.S.S. en el cinema de la España roja», concluiríamos que el circuito cinematográfico español durante la República estuvo cautivo del comunismo soviético. En su recuento de los «documentales rojos» el autor dice:

Pero la U.R.S.S. no se limitó a exhibir en la España roja la torva añagaza de su celuloide, sino que intervino, directa o indirectamente, en la mayor parte de la escasísima producción cinematográfica que hubo bajo la tiranía del U.H.P. [...] [El Gobierno del Frente Popular] inició y realizó *Canciones desde las trincheras*, una película corta que fue hecha en la Ciudad Universitaria cuando vino a Madrid Paúl [sic] Robeson, un norteamericano negro que sirvió de protagonista de tal engendro; el negro cantaba *La Internacional* y *La joven guardia*, y concluía con un tremebundo «¡No pasarán!» (Castán Palomar, 1941: s. pag.).

La mofa que aquí se hace de, según el autor del artículo, la incongruente representación en las pantallas españolas de un «norteamericano negro» entonando himnos y consignas republicanas es sin duda ilustrativa de la íntima relación que se establecería durante el periodo franquista entre identidad nacional y «raza» española.

## El franquismo

### Guerra civil y primer franquismo

El bando nacionalista pareció interesado, desde el principio, en usar el cine como un arma más de penetración en la dividida España de la época. Ya incluso durante la guerra civil se produjeron un puñado de películas que, debido al lamentable estado técnico de la industria en la España de la contienda, fueron rodadas en unos estudios de Berlín. La Hispano-Film-Produktion (HFP) se volcó en narrativas esencialmente folclóricas, construidas con componentes étnicos y «raciales». Pertenecen a este periodo *La canción de Aixa* (Florián Rey), *Romancero marroquí* (Enrique Domínguez Rodiño), *Carmen, la de Triana* (Florián Rey), *Mariquilla Terremoto*, *Suspiros de España* y *El barbero de Sevilla* (las tres de Benito Perojo), que se estrenarían en España en 1939, una vez acabada la guerra. Según Alberto Elena, las elecciones de temas de la HFP se debieron fundamentalmente al éxito ya comprobado que tales narrativas habían tenido entre el público en años precedentes (1997: 26).

Lo que sin duda demuestran estas coproducciones hispanoalemanas y la creación en 1938 del Departamento Nacional de Cinematografía en Burgos es que, en contra de lo que en ocasiones se ha mantenido, el Movimiento Nacional se propuso desde el principio usar el cine como método adoctrinador, formador de una nueva conciencia de identidad nacional, proyecto que Méndez Leite (1965: 393) describiría bastante más adelante de la siguiente manera:

Ahora habría que llegar a la unidad cinematográfica. Y teníamos, además, una obligación moral con los países hermanos de habla española: la de darles el ejemplo perfecto de «lo español» en la imagen, el tema y el idioma. Por ello se mantenía el noble afán de perfilar un género de producción capaz de recorrer triunfalmente «las sendas de la verdad española, cruda, recia, viril y cristiana».

Se aborda, pues, la creación de un «cine de la raza», para lo cual es preciso reflexionar con cuidado sobre los límites de lo que es netamente español y lo que no lo es. Ésta es una cuestión que la industria parece tomarse muy en serio, a juzgar por la abundancia de artículos publicados sobre el tema en las revistas cinéfilas de la época: «Lo típico, lo castizo y lo español en el cine» (Abizanda, 1941), «Exaltación de lo castizo» (*Primer Plano*, 1942b), «Personalidad española del cine español» (Fraguas Saavedra, 1944), «Concepto y frontera de la españolada y lo español» (Ochaita, 1944), o «Universalidad del tema español en la pantalla» (Montes Agudo, 1946), entre otros. Esta preocupación por asegurar la «limpieza de sangre» del cine español continuó viva durante la siguiente década, como se observa en artículos posteriores de *Primer Plano*, y también de *Radiocinema*: «Españolicemos nuestro cine» (Gómez Mesa, 1955), «Cine “español”» (Casares, 1955) o «Razón de un auténtico cine de interés nacional» (Romero-Marchent, 1955), por ejemplo.

De «Personalidad española del cine español» se entresacan citas tan jugosas como ésta:

Nuestra personalidad en el cine ha de ganarse mostrando al mundo aquellos rasgos culturales y temperamentales que constituyen el hecho diferencial de una raza que tuvo un planeta bajo su dominio. Raza de sangrientos partos, de gigantescas aventuras, de virtudes y pecados inmensos, de santos y capitanes geniales; raza que lucha siempre, aun sesteando, porque su misión es luchar; raza de grandes pasiones y violencias; raza a quien Dios tuvo siempre

como dique de las grandes blasfemias y herejías. Eso es lo español de nuestro cine: la fidelidad de la expresión de aquellos rasgos que dan a nuestra raza perfiles eternos e inconfundibles. Esa es la personalidad española en el cine que quiera llamarse español (Fraguas Saavedra, 1944: s. pag.).

Como aquí se sugiere, el uso del término «raza» en el discurso franquista no apelaba a características físicas o somáticas, sino a «rasgos culturales y temperamentales». Ángel G. Loureiro (2003: 69-70) ahonda en esta concepción de la raza, rastreando sus antecedentes en el discurso decimonónico, tanto liberal como conservador, sobre la hispanidad.

Al régimen no le cabe ninguna duda de que el cine es uno de los métodos que pueden resultar más útiles para transmitir la ideología hegemónica. Como apunta, por ejemplo, Romero-Marchent (1955: s. pag.): «No se puede negar que en nuestro tiempo el cine se ha convertido en el vehículo más importante de propaganda y, por consecuencia, en el arma más eficaz y elocuente para exaltar o demoler criterios y psicologías». Por ello, de entre los principales vehículos que se usarán para hacer llegar al público el espíritu de tal proyecto se encuentran, sin duda, las películas históricas (incluyendo lo colonial) y las religiosas, pero también las folclóricas. En la apelación a la necesidad de crear un cine nacional, racial y español se incluye el aviso de que «españolada» es lo opuesto a «españolidad», retomando una controversia que databa de principios de siglo, y que identificaba la primera con las imágenes distorsionadas de lo español nacidas en el extranjero, y la segunda con los valores inmanentes de «la raza».<sup>11</sup>

En cuanto a las películas folclóricas, cabe preguntarse qué tipo de imágenes eran aceptables, y sobre todo, qué mecanismos retóricos las convertían en valiosas como representación de la españolidad, a diferencia de aquellas que sólo constituían material de «españoladas». ¿Qué tipo de iconos étnicos se consideraban apropiados para proyectar una imagen positiva de la «raza» y cuáles convenía, según el régimen, descartar? Hay abundantes artículos periodísticos que evidencian aquellos productos que la ideología oficial consideraba desechables como, por ejemplo, «España vista por Hollywood. Dos películas que falsean nuestra historia» (Gómez Mesa, 1941), o «España de pandereta» (*Primer Plano*, 1942a).

---

11 Es éste un tema que Utrera analiza en detalle en su artículo «Españoladas y españolados...» (1998).

Si atendemos a la naturaleza de este proyecto formador de «raza», resulta sorprendente comprobar la abundancia de películas que en los años cuarenta y cincuenta tenían como protagonistas y líderes de la acción a personajes gitanos. Como es bien sabido, la comunidad gitana en España se convirtió en uno de los objetos de persecución policial preferidos del régimen franquista.<sup>12</sup> ¿Por qué, entonces, se recurre a lo gitano con tanta frecuencia en el cine, teniendo en cuenta que la comunidad gitana como tal era claramente marginal respecto al proyecto ideológico dominante del franquismo? Son varios los factores a tener en cuenta. Por un lado, hay que recordar que, a pesar de la discriminación que ha sufrido el pueblo gitano a lo largo de su historia, también se ha convertido en determinadas épocas en objeto de una mirada romántica. En España, la conceptualización romántica de lo gitano proviene, sobre todo, de los trabajos de los etnógrafos y viajeros del siglo XIX marcados por un gusto por lo exótico, seguidos después por la versión «rehabilitada», entre otros por García Lorca, del gitano durante los años veinte, y un nuevo proceso de reactivación de sus connotaciones románticas en los años treinta (Charnon-Deutsch, 2002: 34-35). Así pues, lo que Charnon-Deutsch llama la «politización» de lo gitano en la españolada o el musical folclórico de los años cuarenta puede verse como un hito más en este camino de apropiación de lo gitano como fuente de exotismo y singularidad española, proyecto claramente guiado por intereses ajenos a la comunidad gitana misma.

Pero además de esa vitalidad, dinamismo y exotismo que, por su valor de espectáculo, hacen a los gitanos atractivos para la narración fílmica, se podría quizá aventurar que el franquismo veía también la posibilidad de sacar partido en las películas a ciertos factores morales y culturales de la comunidad gitana (como el respeto a los mayores, la diferenciación de las funciones de género y el predominio de las familias numerosas, por ejemplo) que encajaban a la perfección con el proyecto ideológico del régimen. Quizá sea esto lo que hace posible que, como apunta Labanyi (2002: 209),

---

12 Calvo Buezas (1997: 16) cita la ordenanza de la Guardia Civil del 23 de julio de 1942 como ilustración clara de la actitud discriminatoria que se tenía hacia esta comunidad: «Los gitanos habrán de ser cuidadosamente observados, siendo muy meticulosos en el examen de sus papeles, comprobando su descripción, observando su vestimenta, investigando su medio de vida y todo lo que sea necesario para formarse una idea clara de sus movimientos y asuntos, determinando a dónde están viajando y con qué propósito».

en tantos de los filmes folclóricos del primer franquismo, el éxito en la seducción del protagonista masculino de clase alta por parte de la protagonista «étnica» corriera paralelo al sometimiento final de ésta a la autoridad.

Por otra parte no hay que olvidar que, independientemente de la intencionalidad que pudiera haber en la mente del creador o creadores de una determinada película, se podían dar también toda una serie de lecturas no necesariamente ortodoxas por parte de los receptores de la misma. Uno de los aspectos más interesantes de los análisis de Labanyi sobre el musical folclórico franquista es que, aunque sin negar los aspectos más convencionales y conservadores del género, justifica la posibilidad de que ciertas audiencias, en particular la de clase popular y la femenina, llevaran a cabo lecturas a contrapelo, en las que encontrarían, en la identificación con un Otro, en este caso un Otro «racial», placeres o inspiración de diverso tipo, posiblemente incluso subversivos. Tras analizar en uno de sus trabajos películas como *Morena clara* (Florián Rey, 1936), *Torbellino* (Luis Marquina, 1941) y *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1942), concluye Labanyi (2000: 70) su estudio argumentando:

Para aquellos normalmente adscritos a los valores represivos del franquismo, este tipo de identificación debe haber ofrecido un alivio temporal de su puritanismo moral. Para todos aquellos que habían sido convertidos en los «Otros» del franquismo, el espectáculo de rígidos y reprimidos terratenientes sucumbiendo a los encantos de heroínas ingeniosas, hábiles y «de otra raza» [...] debe haber proporcionado un tipo de vicaria venganza cultural.

Otro ejemplo de película que se presta a lecturas alternativas de este tipo es *La Duquesa de Benamejí* o *Reina de Sierra Morena* (Luis Lucia, 1949), drama centrado en la rivalidad entre la Duquesa de Benamejí y una gitanilla (ambas interpretadas por Amparo Rivelles) por conquistar el amor de Pedro, el bandolero (Jorge Mistral).<sup>13</sup> El hecho de que los dos personajes antagónicos femeninos fueran representados por Amparo Rivelles merece considera-

---

13 Aunque no especialmente alabada por la crítica de la época, *La Duquesa de Benamejí* obtuvo un cierto éxito de público. La crítica de los años ochenta, por su parte, tampoco fue generosa con la película cuando ésta se programó en televisión, como se refleja, por ejemplo, en esta reseña de Francisco Marinero (1985: s. pag.), que interesantemente apela a adscripciones nacionales para teorizar sobre la recepción de la misma: «La historia de un amor infantil entre el hijo de unos jornaleros y la hija de aristócratas prolongada hasta ver al niño convertido en jefe de bandoleros y a la niña en duquesa de Benamejí es una película para turistas o, lo que es peor, para españoles con mentalidad de turistas».

ción. Por un lado, para el público de la época, esta estrategia «eleva» —uso este verbo con prevención y un cierto grado de ironía— el personaje de la gitana, al ser encarnada por una de las estrellas cinematográficas más admiradas del momento, y facilita de esta forma la identificación con su sufrimiento y su dramático final. Pero, por otra parte, perpetúa la poco defendible aunque extendida práctica de usar actores blancos maquillados para representar a todo personaje étnico de contenido mínimamente positivo. El uso de esta estrategia supone, pues, una afrenta a una «raza» a la que, claramente, la industria no considera capaz de despertar simpatía por sí misma.

Sea como fuere, el personaje de la gitana en esta película es bastante complejo, como lo es, en ocasiones, la expresión verbal de cuestiones relativas a la identidad y la diferencia. Valga como ejemplo la primera conversación que la duquesa y la gitana mantienen, tras comprobar el extremo parecido físico existente entre ellas:

Duquesa: Realmente es asombroso. Parece que me miro en un espejo disfrazada de gitana.

Rocío: También a mí me parece que me miro a un e'pejo con disfra' de Duquesa, con la diferencia de que, viéndome en vue'tro sitio, sueño ilusione', mientras' que vo', duquesa, al vero' como una simple gitana o' parecerá una pesadilla amarga. [...]

Duquesa: Me gustaría, sin embargo, entenderte, gitana.

Rocío: E' difícil, señora. Que aunque por fuera pare'camos iguale', por dentro somo' mu' diferente'. Por eso no podé' comprendé'me.



La Duquesa de Benamejí (Luis Lucia, 1949)

Como en otras muchas películas de la época, la música popular se usa aquí como estrategia para quitar hierro a las obvias desigualdades sociales, como el bandolero viejo se encarga de señalar cuando, oyendo cantar a la duquesa, exclama: «¡Olé! ¡Si to' somo' uno! Bandolero' y duquesa, corregidore' y gitano'. ¡To' somo' uno cuando del cante se trata!».

La gitana Rocío reconoce, aunque no sin amargura, su inferioridad jerárquica, pero sin embargo parece ser consciente también de la arbitrariedad de las estructuras de opresión y, lejos de resignarse a su suerte, intenta cambiar el curso de los acontecimientos, como cuando decide unirse a los bandidos, o cuando deja escapar a la duquesa con objeto de quedarse a solas con el bandido. El *pathos* con que el personaje está representado, así como el ambiente de criminalidad y las acciones a las que la línea argumental la conducen, la convierten, en más de un aspecto, en el equivalente étnico español de la *femme fatale* del cine negro y, como ésta, se verá abocada a un final trágico.<sup>14</sup>

Argumenta Téllez (1990: 6) que, en *La Duquesa de Benamejí*, los personajes de la gitaniella y la duquesa funcionan como metáforas con las cuales se presenta «una reflexión idealizada sobre las dos Españas y el papel del maquis, con cuyo bando se solidariza el filme sin la más leve ambigüedad». Esta interpretación, que también es recogida por Luis Fernández Colorado (en Pérez Perucha, 1997: 52-54), convertiría la marginalidad con la que se identifican la gitana (de forma natural) y la aristócrata (al elegir la compañía de los bandidos) en metáfora política subversiva. Es difícil saber con certeza qué tipo de respuestas pudo tener el público ante esta supuesta propuesta revolucionaria. Lo cierto es que, aunque vapuleada por la crítica del momento, *La Duquesa de Benamejí* gozó del favor de ese público, lo que parece confirmar el argumento de Téllez (1990: 53) de que «los grandes éxitos de este periodo fueron precisamente aquellos en los que [la] sumisión ideológica funcionaba de forma más ajena y tangencial con el discurso dominante».

Refiriéndose ya a los musicales de los años cincuenta, Carlos Heredero (1993: 182) mantiene, en consonancia con Pérez Perucha (1990), que

---

14 Esto recuerda aquella regla no escrita de Hollywood según la cual los romances interraciales casi siempre culminaban en la muerte del personaje «racial», como, por ejemplo, *Flecha rota* (*Broken Arrow*, Delmer Daves, 1950), *La colina del adiós* (*Love is a Many Splendored Thing*, Henry King, 1955) o *Ana y el rey de Siam / El rey y yo* (*The King and I*, Walter Lang, 1956).

en su mayor parte éstos muestran una mayor banalidad en los argumentos, «hasta devenir en puro folclorismo abstracto y desprovisto de toda referencia histórica o socialmente contextualizadora». Precisamente, la descontextualización es la estrategia que, asociada con el estereotipo, se usa con más frecuencia en la representación de grupos no hegemónicos. Según la crítica psicoanalítica, el origen se encuentra en ese proceso psicológico que, frente al deseo, responderá con la construcción de un fetiche que por un lado mantenga presente esa imagen asociada con el deseo, pero, a la vez, permita visualizarla como algo fácilmente asimilable y controlable. De ahí surgen, por ejemplo, las bien conocidas representaciones filmicas de los gitanos como seres alegres, vitalistas y atractivos, aunque también vagos y truhanes, pero en el fondo inocentes. Como dice Heredero, incluso en esas representaciones superficialmente benévolas, es posible reconocer «el tratamiento racista que subyace a la caracterización paternalista de [los gitanos] como los “pícaros graciosos de buen corazón” a lo largo de todo el ciclo [folclórico] [...]» (1993: 185). Sin embargo, sería injusto argumentar que todas las películas de los años cincuenta fueron monolíticas y simplistas. En algunas de ellas se produce una curiosa negociación de rasgos identitarios raciales y de valores morales que permiten una lectura sediciosa de la más que aparente ideología conservadora. Entre las películas que contienen una interesante dialéctica de identidad se pueden mencionar *Morena Clara* (Luis Lucia, 1954) y *Un caballero andaluz* (Luis Lucia, 1954).

*Un caballero andaluz*, por ejemplo, fue alabada por la crítica del momento como un «límpio y aleccionador espectáculo» (Fernández Cuenca, 1954: s. pag.), así como por ser «eminentemente española, por su tema, por su ambiente y por su espiritualidad» (González, 1954: s. pag.), pero más adelante sería caracterizada de «joya kitsch» por el comentarista de cine de *Diario 16* a raíz de su proyección en televisión española en 1990 (*Diario 16*, 1990).

La película cuenta la historia de un terrateniente andaluz, Don Juan Manuel (Jorge Mistral), al que la muerte de su único hijo sume en una desesperación que está a punto de destruirle moralmente, hasta que es salvado por la bondad de Colorín (Carmen Sevilla), una joven gitana ciega, y la panda de gitanillos que la rodean. La película reitera, en tono ligero y cómico, los típicos prejuicios hacia los gitanos, poniéndolos incluso en boca del cura (Manolo Luna), quien, al saber que van a llegar gitanillos al

cortijo, dice: «Pues ve cerrando los armarios y poniendo un cable de alta tensión en el gallinero». Pero, por otro lado, les concede a éstos el poder de transformar moralmente al protagonista mediante su generosidad, optimismo y vitalidad; si bien, parte de la simpatía que se siente por los personajes gitanos surge del empleo de dos actores, payos, tremendamente populares en la época, Carmen Sevilla y José Isbert.

Destaca, en *Un caballero andaluz*, un elemento argumental de curioso desarrollo y resolución. Cuando el hijo de Don Juan Manuel sufre un accidente y precisa una transfusión de sangre, Colorín se ofrece para dársela, y dice al señorito: «Don Juan Manuel. Tan atravesao' que no' tenía u'ted a lo' gitano' y ahora resulta que su niño va a llevar sangre calé y de la má' calé». Teniendo en cuenta que, como se dice en esa misma escena, el niño ya ha recibido antes una transfusión de sangre de su padre, se diría que la narrativa está forzando al espectador a ver al pequeño José Luis como una metáfora del espacio en el que payos y gitanos pueden convivir, lo cual podría entenderse como una anticipación de la unión romántica de Don Juan Manuel y Colorín al final de la película. Pero, por otra parte, considerando que a pesar de las dos transfusiones el niño muere, se podría también pensar que *Un caballero andaluz* da testimonio de la aprensión que una excesiva identificación entre payo y gitano podría provocar en la época.



Un caballero andaluz (Luis Lucia, 1954)

Pero la representación de lo étnico en la época franquista no se limita a la gitanidad. Hay que recordar que otro de los ámbitos que la producción cinematográfica exploró fue el de la historia y, dentro de ella, lo colonial, ya que sus avatares se consideraron ilustrativos del verdadero espíritu español (Méndez Leite, 1965: 393). Así, en los años cuarenta y cincuenta, la historia o, más bien, una versión cuidadosamente editada de ésta, se convertirá en socorrida excusa para ilustrar la «esencia» española. Y ¿qué mejor forma de definir lo que es netamente español que confrontándolo con lo que no lo es, con lo que queda fuera de sus límites, con lo que es Otro? Dada la insistencia del régimen por convencer a su público de que, contra toda evidencia, el mundo entero ardía en deseos de recibir el beneficioso influjo de la elevada moral española, uno de los patrones argumentales más comunes será aquél en el cual, a partir de una marcada diferencia racial y/o moral entre lo puramente español y lo Otro, se produzca una progresiva disminución de esta distancia gracias al efecto transformador del contacto con la grandeza española, evangelizadora, educadora y civilizadora.

Éste es el caso, por ejemplo, del argumento de *La dama del armiño* (Eusebio Fernández Ardavín, 1947), situado en Toledo, durante el reinado de Felipe II, y centrado en los amores de Catalina (Lina Yegros), cristiana rica, hija del Greco, y Samuel (Jorge Mistral), un orfebre judío.<sup>15</sup>

En *La dama del armiño*, a la España relativamente multirreligiosa de judíos, moriscos y cristianos que se presenta al principio, sucede, al final de la historia, un escenario netamente cristiano. Samuel acabará abrazando la religión católica, salvando su vida y, lo que es más importante dentro de la lógica del argumento, su alma. Por otra parte, la morisca Jarifa (Alicia Palacios) morirá trágicamente, mas no sin antes haber rezado el padrenuestro a instancias del converso Samuel.

---

15 Jorge Mistral, por cierto, parecía atraer este tipo de personajes «raciales», pues más adelante representaría al indígena Minoa en *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946) y al cacique guaraní Yapacacu en *La manigua sin Dios* (Arturo Ruiz-Castillo, 1947), entre otros. Diego Galán dice de Jorge Mistral: «Guapo, dúctil, de voz inconfundible, quizá no fuera realmente un buen actor, pero cumplía los requisitos de la estrella, aportando a todos sus personajes una peculiar personalidad de elegante del Tercer Mundo» (1984: s. pag.).



La dama del armiño (Eusebio Fernández Ardavín, 1947)

El personaje de Jarifa es interesante por más motivos. A pesar de ser interpretado, una vez más, por una actriz española con la piel oscurecida adecuadamente para el papel, su cuerpo lleva inscrita una diferencia mucho más visible que la del judío, no sólo por su vestimenta sino también por las exóticas marcas que lleva en su frente. Los parlamentos que salen de su boca («considerando que no soy más que vuestra esclava»), y las estrategias compositivas de la película (por ejemplo, la escena en que se produce una identificación de Jarifa con el perro de Samuel conforme aquella se reclina al lado del judío, en posición similar a la que en previas ocasiones ha tomado el animal para que su amo le acaricie) definen su condición inferior y anticipan su final trágico.

Teniendo en cuenta que, según argumenta Barbara Fuchs (2001: 14) en su artículo sobre los moriscos y la identidad nacional en la España

del XVI, la presencia misma del morisco desdibujaba la nítida distinción entre cristiano y musulmán que era necesaria para conformar una identidad hegemónica en aquella época, el hecho de que, ya en pleno franquismo, la película de Lucia decida deshacerse del personaje al final de la narrativa parece indicar una persistente falta de interés por abrazar aquella identidad nacional plural que el morisco simbolizaría.

Conviene apuntar que lo judío ha tenido, y tiene, una escasísima presencia en el cine español. Aunque se encuentran en alguna ocasión referencias o situaciones antijudías, como aquella en *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) en que se denuncian las argucias del banquero Isaac (Herederó, 1993: 175), han sido muy pocas las películas que han reflejado el período de la convivencia en la España previa a la unificación bajo los Reyes Católicos. Quizá la reticencia a ofrecer retratos de lo judío en el cine de la época se pueda haber debido al temor de que su cercanía teológica con el cristianismo pudiera resultar en peligrosas identificaciones con posiciones ideológicas cuando menos ambiguas. El islam, más lejano dogmáticamente, no daría lugar a esta ambigüedad, y presentaría más bien una amenaza territorial.

De hecho, lo árabe tuvo una presencia mucho más marcada en el cine español. Sin embargo, a excepción de *La dama del armiño*, el tipo de imágenes que encuentran expresión en los cines de la época apenas tienen que ver con los ocho siglos de presencia de aquéllos en la península.<sup>16</sup> Más bien se recrean en el proceso contrario: la labor colonial española en territorio mayoritariamente árabe. Éste es uno de los subgéneros del cine colonial que, como vimos, tuvo ya una relativa presencia en el cine de los años veinte y treinta, pero cuyo período de mayor expansión se correspondería con las dos primeras décadas del franquismo. En 1942, Jesús Alsina (1942: s. pag.) señalaba la necesidad de dirigir la cámara «sobre estas tierras allende el Estrecho», para aprovechar el filón heroico que contenían: «Y siendo

---

16 Tampoco más adelante se tratará apenas esta época en el cine, a no ser por las muy poco conocidas *Los cien caballeros* (Vittorio Cottafavi, 1964), una coproducción hispanoitaloalemana situada en una época de treguas y enfrentamientos entre moros y cristianos en la península allá por el año mil y, ya en los ochenta, *Al Ándalus. El camino del sol* (Antonio Tarruella y Jaime Oriol, 1988), situado en el emirato omeya de Córdoba en el siglo VIII, en el que el poeta guerrero Abd-al-Rahman promueve la unión de árabes, judíos y cristianos.

el cine en cada país un reflejo de la sensibilidad del momento, de un grado de civilización y de emoción, hemos de convencernos de que el folclore africano es ideal para la factura cinematográfica, ahora que la hispanidad tiene una boga inusitada en el mundo».

Según recuenta Alberto Elena en «La llamada de África: una aproximación al cine colonial español», este continente ha sido el escenario de alrededor de un centenar de películas españolas. El período de vigencia del cine colonial es de unos treinta años, los existentes entre la producción de *Alma rifeña* (José Buchs, 1922) y *La llamada de África* (César Fernández Ardavín, 1952). Como señala Elena (1998: 252), «Con posterioridad a esa fecha el cine español se servirá de África simplemente como marco para filmes de aventuras o espionaje (frecuentemente coproducciones de incierta estirpe), al menos hasta [...] los años ochenta [...]». Este artículo, como otros, se centra en películas como *La canción de Aixa* (Florián Rey, 1939), *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941), *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña 1942), *¡Legión de héroes!* (Armando Seville y Juan Fortuny, 1942), *Yébala* (Javier de Rivera, 1946), o *La llamada de África* (César Fernández Ardavín, 1952). A la vez que ofrece un útil recorrido cronológico por el género, el autor apunta que existe una doble tendencia dentro de esta serie de películas: la meramente exotizante, por un lado, y, por otro, la que él denomina «africanista» y que buscaba la representación relativamente fiel del entorno del protectorado.

No podemos detenernos en considerar detalladamente estas películas. Sin embargo no está de más destacar aquí algunos aspectos que convendrá tener en cuenta en el análisis posterior. Es, por ejemplo, importante reiterar lo que en más de una ocasión se ha apuntado acerca de *La canción de Aixa*: el hecho extraordinario de que, en su representación de una sociedad en la que conviven amigablemente cristianos y musulmanes, la película ofrece una imagen sorprendentemente positiva del protectorado. Según apunta Eloy Martín Corrales, *La canción de Aixa* fue presentada por el diario *España*, de Tánger, como «el primer homenaje de España al folclore de su Protectorado Marroquí, henchido de emoción y poesía» (Martín Corrales, 1996: s. pag.). Otro elemento que merece ser destacado de *La canción de Aixa* es que el mestizaje, representado aquí por Aixa (Imperio Argentina), no aparece cargado de connotaciones negativas ni identificado con finales trágicos, algo bastante común en el cine de la época.



La canción de Aixa (Florián Rey, 1939)

Serían más las películas que mostrarían respeto hacia la idiosincrasia y costumbres del entorno marroquí, entre ellas el interesante documental *Romancero marroquí* (1939).<sup>17</sup> Como señala Martín Corrales (1995: 706), el tratamiento «exquisito» dado a los marroquíes en el cine de la inmediata posguerra se debía a la necesidad de agradecer al enemigo de antaño el apoyo prestado a las tropas de Franco durante la contienda. Quizá también se deba a esto la interesante representación de la protagonista marroquí en *¡Legión de héroes!* Aquí no sólo no se da el caso de que Irene (Matilde Nacher), la protagonista «mora», no muere, sino que es precisamente ella el personaje femenino predilecto tanto del oficial español, Ricardo (Emilio Sandoval) —que le dice, en un determinado momento: «eres algo distinto, algo que da aliento a la vida»—, como de la película en su conjunto. Esto es evidente en las técnicas formales favorecedoras con las cuales se la presenta, sobre todo en el contraste visual y verbal con Emma (Rosita Alba), la protagonista rubia de origen español, que se revela desde el principio como un ser desagradable y cargado de prejuicios. Y a pesar

---

17 Véase al respecto el artículo de Alberto Elena «*Romancero marroquí*: africanismo y cine bajo el franquismo» (1996).

de que la conclusión de la película se adapta a pautas argumentales convencionales —la incipiente historia de amor interracial acabará de forma trágica cuando el militar muera heroicamente en batalla—, no logra borrar el impacto producido por la muy positiva caracterización de Irene y por los procedimientos empleados en la representación de los territorios africanos. La película demuestra un claro interés por ofrecer al público español imágenes costumbristas de Marruecos, marcando en ocasiones la transición entre escenas narrativas mediante otras más «espectaculares» (en el sentido de espectáculo, contemplación, interrupción del hilo narrativo): músicos, vendedores y encantadores de serpientes en una medina marroquí, una danza moruna, un grupo de musulmanes rezando al atardecer entre las dunas, o columnas de camellos avanzando por el desierto. La hibridez sugerida por la propia Irene (su alternancia de vestimentas árabes y europeas, así como su afiliación a la religión cristiana) se ve en cierto modo también replicada por las prácticas de los soldados españoles destacados en el desierto, que acaban adoptando ropajes y apariencia cada vez más híbrida, en escenas que recuerdan otras similares en la más famosa *Harka!* y también en *La llamada de África*.

En parte, el interés cinematográfico por África era una prolongación de la tendencia orientalista de la pintura y la literatura que ya mencionamos con anterioridad. Pero además, adquirió en esta época un objetivo político e ideológico más específico: acercar a la sociedad española la realidad de un territorio que, aunque extraño y exótico, era también parte de España, y que merecía convertirse en fuente de orgullo patrio. Esto se comprueba en artículos de la época, como el que anunciaba la decisión de que el NO-DO desarrollara una política activa de divulgación de lo colonial: «No es todo lo conocida que debiera serlo la zona del Protectorado de España en Marruecos. Y, sin embargo, el pueblo marroquí, tanto por sus costumbres como por la belleza de su suelo, merece un conocimiento más perfecto. Así como la obra española en aquellas regiones africanas» (Galindo, 1944: s. pag.). Aún más interesante, e incluso enigmática, es la conclusión del artículo escrito para *Primer plano* por Lolita Pérez-Camarero, ayudante de dirección del reportaje *Marruecos* (1943), a su regreso del rodaje del mismo: «[...] la gran verdad que procuramos mostrarte en *Marruecos* es que para conocer y amar a España es necesario *contemplanla desde Marruecos y a través de Marruecos*» (Pérez-Camarero, 1945: s. pag., cursiva mía).

Pero la representación cinematográfica de la empresa colonizadora española no se limitó a la zona «mora» norteafricana, sino que, aunque sólo ocasionalmente, incorporó también historias relativas al África subsahariana, en particular Guinea. Si excluimos el Sahara, que se independizó en 1975, y Ceuta y Melilla, aún parte del Estado español, Guinea fue el territorio colonial que se mantuvo bajo tutela española hasta más recientemente, independizándose en 1968. Sin embargo, Guinea nunca llegó a ocupar un lugar prioritario ni en el imaginario colectivo español ni en su expresión artística, a pesar de algunos intentos retóricos en la prensa de la época, como ejemplifica un editorial de *Primer Plano* del 17 de mayo de 1942:

Todos los países con expansión colonial llevaron una y muchas veces a las pantallas del mundo el recuento de sus realidades, o quizá el de sus fantasías, en los territorios alejados de la metrópoli. [...] España ha cumplido en el Continente negro altísimas tareas que son orgullo nacional. Las ha cumplido y seguirá cumpliéndolas en constante depuración de ancha trascendencia. Y bien merece esta obra ser difundida en las pantallas como las pantallas difundieron ya el heroísmo bélico que las hizo posibles. Son muchas las razones que abrillantan nuestro deber africano. Quisiéramos que una a una las recoja el cine para enseñanza de descuidados. [...] hay [...] una soberana emoción, plebiscitaria de humanidad, de ternura y también de dramatismo, en la labor cotidiana con que España cumple generosamente en sus territorios africanos las consignas inmutables que desde hace siglos la unen en camaradería de corazones a los hombres y al paisaje del África maravillosa. ¡Arriba España! (*Primer Plano*, 1942c: s. pag.).

Como sugieren estas palabras, el objetivo que debía perseguir la industria no era tanto la representación de las «realidades» de las colonias como de las «fantasías» de la metrópoli, lo cual da ya una clara idea del filtro a través del cual se habrán de considerar las representaciones de indigenismo que encontremos en ella. Las escasas películas que centraron su atención en Guinea tendieron a destacar la empresa civilizadora y evangelizadora española. Sin embargo, no por ello ha de suponerse una actitud monolítica hacia lo africano en el cine de la época. Se percibe en ocasiones un interés que va más allá del mero adoctrinamiento ideológico, y que insinúa una cierta curiosidad por descubrir y retratar una realidad tan distante, y no sólo geográficamente, a la de la península.

El director de la película *Afan-Evu / El bosque maldito* (José Neches, 1945) habla, en entrevista con *Primer Plano*, del tradicional desconocimiento y hasta desprecio de las colonias del África subsahariana en Espa-

ña, y mantiene que su objetivo es «divulgar entre los españoles *lo que es y lo que representa* en la actualidad la Guinea Continental Española» (Ortiz, 1945: s. pag.). Es éste un propósito con el que claramente simpatizaba una parte del entorno institucional español, en particular aquél que estaba más en contacto con las colonias, como se comprueba en la prensa de la época. En otro artículo sobre la misma película, la respuesta del director general de Marruecos y Colonias a una pregunta formulada por el entrevistador transmite una creencia firme en la necesidad de acercar el mundo africano al hombre y la mujer de a pie:

—¿Usted cree que la película con trama y cuyo desarrollo tenga el auténtico perfume del Trópico hará por el conocimiento de España, de su labor allá en las Colonias...?

—Mucho más, muchísimo más, quién lo duda, que cuanto pueda hacer el periódico y el libro. Y por el amor hacia todo aquello. El grupo intelectual inquieto por África ya tiene en nuestras publicaciones datos y medios suficientes para sus estudios. Pero todos los demás españoles... ¡Ah, cuánto bien puede hacer a Marruecos y a nuestras Colonias el cine! (Urbano, 1945b: s. pag.).

*Afan-Evu* pasó por las pantallas españolas sin pena ni gloria, pero más éxito tuvieron otras dos películas que narraban la labor «civilizadora» en la Guinea Española: *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946) y *Obsesión* (Arturo Ruiz Castillo, 1947).

En la primera, encontramos a Jorge Mistral caracterizado una vez más como indígena, en este caso como el guineano Minoa, enamorado de Asouka (Elva de Bethancourt, actriz mulata cubano-española). Incluye esta película una interesantísima escena bucólica en la que los dos «nativos» disfrutan de un momento de intimidad en la selva africana, pero que la puesta en escena, el vestuario y otras técnicas compositivas construyen de forma que recuerda más la docilidad asociada en la imaginación occidental con, digamos, el buen salvaje de la Polinesia que con el más agresivo estereotipo primitivista de lo africano. Se produce, de esta forma, un cortocircuito entre lo que el espectador ve, la inocencia pueril de Minoa y Asouka, y lo que el guión de la película les hace significar, la sexualidad descontrolada y peligrosa de los nativos. Esto es algo sobre lo que el experto Padre Javier (Julio Peña) alerta al misionero recién llegado, previniéndole sobre el que es, en su opinión, el mayor riesgo del lugar:

Uno de los peligros de Guinea que no incluyen los tratadistas es el peligro sexual. La lejanía de los centros de cultura, la escasez de mujeres blancas, dan un mayor atractivo a la raza negra. Lentamente se van borrando los prejuicios del hombre blanco y, cuando cae durante un tiempo en brazos del ébano, es muy difícil librarle de él. [...] Cuando lleve algún tiempo en Guinea se dará cuenta del cambio que se opera en los hombres dominados por el ébano.

Este parlamento conecta perfectamente con la explicación de Augusto Ortiz (1945: s. pag.), director de *Afan-Evu*, sobre los límites de lo aconsejable, más bien de lo permisible, a la hora de aportar interés argumental a las películas sobre Guinea:

- Director: [...] Pero hacía falta algo más, algo que exige la masa del público.  
 Entrevistador: ¿Amores?  
 Director: Sí, amor. Y he aquí nuestra perplejidad. ¿Nuestro protagonista enamorándose de una negra? Imposible. Nada más inverosímil y falso. Todo trato con negras está severísimamente prohibido y castigado en nuestra colonia, y al que desobedece, lo menos que le puede ocurrir es la expulsión.

*Misión blanca*, sin embargo, sí se atreve a confrontar al espectador con el deseo del protagonista blanco por la indígena negra, pero lo hace presentándolo como una perversión más del pecaminoso negociante Brisco (Manuel Luna). La indígena Asouka es así erigida, a su pesar, en tentación sexual para el malvado hombre blanco. Pero, por otra parte, la película se cuida de no presentar al hombre negro como un ser agresivamente sexualizado, ya que hubiera supuesto una amenaza intolerable a la pureza racial española, sino como un buen salvaje inocente e incluso infantilizado, aunque, dadas las leyes del celuloide, visualmente atractivo, y por ello interpretado por uno de los más populares galanes españoles de la época.

Además del lineal mensaje religioso de la película —en boca de uno de los misioneros, «hay que ir poblado tras poblado ganando con la cruz las almas blancas de los negros, y algunas veces, las almas negras de los blancos»— incluye ésta también elementos que, aunque de forma indirecta, logran ir más allá del propósito moralizante y transmitir otros contenidos sobre Guinea.



Misión blanca (Juan de Orduña, 1946)

Éste es el caso de aquellas ocasiones en que la cámara se entretiene en los maravillosos paisajes de cascadas y selvas ecuatoriales, o en un bello atardecer, o en una escena costumbrista de danzas africanas interpretadas por mujeres, eso sí, incongruentemente ataviadas para la ocasión con unos amplios y pudorosos sujetadores.

Escenas similares se dan también en *Obsesión*, película en la que la gran obra evangelizadora es reemplazada por la obra civilizadora que Víctor (Alfredo Mayo), un ambicioso ingeniero, pretende llevar a cabo: la construcción de un pantano. Al igual que en *Misión blanca*, se percibe en la película una intención didáctica en unos interludios costumbristas contemplativos que marcan en ocasiones la transición entre escenas narrativas: negros talando árboles en la selva, surcando el pantano en canoas, o tocando el tambor. También aquí se cuidan la cámara y el guión de despojar al nativo negro de todo contenido amenazador: «Los negros son como chicos, son impresionables», dicen entre sí los trabajadores de Víctor en un determinado momento.



Obsesión (Antonio Ruiz Castillo, 1947)

Únicamente dos películas más tocaron el tema de Guinea: *A dos grados del Ecuador* (Ángel Vilches, 1950) y *Fiebre* (Primo Zeglio, 1943), esta última de manera marginal. La primera resulta interesante en lo que concierne a la representación tanto de los nativos guineanos como de los colonizadores europeos. Más aún que en las anteriores películas, los indígenas aquí son seres fácilmente manipulables, aunque a la vez violentos e incluso opresores de los nativos de otras tribus. Por su parte, los europeos se dividen en dos categorías: los honrados e industrioses empresarios o misioneros españoles, sobre todo el empresario maderero Fernando Martín (Ángel Picazo) y el Padre Alonso (Miguel Pastor); y los sádicos y ambiciosos criminales extranjeros, como el cruel tratante de negros francés Louis Herval (Alfonso Candel) y el aventurero inglés sin escrúpulos MacHill (Manuel Dicenta).

Dada la escasez de narrativas sobre la Guinea española, todas concentradas, además, en el espacio de unos pocos años, convendrá tener estos pocos ejemplos en cuenta a la hora de analizar más adelante la única película que desde entonces ha tratado el tema guineano: *Lejos de África* (Cecilia Bartolomé, 1996).

Aún más distantes, y no sólo geográficamente, estaban las colonias del Lejano Oriente. A excepción de la famosísima *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945), son muy escasas y poco conocidas las películas que acercaron el archipiélago filipino a las pantallas de la metrópolis. El éxito de *Los últimos de Filipinas* no fue ni mucho menos igualado por las otras películas que tocaron el tema en aquellos años: *Noche sin cielo* (Ignacio F. Iquino, 1947) y *¡Aquellas palabras!* (Luis Arroyo, 1948).

Mucho se ha escrito sobre *Los últimos de Filipinas*, casi siempre desde una perspectiva histórica, bien estableciendo el grado de fidelidad de la película a los hechos acaecidos a finales del XIX, bien reflexionando sobre la dimensión metafórica de un texto que respondía con la dramatización de una resistencia heroica en el pasado al aislamiento al que los países vencedores de la segunda guerra mundial sometían a la España de mediados de los cuarenta.<sup>18</sup> Aquí, sin embargo, lo que nos interesa es considerar brevemente hasta qué punto la película refleja o reflexiona sobre el Otro filipino. Lo primero que hay que señalar, a este respecto, es que ni el entorno ni los personajes filipinos parecen poseer protagonismo por sí mismos, sino sólo como catalizadores para que la valentía y dignidad españolas salgan a la luz. Como ya apuntaba Marsha Kinder (1993: 153), «no hay ni el más mínimo interés en las olas de nativos tagalos que tan innecesariamente son masacrados para que los españoles puedan mostrar su coraje quijotesco en primeros planos ennoblecedores». Prácticamente, el único personaje filipino que tiene relevancia es la bella nativa tagala Tala (Nani Fernández), de la que se enamoran los soldados Cañizo (Fernando Rey) y Santamaría (Carlos Muñoz). Para ellos, al igual que para el resto de la compañía, Tala representa no sólo el principio femenino que todos añoran, sino también la subyugación de la colonia a las fuerzas españolas, por su «entrega» cada día a los soldados en la cantina, entonando canciones a cambio de alguna moneda. Las dos escenas en que Tala canta su canción *Yo te diré* provocan una interrupción total del curso de la acción, así como la sustitución del tono heroico por uno nostálgico, como si mediante el estatismo de estas escenas se intentara detener el avance de los acontecimientos que conducirán a la inevitable pérdida del control imperial. En la primera, más prolongada, Tala está sentada sobre la barra del bar, en pose voluptuosa, con el brazo levantado sensualmente y el

---

18 Véanse, para más detalles sobre estos aspectos, Zunzunegui (1994: 19-23) y, sobre todo, Tolentino (1997). Para un estudio más extenso véase Santaolalla (2005).

hombro y las piernas al descubierto, mientras entona su lenta canción ante la atenta mirada de sus devotos soldados. La puesta en escena, el manejo de la cámara y de la iluminación proyectan a la mujer nativa como bella y deseable, pero su papel en la historia la dibuja como esencialmente inocente y pasiva, características todas ellas que se desearían también en la colonia (una colonia que, sin embargo, la voz en *off* del principio describe paradójicamente como «la tierra delicada y terrible de las Islas Filipinas»). Como en tantas otras historias de amor interracial, la relación entre la filipina y el español queda inconclusa, una metáfora, según Roland Tolentino (1997: 147), de la inalcanzable unión entre España y las Filipinas.

A modo casi de anécdota, vale la pena mencionar que, aunque el papel de Tala recayó finalmente en Nani Fernández (española que interpretó papeles indígenas en una variedad de películas), la búsqueda de la actriz para este filme fue bastante laboriosa. Una crónica de la época refleja a la perfección la ligereza con que se asumía la usurpación de papeles étnicos por parte de intérpretes nacionales. Tras mencionar que el director no ha encontrado todavía una actriz para representar a Tala, el cronista concluye su artículo con la siguiente exhortación: «Señorita: si tiene usted los ojos nada más que así de oblicuos, tome el primer tren tranvía de la Ciudad lineal. Es su suerte, señorita. Hace falta una mujer para *Los últimos de Filipinas*» (Sánchez, 1945: s. pag.).



Los últimos de Filipinas (Antonio Román, 1945)

Pero, en una discusión de lo colonial, Hispanoamérica es, sin duda, la «joya de la corona». Su presencia en el cine español se fue ampliando con los años y adquirió un valor no meramente simbólico, sino también económico cuando la industria recuperó el interés por promocionar las colaboraciones con otros países (intercambio de personal, participación financiera múltiple en coproducciones, pactos de distribución), consciente de que el cine español no podía sobrevivir de manera aislada. Aunque los países hispanoamericanos no fueron los primeros con los que se firmó un pacto de coproducción, sí que fueron los que entraron al final en una relación más productiva, en parte, lógicamente, gracias a la ausencia de barreras lingüísticas, pero quizá también por considerar el contacto con la industria hispanoamericana como menos peligroso ideológicamente que la europea o anglosajona, que se percibían como de signo más modernizante.<sup>19</sup>

El Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, celebrado en Madrid en 1948, «reinventaría» lo que Alberto Elena (1999: 230) ha llamado el «atribulado panhispanismo cinematográfico» que, como vimos, había encontrado tenue expresión en el Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931. Aunque lo que motivó este interés por colaborar fueron sobre todo los evidentes beneficios económicos, no se descuidó tampoco el elemento ideológico, y a menudo se presentaron tales pactos como un derecho y, aún más, un deber, histórico. Según lo expresaba Luis de Garay en 1944, «El mercado de América no nos lo puede —no nos lo debe, para ser más exactos— disputar nadie. Y lealmente, cuando llegue esa coyuntura, nuestra obligación ha de consistir en aceptar con preferencia lo que de allá venga» (1944: s. pag.). Esta práctica de colaboración con Hispanoamérica encajaba también a la perfección con el ya mencionado proyecto de usar el cine como mecanismo de formación y proyección de una poderosa imagen de la «raza» hispana, para consumo interior y exterior. Era ésta una «raza» definida con criterios claramente imperialistas y discriminatorios, como se observa, por ejemplo, en una crónica de la época en la que se alaba el componente español, más que el nativo ameri-

---

19 Y eso a pesar de que incluso los intercambios entre España e Hispanoamérica estuvieron también sometidos a una estricta censura durante el franquismo. Como explica Alberto Elena (1999: 238-240): «Con demasiada frecuencia las películas que nos llegaban de América Latina resultaban excesivamente *fuertes* y los diligentes censores no tenían otro remedio [...] que prohibir, cercenar o adulterar. [...] Indudablemente el cine latinoamericano generó sus propios y bien arraigados mitos eróticos, pero no siempre tuvo el público español la ocasión de familiarizarse con ellos».

cano, de una de las participantes en una serie de negociaciones sobre colaboración entre las industrias: «la señorita Ester Prieto, una figura de mujer cubana digna de destacarse por sus propios valores, máxime cuando sabe llevar y enaltecer la sangre de los progenitores españoles que corre por sus venas» (*Primer Plano*, 1945: s. pag.). La retórica de la familia hispanoamericana encuentra también clara expresión en las palabras de bienvenida del ministro de Educación Nacional en su discurso de apertura del II Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, de 1950:

Yo os agradezco, señores representantes de la Argentina y Méjico, esas admirables frases [...] pero os lo agradezco con las palabras que agradece aquel miembro de la familia a otros que pertenecen al mismo linaje, con igual profundidad de sentimientos y con igual intensidad de afectos, respondiéndoo con las palabras sacramentales al que acaba de llegar al solar de la raza: Estáis en vuestra casa (*Primer Plano*, 1950: s. pag.).

El cine del momento apelaba insistentemente a la unidad de la «raza», a la «fraternidad» de los pueblos hispanoamericanos, metáfora que, más frecuentemente, se tornaba en una de «maternidad» de España respecto a sus «hijos» americanos, con la significativa variación en el posicionamiento jerárquico de ambos componentes. Naturalmente, la inclusión de los pueblos hispanoamericanos en este amplísimo y a todas luces poco preciso concepto de «raza» activaba indirectamente el recuerdo de la gloria imperial de antaño. Y quizá por ello mismo resulta curioso comprobar que no fueron muchas las películas que representaron directamente ese pasado «heroico». De entre las pocas que relatan acontecimientos relacionados con la implantación de la hegemonía española en América se encuentran *La nao capitana* (Florián Rey, 1947) y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Rafael de España (1995: 211) señala dos factores que explicarían este «olvido» temático: la frustración colectiva que supuso la pérdida de las últimas colonias en 1898, y la debilidad industrial española. Destaca también este autor la curiosa inclusión, en el primero de los filmes mencionados, de un personaje de caracterización compleja: un miembro de la tripulación rebelde que resulta ser un morisco resentido hacia los cristianos. Lo curioso de este personaje es que, aunque traidor, es también el personaje «más jugoso de la trama, [de] una grandeza y fatalismo que lo pone muy por encima de los demás, acartonados y unidimensionales “héroes positivos” a la española» (España, 1995: 216). La nostalgia con que el morisco dice «mi raza», «mi religión», y su desafiante actitud —«Matadme como matasteis a los míos, pero con mi último suspiro irá mi maldición»— resuenan con una fuerza crítica que no pudo pasar desapercibida en la época.

Otra forma de inscribir el pasado imperial en la España del momento, pero evitando el más espinoso elemento militar, fue la filmación de las narrativas de contenido religioso. Entre ellas resulta de especial interés *La manigua sin Dios* (Arturo Ruiz Castillo, 1947), que elige como escenario las misiones jesuitas en Paraguay en el siglo XVIII. En conversación con los autores del guión, Juan Antonio Cabezas y J. Vega Pico, un reportero de *Primer Plano* (1948: s. pag.) alude a la maestría con que la obra «exalta los valores esenciales de la raza», por la forma en que los misioneros llevan la civilización a los indígenas. El director, sin embargo, parece más interesado en destacar la atención prestada a la representación fiel de los factores históricos y psicológicos, no sólo, según él, desde la perspectiva del colonizador, sino también del sujeto colonizado:<sup>20</sup>

[Esta] superproducción [estuvo] erizada de dificultades enormes, tanto por la ambientación de sus escenarios como por el estudio de la psicología de los indígenas, cuyo mundo interior, expresado a través de sus reacciones, costumbres, músicas y danzas, constituía la preocupación principal de quien pretendiera lograr una obra fiel en lo histórico y plena de fuerza cinematográfica (*Primer Plano*, 1948: s. pag.).

Y, ciertamente, es ésta una película especial, en la que, además de ese interés por representar al Otro fidedignamente, se da uno de los pocos casos de matrimonio interracial consumado o, como lo describe uno de los autores del guión, «la unión sacramental de las dos razas», cuando Javier (Antonio Casas) se casa con la guaraní Panambí (Nani Fernández, de nuevo en un papel de indígena). Al igual que los personajes, la banda sonora abraza también la hibridez, y las jotas extremeñas comparten cartel con las danzas indígenas. Aun cuando la definición que de sus personajes hace el propio director (*Primer Plano*, 1948: s. pag.) parece reincidir en patrones de representación estereotípicos —«Jorge Mistral, en un impetuoso cacique indígena; Nani Fernández, la nativa ingenua y llena de ternura; María Paz Molinero, fina mestiza misteriosa y complicada»— lo cierto es que el protagonismo concedido en la narración a esta terna de personajes «raciales», así como el talante etnográfico de la obra en su conjunto, distancia a estas películas de las prácticas habituales de representación de lo indígena en el cine de la época.

---

20 Labanyi (1999: 25) recuerda que Arturo Ruiz Castillo era un antiguo republicano que había trabajado con García Lorca.



La manigua sin Dios (Antonio Ruiz Castillo, 1947)

Todo ello, sin embargo, no implica que *La manigua sin Dios* llegara a liberarse completamente de prácticas fetichistas en la construcción del Otro «racial». Como señala Jo Labanyi (1997: 218), incluso el mestizaje que se celebra en el filme ilustra «el mito español imperial del hombre blanco generosamente dando su semilla a la mujer nativa para fundar una nueva raza». En última instancia, como también fundamenta esta autora asumiendo los argumentos de Mary Louise Pratt, esta película, al igual que el resto de las del género de misioneros, usa la periferia —aquí las colonias de ultramar— para definir por medio de ella a la metrópoli.<sup>21</sup>

Fuera de estos escasos ejemplos que recuentan la labor conquistadora y misionera, las otras pocas películas que reflejan el Imperio español en las Américas relatan, más bien, episodios referentes a los intentos por evitar su desmoronamiento en aquellas tierras. De entre ellas son especialmente destacables *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945) y *Héroes del 95* (Raúl Alfonso, 1946). En *Bambú*, Cuba se convierte en un escenario de exacerbado exotismo, otredad, sensualidad y primitivismo, cualidades que la isla ha mantenido en el imaginario colectivo español incluso hasta hoy en día, como se verá más adelante.

---

21 El argumento de Labanyi (1997: 215-216) es, de hecho, más complejo, pues equipara en este aspecto las películas de misioneros a las del género musical folclórico del franquismo temprano, argumentando que el concepto de nación que se elaboraba en el género folclórico aplicaba a la península el mismo concepto de imperio que las películas de misioneros.



Bambú (José Luis Sáenz de Heredia, 1945)

Los personajes «raciales» que pueblan la narrativa reiteran viejos estereotipos: el mayordomo negro parsimonioso y algo bobalicón, o los «negritos zumbones» que bailan al ritmo de la canción que interpreta Bambú (Imperio Argentina) —por su parte, otra reencarnación del personaje de la mestiza trágica—. La ambigüedad que lo mestizo conlleva se intensifica aquí visualmente mediante la representación del personaje de Bambú, sobre todo por medio de la contraposición de su aspecto europeo y una acumulación de ingredientes exóticos a su alrededor, sobre todo en esa especie de orgía de música, baile y exhuberancia tropical que es el número musical final.<sup>22</sup> En una reseña de la época, un exhibidor de cine barcelonés parecía reconocer y apreciar este aspecto dialógico de *Bambú*, pues la define, con orgullo, como una «película netamente española... , aunque Imperio Argentina protagonice una brava cubana» (en Urbano, 1945a: s. pag. ). Por su parte, en su artículo «La feminización de la colonia: Cuba», María Donapetry (1999) afronta el estudio de esta película a partir de una premisa similar a la expuesta aquí antes sobre la construcción del entorno colonial en *Los últimos de Filipinas* por medio de la tagala Tala.

22 El personaje del padre de Bambú, interpretado por José María Ladó, es, sin embargo, estrictamente negativo, y en un determinado momento se dice de él: «Es un mestizo producto de la manigua al que todos conocen y temen».

*Héroes del 95* resulta interesante también, sobre todo en su intento por acomodar las diferentes actitudes que existían en Cuba respecto al dominio español en vísperas de la independencia. Estas diferentes posiciones aparecen aquí representadas mediante un abanico de personajes: el Teniente Padilla (Alfredo Mayo), militar español firme en su creencia en la necesidad de mantener el control español en la isla; Don Pedro, español dueño de un ingenio azucarero que, a diferencia del resto de los de su misma condición, se mantiene fiel a la autoridad española; su hijo, el criollo Enrique (Eduardo Fajardo), cuya defensa de los rebeldes cubanos le lleva a un amargo enfrentamiento con su padre; y, a su alrededor, una caterva de negros rebeldes, el grupo de domésticos inofensivos y fieles, y cómo no, el estereotípico negro poco espabilado y vago, pero leal y gracioso (interpretado por un tiznado José Jaspe).

Este personaje, Domingo, recibe una cierta atención por parte de la narrativa pues, ya desde el inicio, se le permite expresar su carácter mediante un primer plano en el que, con un deje cubano muy marcado, se queja de su suerte: «De aquí me mandan pa' la cocina. Allí dicen que no hago falta. Domingo pa'riba, Domingo pa'bajo... ¡Qué barbaridá! ¡Me voy a morir de tanto ir y venir!».



Héroes del 95 (Raúl Alonso, 1946)

Este primer plano, en el que el rostro y el torso del feo, desastrado y viejo Domingo se orientan hacia la izquierda según habla, se funde lentamente con el siguiente plano en el que otro negro, esta vez un joven y guapo camarero, bien vestido y aseado, avanza hacia la derecha, ocupándose de servir copas en una elegante fiesta. El contraste entre ambos sirvientes parecería, en principio, desfavorecer a Domingo, pero en cierto modo también despierta simpatía por este pobre diablo que, suponemos, ha pasado toda su vida sirviendo fielmente a su amo, lealtad que demostrará después, al acudir en su ayuda cuando su casa sea atacada por el sádico cuatrero mexicano Tampico.

La actitud de la película con la independencia cubana resulta también interesante: se diría que *Héroes del 95* se propuso conscientemente no ofender la sensibilidad cubana, quizá porque el tiempo transcurrido desde la pérdida de la colonia permitía ya mostrar a los espectadores de ambos lados del Atlántico que las aspiraciones independentistas cubanas habían sido ya asumidas y asimiladas. En este sentido, resulta especialmente llamativo el breve diálogo que tiene lugar entre el Teniente Padilla y Enrique:

- Padilla: No comprendo cómo defiende Ud. a esos rebeldes siendo hijo de español.  
 Enrique: Porque ellos luchan por un ideal.  
 Padilla: No soy de esa opinión.  
 Enrique: Lo siento.

Lo inconcluso de este intercambio retórico es ilustrativo de la postura general de una película que parece esforzarse por presentar la lealtad a la identidad cubana y a la española como igualmente honorables. Esta actitud se refleja también de forma atractiva mediante la banda sonora, ya que en varias ocasiones la acción es interrumpida por interludios musicales. En su mayor parte, estos temas son interpretados por los personajes cubanos, que entonan rumbas afrocubanas y canciones guajiras, pero también en ocasiones por los españoles, como el tema acompañado de guitarra que cantan los soldados y el improvisado dúo formado por el español Padilla y la criolla Elena (María Eugenia Rodríguez). Es este último un número interesante: aunque la puesta en escena refleja un ambiente totalmente europeo —el piano al final de la escalinata, los candelabros, el esmoquin de Padilla, el vestido vaporoso de Elena—, el ritmo de rumba suave y lenta y, sobre todo, la letra de la canción que canta Elena, evoca una Cuba exótica, en la que las mujeres cubanas son

«como diosas de un rito ancestral» que contienen «el misterio de amor terrenal». Poco antes de esta escena, Padilla escucha admirado una canción guajira y exclama: «Las gentes de esta hermosa tierra hacen de la música un culto»; a lo que Elena responde: «Me prometiste que me enseñarías canciones de España». Por medio de la música, pues, se expresa repetidamente el interés que existe en ambas partes por alcanzar un conocimiento mutuo.

A pesar de su claro contenido patriótico y conservador, se puede decir que la relativa condescendencia ideológica hacia actitudes independentistas y el recurso a la música como puente entre las culturas permite conectar *Héroes del 95* con películas de la época que, aunque en clave muy diferente, parecieron buscar objetivos similares. Me refiero aquí a lo que Román Gubern (1990: 60-61) señala como aquel «significativo ciclo de películas de exaltación de la fraternidad hispanoamericana» y que, entre otros, incluye largometrajes con títulos en sí mismos tan explícitos como *Una gitana en México* (1943), *Una gitana en Jalisco* (1946), *Una gitana en La Habana* (1950), *Una cubana en España* (Bayón Herrera, 1951), *Gitana tenías que ser* (Rafael Baledón, 1953) y *Una gallega en La Habana* (1955).

Rafael de España (1992: 199) explica este fenómeno apelando al pragmatismo de la industria cinematográfica. Según él, dado que la demagogia imperialista de la posguerra pronto demostró estar carente de fundamento real y, aunque para el consumo interior se continuara usando una retórica de supremacía moral de España, era necesario, considerando la dimensión comercial del cine, «reconstruir el pasado común sin despertar animosidades en alguno de los dos bandos»; y, para ello, en vez de recordar episodios militaristas, «salía más a cuenta mostrar cómo un charro del México actual reencontraba a la Madre Patria gracias a la benéfica influencia de la copla andaluza».

*Una cubana en España* (Bayón Herrera, 1951), por ejemplo, mezcla lo gitano, lo cubano, lo argentino y lo «moro» con llamativa ligereza. El humor aquí proviene no sólo de la caracterización como gitano de Mario Cabré, sino de componentes argumentales y formales como, por ejemplo, la vistosa escena musical en que ritmos musicales dispares, un tanguillo de Cádiz y una rumba cubana, se hibridizan con aparente fluidez, mientras que las artistas que los interpretan respectivamente, Rociño (Marujita Díaz) y Blanquita (Blanquita Amaro), se resisten a tal proceso, y tras enfrentarse mutuamente con sus canciones y bailes, acaban literalmente estirándose de los pelos.



Una cubana en España (Bayón Herrera, 1951)



Gitana tenías que ser (Rafael Baledón, 1953)

En *Gitana tenías que ser*, coproducción hispanomexicana dirigida por el mexicano Rafael Baledón (1953), una joven Carmen Sevilla encarna a la gitana Pastora de los Reyes, cuya fama la lleva a ser contratada por un productor de cine mexicano. Contradiendo no sólo el hecho sabido de que Carmen Sevilla no es gitana, sino, aún más llamativamente, las técnicas formales mediante las que se la presenta en la pantalla —un uso de maquillaje y de la iluminación que subrayan la blancura de su piel y sus rasgos no agitanados—, el argumento insiste en presentarla como calé. Para ello la rodea de un puñado de familiares y amigos que exhiben su gitanidad hasta límites casi insoportables: vocabulario calé, juerga y sarao continuo, embarullamiento y caos, y machismo contumaz.

La gitanidad, pues, se usa o bien como telón de fondo colorista o bien —en su versión más aceptable, es decir, en la nada «racial» Pastora— como metáfora de la españolidad, al igual que lo charro se equipara a la mexicanidad. Queda claro, sin embargo, que aquellos rasgos somáticos que normalmente se identifican con la gitanidad han de ser eliminados de los personajes protagonistas. Incluso en la ficción, cuando el productor de cine busca un galán con el que emparejar a Pastora en una película que van a realizar, uno de sus ayudantes propone a un tal Javier Salazar, a lo que otro añade: «¡Está muy prieto!»; comentario al que el productor responde solicitando otro que sea «más blanquito, más blanquito». Se diría que esta escena duplica en la diégesis el proceso que en el mundo real debió de conducir a la elección de Carmen Sevilla para el papel de gitana. El hecho es que la escena final de la película, en la que ésta aparece peinada con trenzas al estilo de las mujeres mexicanas mientras su amante charro le dice con orgullo: «¡Gitana tenías que ser!», no podía resultar más inverosímil.

Pero si retóricamente el cine de la época parecía promocionar la circulación fluida de españoles e hispanoamericanos entre los dos continentes, presentándola como fuente de dinamismo, fructífero diálogo, humor y amor, no parece adoptar una actitud tan expresamente favorable con el personaje del indiano. Ya mencionamos antes que éste acarrea una carga significativa, rastreable ya en el siglo XVII y vigente aún en la época moderna, que lo configuraba como una especie de ser híbrido, transformado por la experiencia de aquel continente, e incluso a menudo tratado como un «Otro étnico» (Mariscal, 2001: 56). El indiano tiene dinero, pero no clase, y la suposición de que su enriquecimiento ha sido relativamente fácil lo coloca en una posición moral ambigua. Por ello, el indiano y su dinero se

presentan frecuentemente como un obstáculo para el verdadero amor, como en *La maja del capote* (Fernando Delgado, 1943), por poner un ejemplo. En otras ocasiones, como en *¿Quién me compra un lio?* (Ignacio Fernández Iquino, 1940) y *Un hombre de negocios* (Luis Lucia, 1945), el indiano es presentado como una presa fácil de las argucias que otros personajes elaboran para conseguir su dinero, sin que la narrativa condene a los pícaros que se aprovechan de la inocencia de aquél. El trasfondo de estas representaciones es que la ambición por adquirir riquezas (precisamente el motivo que lleva al indiano a emigrar en su momento, y por lo tanto lo que le caracteriza) puede conducir a una alienación moral.<sup>23</sup>

Así pues, Hispanoamérica se revela como una tierra de oportunidades, pero a la vez potencialmente corruptora, pues se supone que la facilidad con que allí se puede medrar a menudo trastoca la escala de valores de las personas. Por ello, incluso en las historias en las que no aparece un indiano, sino personajes de origen español que viven en Hispanoamérica, los hechos se encargan de dar una lección a aquéllos que dejan que su vida esté gobernada por el dinero. En *Trece onzas de oro* (Gonzalo Delgrás, 1946), por ejemplo, la transacción económica implícita en la boda por poderes entre la gallega Carmina (Leonor Fábregas) y su tío Don Pachín (Jesús Navarro), emigrado a Cuba, se interpone al verdadero amor, y será necesario un giro argumental para que éste triunfe al final, aleccionando de este modo a la audiencia sobre el peligro que acarrea la servidumbre al vil metal.

Y esto mismo se desprende de una de las películas más populares de la época, una comedia romántica que cosechó un gran éxito comercial: *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña 1943). Su bien conocido argumento entrelaza el destino de dos familias, una española y otra cubana, mediante un testamento que garantizará una herencia millonaria a los descendientes de ambas si se casan entre sí. Pero, más allá del enredo romántico que se crea a partir de aquí, conviene meditar acerca de las actitudes adjudicadas a cada uno de los descendientes.

---

23 No quiere esto decir que no se dieran casos en los que el indiano fuera visto desde una perspectiva más benévola. En una reseña de la película *El indiano* (Fernando Soler, 1955), por ejemplo, el reportero, Miguel Galiana (1955: s. pag.), dice del personaje principal: «Don Pedro Pulpeiro [...] es uno de estos hombres ejemplares, una de estas personalidades fuera de serie, forjadas en el yunque de América».



Deliciosamente tontos (Juan de Orduña, 1943)

El español Ernesto Acevedo (Alfredo Mayo) continúa siendo tan romántico y desinteresado como su antepasado del siglo XIX, que rechazó casarse por dinero. Por el contrario, los tres personajes cubanos, María Espinosa (Amparo Rivelles), su tío Pepe (Alberto Romea) y el notario de la familia, se han convertido en seres obsesionados por el dinero, capaces de cualquier cosa con tal de obtener la herencia. De esta manera, el enredo ingeniado por el galán español para darle una lección a la materialista joven cubana se puede interpretar como una lección metafórica de una España que, a mediados del siglo XX, continúa manteniendo la nobleza e integridad de antaño. Por el contrario, la Cuba del pasado ha dejado paso a una cultura materialista, quizá una forma indirecta de aludir a la influencia del capitalismo neocolonialista estadounidense en la isla.

Además, la Cuba que se visualiza en la pantalla es estrictamente europea y blanca, como en un intento de eludir tanto el sustrato nativo y esclavista como el hecho de que la isla pasó tras la independencia de España a manos norteamericanas. De hecho, la única diferencia entre las escenas iniciales situadas en el siglo XIX y las posteriores situadas ya en el XX es la aparición muy fugaz, al principio, de un criado negro remoloneando en la medidora de los amos en los jardines de la mansión. En el resto de las escenas, La Habana y Madrid son casi intercambiables, a no ser por el hecho sintomático de que es sólo en ésta última ciudad, en España, en donde el orden finalmente se impondrá, y la verdad saldrá a la luz.

Tras considerar brevemente estos ejemplos, es evidente que el tipo de imágenes de hispanidad que circulaban por las pantallas españolas de esta época era muy específico y limitado y, por centrarnos en el tema que nos ocupa, escasamente representativo de la variedad étnica y cultural del continente americano. La tipología de personajes incluye, sobre todo, indígenas infantilizados (con nula especificidad de grupo), mestizos o criollos rebeldes, colonizadores, e industriales o misioneros españoles civilizadores, todos ellos insertados en historias en su mayor parte descontextualizadas social e históricamente. No se puede decir por ello que estas películas acercaran la realidad americana a los españoles, sino que más bien se ocupaban de crear una Hispanoamérica de la imaginación, aséptica y aceptable para el consumo en la península y también fuera de ella, pues, como dice Gómez Tello (1947: s. pag.) respecto a *Trece onzas de oro*, la industria también se propuso hacer «película[s] sentida[s] para llegar al corazón de los españoles americanos».

Habrà que reconocer, sin embargo, que los esfuerzos que con el cine se hicieron por adoctrinar a la sociedad española sobre la relación especial con Hispanoamérica tuvieron una capacidad de penetración nada despreciable: la retórica de la unidad de los pueblos hispanoamericanos llegó a calar en la conciencia española, pues afirmaciones sólo ligeramente menos grandilocuentes sobre la «relación especial» con Hispanoamérica circulan con sorprendente facilidad por la España de hoy en día, como se verá en el capítulo correspondiente.

## De los años sesenta a la Transición

Numerosas historias del cine español señalan que la década de los sesenta, marcada en España por el desarrollismo económico y una tímida aper-

tura al mundo exterior, traerá consigo la posibilidad de una cierta liberalización en la industria y el nacimiento de lo que ha dado en llamarse el «nuevo cine español» (NCE), caracterizado por una crítica social limitada dentro de una variedad de estilos. Como apunta Núria Triana-Toribio (2003: 70-71):

En los años sesenta dos modelos distintivos de cine competían por convertirse en el cine «nacional»: el «viejo» cine popular, ejemplificado por las comedias románticas del tipo de *Las chicas de la Cruz Roja* (R. J. Salvia, 1958) y el nuevo cine de «los chicos de García Escudero» [en español en el original]. Se suele aceptar que el último se formó como resultado de un profundo descontento con el primero, pero esta teoría puede ocultar el hecho de su mutua coexistencia e incluso del diálogo existente entre ambos.

Aunque el NCE es el que más atención crítica ha recibido tanto en España como en el extranjero, no se debe olvidar que el «viejo cine español» (VCE) es el que en realidad gozó de más popularidad entre el público de la época, por lo que, como señala Núria Triana-Toribio, merece ser (re)evaluado y estudiado dentro de los parámetros de cine popular, así como en relación con el nuevo cine emergente. Porque aunque es innegable que el conformismo político y social de gran parte del VCE lo conecta con el de las décadas anteriores, es preciso tener en cuenta que «lejos del inmovilismo que los historiadores ven en este VCE, los géneros populares incorporaron cambios para actualizarse y renovar su audiencia» (Triana-Toribio, 2003: 75).

Todo esto es especialmente relevante en la presente discusión, ya que uno de los cambios más notables que se produjeron en el cine popular de la época fue la repentina incorporación, a partir de mediados de los sesenta, de numerosos personajes provenientes del norte de Europa, especialmente, como es bien sabido, del género femenino. Considerando el hecho de que es precisamente su diferencia física lo que se suele convertir en el centro de atención de la historia y, desde luego, de los personajes masculinos que la pueblan, se puede afirmar que nos encontramos ante un nuevo contingente de personajes marcados «racionalmente».

Me refiero, claro está, a películas del tipo de las realizadas por directores populares como Pedro Lazaga y Mariano Ozores, y protagonizadas, en los papeles de los hombres autóctonos, por actores como Alfredo Landa, Fernando Esteso, Andrés Pajares, José Luis López Vázquez o Antonio Ozores, siempre rodeados de las inevitables turistas altas y esbeltas, de ojos claros, cabello rubio y piernas infinitas. En ocasiones, el argumento

venía acompañado de un elemento moralizante, como en aquellas comedias de paleta protagonizadas por Paco Martínez Soria y, en otras, es en el variable equilibrio entre comicidad e interés aleccionador en donde se percibe la tensión ideológica que caracterizaba esta época de incipientes cambios. Así, el contacto con lo extranjero acarrea una marcada ambivalencia: mientras que en unas ocasiones lo extranjero se presentaba como el paradigma de la modernidad y la opulencia económica, en otras se convertía en algo superficialmente deseable pero en el fondo corrupto y, en última instancia, desdeniable. El final de *El abominable hombre de la Costa del Sol* (Pedro Lazaga, 1970) ilustra esta dualidad: tras pasar por todo tipo de mujeres extranjeras, el protagonista español, Federico (Juanjo Menéndez), terminará su periplo casándose con la española.

En *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968) se proyecta un retrato muy benigno de las extranjeras, las Buby Girls, frente a la imagen más ridícula, pero también en el fondo tremendamente bonachona, de los pueblerinos españoles. De alguna forma, el atractivo de la diferencia «engancha» por un igual a las extranjeras y a los nacionales, pues, aunque de forma diferente, ambos ven en el Otro una fuente de atracción. El alcalde del pueblo (Paco Martínez Soria) expresa su admiración por Elga (Ingrid Spaey), la líder de las Buby girls:

Alcalde: ¡Viva Alemania, moceta!  
 Elga: Gracias, alcalde, pero yo soy norruega [sic].  
 Alcalde: ¡Pues viva Norruega [sic]!

Y algo más adelante, Elga devuelve el cumplido al alcalde y su secretario (José Luis López Vázquez), diciéndoles, con una deslumbrante sonrisa: «Estamos muy contentos [sic] porque habéis sido muy simpáticos. Los dos. Caballero español, torero valiente, matador».

Pero si la película sugiere que ambas partes se dejan llevar por una imagen estereotípica del Otro, también aplica sus pinceladas más tóxicas y crueles al retrato de la mujer española que, en los personajes de Antonia (María Luisa Ponte) y Remedios, se revela como adusta, mandona, malcarada y celosa. En esta película, al igual que en varias de Mariano Ozores, como *Objetivo bi-ki-ni* (1968), *En un lugar de la Manga* (1970) o *Manolo la nuit* (1972), y de otros directores, el contraste entre lo español y lo extranjero se intensifica al presentar, como prototipo de la españolidad, a lo más vergonzosamente cerril que se pueda imaginar.



Objetivo bi-ki-ni (Mariano Ozores, 1968)

Un ejemplo paradigmático es el personaje de Acacio (José Luis López Vázquez) en *Objetivo bi-ki-ni*. Escandalizado ante el hecho de que su novia Justina (Gracita Morales) considere la posibilidad de ponerse un bikini —pues, según ella le dice, «el dos piezas lo llevan ya hasta las ratas»— Acacio le increpa: «¡Tú no! ¡Yo soy español! ¡Y a los raciales como yo no se les hace de menos!».

Su machismo cavernario no está exento de un ligero —muy ligero— *pathos*, pues él mismo tiene que reconocer más adelante, ante una *sexy* extranjera: «Los españoles, en esto del... mmmmm, ¿cómo se llama?... el... lo que siempre sale en las películas de arte y ensayo... ¡Erotismo! ¡Eso!... Pues... como en eso del erotismo andamos un poco atrasados...».

Según fueron avanzando los años, el cine se mostró cada vez menos comprensivo con sus personajes celtibéricos, convirtiéndolos a menudo en irredentos objetos de ridículo, creando una distancia irónica entre la imagen que el protagonista tiene de sí mismo y la que el espectador percibe, precisamente por su contraposición con los extranjeros más atractivos, relajados y liberales. No pareció captar este distanciamiento irónico, sin embargo, el comentarista de *La Vanguardia* tras el estreno de *Manolo la*

*nuit* pues, en su breve reseña, se lamenta de la falta de verosimilitud del personaje principal, sugiriendo un fallo en el *casting* de la película:

Pretender hacernos creer que [Alfredo] Landa es ese ejemplar de «macho ibérico» que vuelve locas, según suponen los ingenuos, a las suecas, es ya el colmo de lo inverosímil. Esto no nos parece admisible ni siquiera en Torremolinos, en donde el ambiente, la poesía del mar y la libertad erótica pueden hacer milagros, pero no hasta ese punto (Martínez Tomás, 1974: s. pag.).

En resumen, pues, los personajes nórdicos cumplen un papel metonímico: por medio de ellos, más bien de «ellas», se deja sentir la presencia de la Europa desarrollada en una España sin duda más retrasada. Su función es, claramente, la del contraste: por un lado, su aspecto físico choca de forma llamativa con el de los «nativos» (comparación de la que la «raza» ibérica no sale muy bien parada); por otro, su actitud y comportamiento reflejan los valores de unas sociedades avanzadas acostumbradas al ocio y la liberalidad de costumbres, lo opuesto a la sociedad española del momento, todavía marcada por una moral y una ideología conservadoras. Además, el personaje extranjero occidental funciona también como catalizador para que el español, sobre todo el hombre español, saque a la luz los deseos ocultos (y no tan ocultos) de su subconsciente. Y finalmente, su presencia en la pantalla funciona a modo de «terapia» visual, proporcionando un tipo de placer contenido en la pantalla que de este modo se puede exorcizar de forma segura: el deseo que provoca lo extranjero es abiertamente reconocido por la narrativa, pero, de modo simultáneo, queda contenido dentro de los límites de la ficción, que logra así su efecto catártico.

La representación de lo extranjero que surge de las filas del NCE es radicalmente diferente a la comentada hasta ahora. Es una diferencia expresada no tanto en lo físico como en los modos de comportamiento, en lo intelectual o en lo político, como se ve, por ejemplo, en *El próximo otoño* (Antonio Eceiza, 1963, con Víctor Erice y Elías Querejeta como coguionistas) y en *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965). *El próximo otoño*, por ejemplo, narra la visita de la joven francesa Monique (Sonia Bruno) a España, invitada por unos amigos catalanes a pasar unos días en Nerja, Málaga. No son muy numerosas las películas españolas que han tratado el contacto entre España y su vecina del norte, a excepción de las centradas en la guerra de la Independencia contra la invasora Francia napoleónica, como la famosa *Agustina de Aragón* (Florián Rey, 1928). Relacionar *El próximo otoño* con aquella lejana historia puede parecer atrevido, pero no

exento de justificación, pues, de hecho, durante la visita que la joven hace a unas ruinas locales con un muchacho del lugar, éste menciona la invasión francesa del siglo XVII. Si la bravura aragonesa rechazando a los franceses en la película de los años veinte implicaba metonímicamente la actitud de todo el país, la mezcla de pintoresquismo y retraso social de Andalucía, sinónimo de España para los extranjeros de los años sesenta, así como el encandilamiento de Juan (Manuel Manzanque) con la «invasora» son muestra de una actitud muy diferente de la España de la época para con Europa.

De hecho, a diferencia de sus antecesores, la «francesita» no será expulsada del país violentamente (la España de los sesenta suspiraba por la aceptación extranjera), sino que será ella la que decida regresar a su vida «real» en París. Es éste un final que claramente evoca el de *Vacaciones en Roma* (*Roman Holiday*, William Wyler, 1953), al igual que la apariencia aniñada y grácil de Sonia Bruno en esta película recuerda a la Audrey Hepburn de la anterior, lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que los significados asignados respectivamente a España y a Francia o Italia en las dos películas sean equiparables.



El próximo otoño  
(Antonio Echeiza, 1963)

Aunque los años que nos ocupan estuvieron definitivamente marcados por el interés por las etnias del norte, no quiere esto decir que se rompiera radicalmente con prácticas de décadas anteriores. Sí que es cierto, sin embargo, que se reduce significativamente el número de películas referentes a lo hispanoamericano, e incluso a lo gitano, temas que tan productivos habían resultado en los años precedentes.

Las imágenes de Hispanoamérica que se proyectaron en las pantallas no fueron muy variadas. Continúa, aunque ya sin mucha fuerza, el tema de la «siembra» religiosa en América, y el cine religioso vive un breve momento de éxito con la representación en pantalla de un personaje del que tanto hispanoamericanos como españoles podían sentirse orgullosos «dueños»: Martín de Porres, el popular santo mulato.

Fruto de una época en la que los conceptos sobre la «raza» están modificándose de manera radical, *Fray Escoba* (Ramón Torrado, 1961) no pierde la oportunidad de propagar el talante esencialmente justo y humanitario de la Iglesia, poniendo en boca de uno de los frailes de más importancia en la orden el siguiente comentario: «Para la Iglesia de Cristo, como para la orden dominicana, no existen razas».

Pero a pesar de estos intentos de proyectar una supuesta actitud antirracista, se deja ver, entre líneas, cómo las categorías de blanco y negro siguen identificadas con actitudes morales opuestas, como cuando Fray Escoba, es decir, Martín (René Muñoz) dice al recibir el hábito: «El hábito es precioso. Blanco y negro. Negro como mi piel y blanco como debo ser por dentro», palabras que recuerdan las del misionero mayor de *Misión blanca* (1946), cuando le dice al recién llegado que su labor consiste en intentar salvar «las almas blancas de los negros».

Tras la popularidad de *Fray Escoba*, se estrenó, con menos éxito, *Rosa de Lima* (José María Elorrieta, 1963), en la que el mismo Fray Escoba tiene un papel digno pero tangencial, ya que la película dramatiza la ejemplar vida de Rosa (María Mahor), hija de españoles nacida en Lima y, por lo tanto, criolla. Según la película, frente a los españoles, para quienes las diferencias raciales no son importantes —tanto Rosa como su familia tratan por igual a nativos y españoles— los indígenas se muestran a veces como seres injustos y sujetos a prejuicios, como prueba el tratamiento violento que el araucano dispensa a su esposa inca.



Fray Escoba (Ramón Torrado, 1961)



Rosa de Lima (José María Elorrieta, 1963)

Aunque para estas fechas los temas misioneros y religiosos estaban ya condenados a desaparecer, aún se produjeron durante los años sesenta y el comienzo de los setenta algunas películas de este género, como *Cristo negro* (Ramón Torrado, 1962) y *Encrucijada para una monja* (Julio Buchs, 1967), situadas en el África subsahariana, y *Cao Xa* (Pedro Mario Herrero, 1971) en Vietnam, que a decir verdad gozaron de muy escasa popularidad.

En cuanto a la representación del continente americano en el cine de estos años, el hecho es que, aparte de las ya mencionadas y de un par de películas que incorporaron personajes indios, como *El tío de América* (Luis César Amadori, 1966) y *Buenos días condesita* (1966), Hispanoamérica se convierte, sobre todo, o bien en escenario de fantasías musicales, por ejemplo, *Samba* (Rafael Gil, 1964), con Sara Montiel, o bien de historias de acción y espionaje (género para el que también se explotaron los escenarios del norte de África), como *001 Operación Caribe* (Richard Jackson y Antonio del Amo, 1965), *Armas para el Caribe* (Claude Sautet, 1965), *Misión especial en Caracas* (Raoul André, 1966) y *Misión secreta en el Caribe* (Enrique L. Eguiluz, 1971).

Una excepción que vale la pena citar es *El alegre divorciado* (Pedro Lazaga, 1975). Aquí, una pareja mayor de clase media baja, Ramón (Paco Martínez Soria) y Socorro (Florinda Chico), viajan a México para asistir a la boda de su hijo con una mexicana. Esta apología del mestizaje entre España y México, sin embargo, está contenida dentro de unos límites aceptables: como era de esperar, la futura esposa no es, ni mucho menos, de descendencia indígena, sino hija de una familia de clase alta de origen e identificaciones netamente españoles, como indica la nostalgia con la que el padre habla de todo lo español, incluidos el cocido, la paella y la tortilla de patatas. México se usa, por un lado, como escenario de reportaje turístico (con abundantes panorámicas de México DF y Acapulco), y, por otro, para transmitir la idea de que las modernizantes libertades de allí, ejemplificadas, sobre todo, por la legalidad del divorcio, únicamente conducen a la infelicidad. Por ello, el espejismo que proyecta la exótica y liberada América puede parecer deseable y tentador, pero en definitiva, lo que finalmente se impone es la normalidad y sensatez, identificadas con España.

Queda por mencionar el papel que se le reserva a la comunidad gitana en las pantallas de la época. Lo primero que destaca es el hecho de que, aunque en ocasiones se continúa recurriendo a personajes femeninos como

protagonistas de historias de corte folclórico, como *La gitana y el charro* (Gilberto Martínez Solares, 1964) y *Gitana* (Joaquín Bollo, 1965), se percibe, sobre todo, un aumento en el uso de personajes principales masculinos. En algunos casos, éstos aparecen protagonizando narrativas folclóricas, como Peret en *El Mesón del Gitano* (Antonio Román, 1969), por ejemplo. Sin embargo, empiezan a ser más frecuentes las historias de corte más realista, con protagonistas gitanos que sufren a causa tanto del racismo del mundo payo como de las inflexibles exigencias de la comunidad gitana para con el individuo. A menudo son historias dramáticas, caracterizadas por amor trágico, cárcel, violencia y muerte, como en *Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963), *Con el viento solano* (Mario Camus, 1965) o, de forma diferente, *El amor brujo* (Francisco Rovira Beleta, 1967).

En cierto modo, esta tendencia continuará en años posteriores con películas como *Muerte de un quinqui* (León Klimovsky, 1975), las dos sobre el Lute realizadas por Aranda (*El Lute, camina o revienta*, 1987 y *El Lute II. Mañana será libre*, 1988) y *La taberna fantástica* (Julián Marcos, 1991), cuyos protagonistas, aunque no exactamente gitanos, sino mercheiros o quinquilleros, ocupan un espacio imaginario igual al de aquéllos.<sup>24</sup>



Con el viento solano (Mario Camus, 1965)

---

24 De hecho, estas y otras películas con personajes similares están incluidas en el listado de cine de temática gitana que se puede consultar en la biblioteca de la Unión Romání en Madrid.

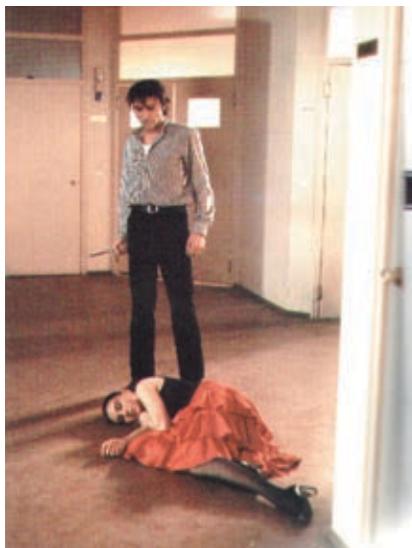
Y a partir de 1975...

Siguiendo la radical renovación de la estructura política, cambiaron también las prácticas culturales. Las estrategias de representación del género y la sexualidad experimentaron llamativos cambios con la llegada de la democracia, la desaparición de la censura estatal y los vertiginosos cambios sociales. Sin embargo, el progresismo de la época no pareció, inicialmente, tener un efecto significativo en la representación de lo étnico. El cine de los años ochenta muestra, sin duda, un enorme interés por reflejar la «diferencia», pero, en este caso, de signo distinto al que hemos estado tratando hasta el momento. El mayor interés ahora es destacar lo específico de las identidades locales, territoriales. Es la época en que los gobiernos autónomos apoyan la producción de películas que proyecten una imagen distintiva de las varias nacionalidades dentro de España, en un intento por dramatizar en la pantalla las diferencias interiores que la Dictadura había tratado de suprimir. Sería, sin duda, interesante considerar algunos ejemplos de estas prácticas, sobre todo de aquellas películas en que la identidad regional se presenta como claramente diferente a la mayoritaria española, es decir, en que se presenta como Otra. Sin embargo, es éste un análisis que se escapa, por motivos de extensión, a los límites de este trabajo.

Lo que sí es imprescindible considerar aquí es un fenómeno de los ochenta que concierne a la etnia gitana: el significativo impacto que tuvo la trilogía de musicales flamencos realizados por el prestigioso director Carlos Saura, ya que, dada la insistente aunque no correcta identificación de lo flamenco con lo gitano, esta trilogía habrá de verse como una modificación importante en la tradición de la representación de lo gitano en el cine español.

Saura, director conocido y respetado nacional e internacionalmente por sus películas comprometidas políticamente durante los difíciles años de la censura franquista, sorprendió a muchos a comienzos de la década con su adaptación a la pantalla de la tragedia de García Lorca, *Bodas de sangre* (1981), en forma de coreografía flamenca. Aunque admirada en algunos círculos, la película se recibió en otros con suspicacia, e incluso fue acusada de perpetuar una imagen folclórica del país, en un momento en que éste buscaba identificarse con la modernidad noreuropea y apartarse de aquella imagen de «charanga y pandereta» que el franquismo había pro-

mocionado en los mercados interior y exterior. En este sentido es ilustrativo el comentario de Rafael de España (1992: 201) al respecto: «con la llegada de la auténtica libertad de expresión [la] carrera [de Saura] se desorienta un tanto, embarcándose en proyectos folklóricos de fácil digestión en los mercados extranjeros, donde la única España admitida es la de Merimée». En más de una entrevista, Saura mantuvo que las ambiciones modernizadoras del país no tenían por qué entrar en conflicto con el uso de la tradición: «Me parece [...] que eso sería como decir que no se puede recurrir a nuestros clásicos porque es una literatura ya conocida y la España actual es otra» (Sánchez Vidal, 1988: 160). Su propuesta de compaginación de modernidad y tradición encontró reflejo de nuevo en su siguiente película, *Carmen* (1983), que obtuvo un gran éxito de taquilla y reconocimiento crítico internacional. En *Carmen*, Saura indaga en el flamenco y lo gitano, para rescatarlos de los estereotipos y superficialidades a los que los había condenado el franquismo. *Carmen* es, en cierto modo, una investigación sobre los orígenes de una comunidad, su cultura y su impacto sobre el resto de la población, precisamente en un momento en el que el país, acabado el franquismo, también quería recuperar su herencia europea al ingresar en la CEE (Fiddian y Evans, 1988: 83-94).



Carmen (Carlos Saura, 1983)

La crítica sobre *Carmen*, sobre todo la internacional, ha tendido a alabar, entre otros valores estéticos, la maestría con que su estilo distanciado y metanarrativo analiza como problema las categorías de género y nacionalidad. Más recientemente, Paul Julian Smith (2000: 170) ha matizado esta perspectiva, sugiriendo que la «delimitación de la exterioridad» (el hecho de que la cámara apenas abandona el local de ensayo), unida al control y disciplina marcial ejercido por Antonio (Antonio Gades) sobre Carmen (Laura del Sol) y el resto de la compañía dentro de esas paredes, convierte el estudio, y por extensión, la película, en «un espacio de sedentarización forzada, en el que las mujeres y los gitanos son confinados y convertidos en abstracciones, en fetiches».

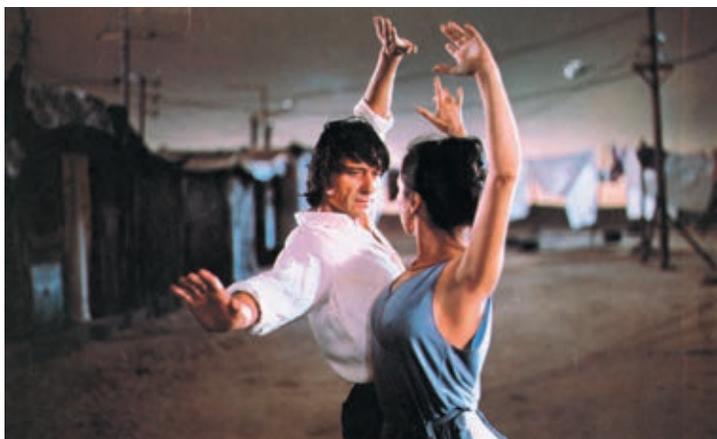
El broche de la trilogía, *El amor brujo* (1986), aunque de menos éxito en términos comerciales, es la más relevante en cuanto a la representación, más bien «construcción», de la gitanidad, ya que la totalidad de la acción tiene lugar en lo que se supone es un poblado gitano. Decimos «se supone», porque aquí, al igual que en sus dos musicales previos, el director se esfuerza por enmarcar la acción dentro de un escenario claramente artificial. En este caso, esa artificialidad se revela poco a poco gracias a una panorámica lenta de la cámara situada en una posición privilegiada en lo alto, desde la que se aprecia lo que parece ser un estudio cinematográfico, con sus inmensos focos y un decorado sobre el que la cámara desciende hasta integrarse con los personajes.

Saura no permitirá que se olvide este marco metaficticio, pues, a lo largo de la película, una puesta en escena artificiosa y plana fuerza al espectador a ocupar su asiento en un figurado patio de butacas, acercándose en este aspecto a *Bodas de sangre*. Como dice Rob Stone, «los *tableaux* congelados de la vida gitana se asemejan a lo expuesto en cualquier museo del folclore» (s. f.).<sup>25</sup>

El plano-secuencia final muestra a los amantes, Carmelo (Antonio Gades) y Candela (Cristina Hoyos), abrazados en un primer plano. Pero, según la cámara retrocede y se eleva, nuestro campo de visión se amplía, incluyendo ya montones de chatarra a ambos lados y, tanto en un primer plano como al fondo, en la distancia, cables y postes de la luz prominentes. La intención irónica parece clara: la silueta de los enamorados recor-

---

25 Agradezco a Rob Stone el haberme dado acceso al manuscrito de este trabajo antes de haber sido publicado.



El amor brujo (Carlos Saura, 1986)

tada contra un cielo históricamente azulado y anaranjado es tan artificial como la luz que estos cables transportan. Y quizá los postes que los sostienen, erigidos sobre las lomas, y vistos en la lejanía, recuerden las fatídicas cruces del Gólgota, reinscribiendo de esta forma una historia de muerte y sufrimiento en este clímax de amor. Según Stone, aunque por un lado el sometimiento de la narrativa a las convenciones del cine comercial que exigen un final feliz parecería proponer una utopía simplista, por otro las estrategias formales autorreferenciales y hasta conceptistas ponen en evidencia la superficialidad y fatuidad de la totalidad de la narrativa, lo cual dota a la película de un cierto valor subversivo, aunque más subyugado que en las películas anteriores de Saura (ibíd.: s. f.).<sup>26</sup>

---

26 La cuestión de la artificialidad permite establecer una conexión con la primera versión de *El amor brujo*, la dirigida por Antonio Román en 1949. En aquella, cuando Carmelo (Manolo Vargas) expresa sus reparos a participar en la representación de una boda gitana para un grupo de turistas argumentando que, al no haberse casado nunca, no sabe si lo hará correctamente, le responden: «La ceremonia se adorna un poco, ¿sabé? Cuando se paga bien. La de verda' no resultaría, ni hay por qué festeja'la en público' [...] y sobre to', ¡teatro, mucho teatro!». Unido al tema de lo artificioso, aparecen a menudo en esta película los de la autenticidad y la apropiación. Es especialmente significativa, en este sentido, aquella escena en la que Candela (Ana Esmeralda) le dice con ironía y cierta pesadumbre a Carmelo, bailaror de fama internacional que ha vuelto al Sacromonte para encontrar «duende» y practicar un paso original que sólo ella sabe: «Ya lo aprenderá, hombre. Y a luego, lo sacará por eso' mundo', y te hará' de oro».

La originalidad de la trilogía de Saura no reside en los ingredientes argumentales, ya que éstos retoman motivos tradicionales de pasión, celos, reyertas y muerte, sino en el tratamiento formal. El juego metanarrativo, que rompe la ilusión de la ficción, la artificialidad de los escenarios (dos locales de ensayo y un decorado de estudio cinematográfico respectivamente), puestas en escena minimalistas y estilizadas, vestuarios y coreografías que a menudo sincretizan tradición e innovación, y un uso autoconsciente, enfático y agilísimo de la cámara invistieron a la gitanidad de un viso de modernidad del que había carecido hasta entonces, pero que se convertiría en su marca distintiva en la década de los noventa.

Por lo demás, será también en esa década cuando se perciba un interés renovado por incorporar al relato cinematográfico historias o imágenes provenientes de una variedad más amplia de etnias, como se verá en capítulos posteriores.

## II. LA COMUNIDAD GITANA: EL ETERNO «OTRO» DOMÉSTICO

Como se ha visto, la comunidad gitana ha tenido una presencia continuada en el cine español desde sus mismos comienzos. No cabe duda de que, en términos generales, el tratamiento que ha recibido en pantalla ha sido restrictivo, tipificado y reflejo de prejuicios existentes también en muchos otros ámbitos de la cultura y la sociedad. Sin embargo, el hecho mismo de que lo gitano haya llegado a convertirse en una presencia fetiche en el cine español durante décadas es indicador de que ha poseído históricamente un cierto valor cultural de cambio, aunque naturalmente éste haya variado en las diversas épocas.

La comunidad gitana ha tendido a rechazar la imagen que el cine ha proyectado de su gente, aireando su descontento cada vez con más frecuencia y efectividad, bien por medio de revistas editadas por la propia comunidad, bien con manifiestos en la prensa o haciendo uso de la Internet, herramienta ésta que se ha convertido en un mecanismo eficaz para aunar los intereses de las comunidades gitanas de diferentes países. En la revista gitana *I Tchatchipen*, por ejemplo, Sal-lus Herrero i Gomar (2000: 45-46) instaba a los miembros de la comunidad a dotarse de mecanismos de intervención en el cine español que contrarresten los estereotipos que han dominado las pantallas durante décadas:

[En] la filmografía española [...] el pueblo gitano [...] casi siempre sale malparado, ligado a los tópicos de turno, al folklore, al costumbrismo e incluso al bandolerismo andaluz, lo que ha contribuido a elaborar una imagen negativa y distorsionada de la realidad gitana (celos, rivalidades, pasiones enfrentadas, amores despechados, intrigas, sevillanas y fandangos) que sirve para alimentar la marginalidad. Estas películas han creado una imagen falsa, elaborada en función de las clases dominantes y la proyección de las demandas de la

mayoría social que desea ver confirmadas sus posturas ante la pobreza y la marginación. [...] Nos gustaría ver más películas que [elaboren] una imagen propia desde el protagonismo que supere la subalternidad y el racismo [...].

El autor reconoce que, más recientemente, se ha podido observar una tendencia a proyectar una imagen renovada de lo gitano dentro de los circuitos comerciales y culturales mayoritarios. Menciona, por ejemplo, el documental *Flamenco*, realizado por Saura en 1994, como un ejemplo de película que logra remontar los tópicos, y se complace de que este tipo de imágenes se extiendan entre la sociedad predominante. Sin embargo, mantiene a la vez una postura ambivalente ante este fenómeno, calificándolo de «arma de doble filo», pues, si bien por un lado es gratificante para la comunidad gitana, por otro sirve de prestigio personal sólo a unos pocos, y a cambio funciona como tapadera de la marginación social que sigue sufriendo la mayoría del pueblo gitano (Herrero i Gomar, 2000: 45). Rosa Montero (1996: 12) había dado la voz de alarma acerca de este mismo fenómeno en un artículo periodístico unos años atrás:

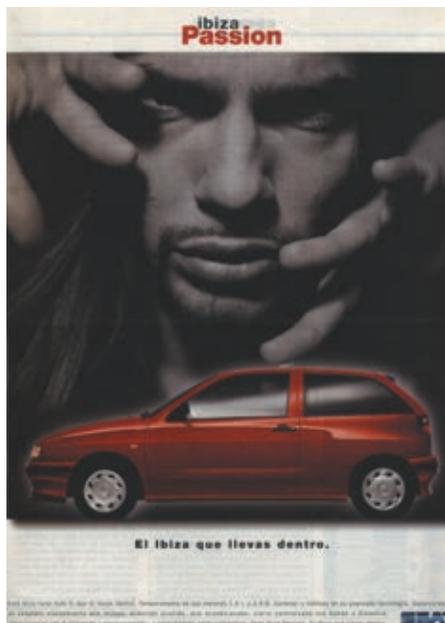
Parece que el mundo del espectáculo acaba de re-descubrir a la gente de bronce: se han dado cuenta de que, además de gustar a las audiencias tradicionales, también pueden gustar a los posmodernos. Puede que esta moda ayude a rebajar los prejuicios de los payos. Pero me fastidia que todo se quede ahí, en una gitanería que resulta exótica y apreciable cuando se ve en una película, pero que la sociedad repudia cuando es de carne y hueso, de sudor y hojalata y marginación.

## Un nuevo exotismo (Ketama, Lolita, Rosario, Joaquín Cortés) y su explotación en el cine

La moda a la que se refiere Montero fue, desde luego, tremendamente productiva durante la década de los noventa, años en los que lo gitano pareció salir de su gueto y adquirir un protagonismo inusitado, sobre todo en el ámbito nacional, pero también en el internacional, proyectado como un atractivo icono de modernidad. Como se mencionó brevemente en la introducción, cabe argumentar que este uso de lo gitano encaja dentro de un fenómeno más amplio: esa práctica cada vez más extendida en los mercados occidentales de finales del siglo XX de recurrir a lo étnico y lo diferente como un nuevo valor consumible. La España de finales de los ochenta y los noventa,

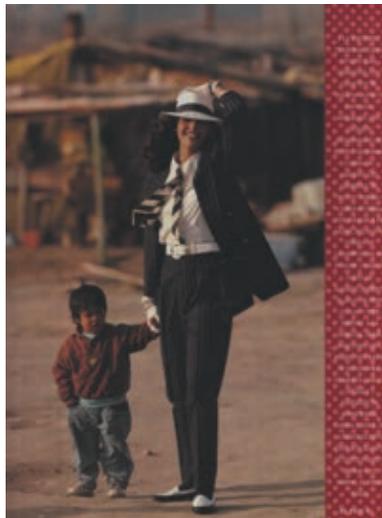
ya integrada en la Europa moderna, ya socia de pleno derecho del «Primer Mundo», absorbió con fruición las tendencias comunes a otros países occidentales de comercializar lo exótico, lo étnico, para, como dice bell hooks (1992: 21) usarlo «a modo de especia, de aderezo para alegrar el aburrido guiso en que se ha convertido la cultura blanca mayoritaria» (1992: 21).

De esta forma, lo gitano, que tradicionalmente había estado asociado a la criminalidad o a un folclorismo nada sofisticado, ha llegado a adquirir hoy en día una serie de connotaciones que destacan su contenido racial como garantía de origen, de autenticidad, a la vez que lo convierten (hasta cierto punto de modo paradójico) en un icono de modernidad, originalidad y juventud. Con esta carga semántica, lo gitano (a menudo confundido con lo andaluz) se ha sometido a las leyes del mercado y se ha usado para vender todo tipo de productos, sobre todo dirigidos a los jóvenes: gafas de sol, perfumes o coches, como, por ejemplo, la campaña publicitaria para Seat Ibiza con Joaquín Cortés.



Fotogramas, abril 1996

En un reportaje de moda de *El País Semanal* de 1996, titulado, significativamente, «Los Rodríguez: de pura casta» (Vallés y López de Haro, 1996), una familia de gitanos servían como perchas para toda una serie de modelos de diseñadores de alta costura. Más adelante, Amara Carmona, para entonces famosa por su papel protagonista en *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1995), ejercía de modelo para Armand Basi en otro reportaje titulado «Ropa del sur» (*El Semanal*, 1996: 14).



El País Semanal (5 de abril de 1992)

Pero la persistente ambivalencia que marca la actitud de la cultura española mayoritaria hacia lo gitano se expone de forma aún más llamativa en otro reportaje de moda, también para *El País Semanal*, titulado «¡Olé tu gracia!», y cuyo subtítulo reza «Inés Sastre, la modelo española más cotizada, [...] en un estilo que resume *con buen humor el tipismo andaluz*» (López de Haro, 1992: 78, cursiva mía). Aquí, como en otros casos, «lo andaluz», evocado en el subtítulo, se confunde con «lo gitano», conjurado en las imágenes. La glamorosa modelo ocupa siempre un lugar prominente en la imagen: en una de ellas rodeada de un trío de jóvenes gitanos anó-

nimos, en otra destacándose contra un fondo borroso de chabolas mientras coge de la mano a un chiquillo gitano, ella misma travestida como patriarca gitano. A lo largo del reportaje, el dominio de lo gitano se ve invadido, y los marcadores de una versión estereotípica de la gitanidad son lucidos como una máscara, mientras que la realidad que ésta oculta queda difuminada, al fondo, a una distancia segura. Aquí, como en muchos otros casos, los signos de la etnicidad gitana se pierden en una especie de expresión de exotismo vago y genérico, quedándose en los límites de lo que Gallini (1998: 229) llama, en otro contexto, su «dispersión semántica».

Así pues, aunque es posible ver un avance positivo en la mayor visibilidad de lo gitano en contextos que lo identifican con lo moderno y lo ecléctico, por otro lado, la insistencia en una noción esencialista de la gitanidad puede llevar también a una fijación e inmovilidad contraproducentes, ya que lo gitano se sigue representando como lo «español-étnico», en vez de como lo «español-normal», permaneciendo por lo tanto encasillado dentro de parámetros restrictivos y fijos.

Lo cierto es que toda una serie de artistas con conexiones gitanas —Azúcar Moreno, Joaquín Cortés, Ketama, Lolita y Rosario Flores, por ejemplo— se han convertido en iconos de gran valor en la cultura popular. En lo que concierne al cine, la música de Ketama sería usada profusamente por Chus Gutiérrez en *Alma gitana* (1995), no sólo en la banda sonora, sino también dentro de la diégesis, precisamente en una de las escenas más importantes de la historia: el momento en el que los dos protagonistas se ven por primera vez y se enamoran durante una de las actuaciones del grupo en la Sala Caracol. Un año antes habían aparecido en una situación similar en *El efecto mariposa* (Fernando Colomo, 1995), interpretando aquí también una de sus canciones sobre un escenario, en la secuencia final de la película en la que españoles y británicos celebran en perfecta armonía el cambio de siglo bailando en la calle al ritmo de esta música, a la vez con raíces y viajera. Esta película también hace uso, aunque brevemente, de otro personaje automáticamente identificable para el público español con la gitanidad y el espectáculo: Lolita, hija mayor de Lola Flores, la que fuera representante máxima de la gitanidad en la cultura popular española durante cinco décadas. El valor icónico de Lolita parece ser tal que ni siquiera precisa unir su voz a la canción, sino que simplemente aparece subiendo al escenario, para unirse al grupo y acompañar el ritmo con un pandero y el movimiento de su cuerpo.

Más recientemente, Lolita ha triunfado en el cine con un papel protagonista en *Rencor* (Miguel Albaladejo, 2002), al igual que su hermana, la igualmente icónica Rosario Flores, lo ha hecho con *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002). Lo interesante en estas dos películas es que, aunque en ningún momento se define a estas mujeres como gitanas, su complejión morena y su temperamento encendido es aprovechado tanto en el argumento como visualmente. En *Rencor*, la presencia cautivadora de Lolita en su papel de Chelo Zamora, una cantante venida a menos (por el que ganó el Goya a la mejor actriz revelación), se complementa con el del cubano Jorge Perugorría, cuya apariencia y estilo de interpretación recios y enérgicos lo convierten en el actor perfecto para su papel de Toni, un ladronzuelo casi reformado que lucha por sobrevivir.



Hable con ella (Pedro Almodóvar, 2002)

En *Hable con ella*, el cuerpo cobrizo, fibroso y anguloso de Rosario en su papel de Lydia se contraponen visualmente a la blancura y aparente fragilidad, como de porcelana, de Alicia (Leonor Watling), un contraste acentuado por sus profesiones respectivas: la primera, una mujer torero, la segunda, una bailarina de ballet. Sobre Rosario, se dice en una reseña de *Hable con ella*: «En Rosario buscó Almodóvar la raza, una mirada de abandono y una figura atlética pero femenina, que soportase con igual riqueza el traje de luces y un modelo de Dolce y Gabana» (Escamilla, 2002: 83). Este comentario sobre la plurivalencia de Rosario es interesante, pues le supone un glamour que sus papeles anteriores en el cine español no habían explotado en absoluto.

Rosario había aparecido ya en dos ocasiones interpretando a una joven gitana. El papel más importante, sin duda alguna, es el de *Calé* (Carlos Serrano, 1986), una especie de *remake* idiosincrásico del mito de Pigmalión, que no llegó a tener excesivo éxito comercial, aunque sí críticas relativamente favorables. Aquí, en el papel de la joven y algo asilvestrada gitanilla Estrella, es «recogida» bajo la tutela de una actriz de mediana edad llamada Cristina (Mónica Randall), quien no sólo le enseña a leer, a comer con buenos modales y a vestir de forma femenina, sino que acaba yéndose a la cama con ella. Las críticas del momento alabaron la presencia de una relación sexual interracial, interpretándola como un ejemplo claro de anti-racismo, y como una especie de reivindicación de lo gitano (Guarner, 1987: s. pag.). Sin embargo, esta lectura positiva resulta demasiado simplista para una película que se muestra consciente de la dinámica de poder desigual que se establece entre las dos mujeres. Explotando al máximo la voz añorada de Rosario y la expresión desvalida que su mirada transmite, el filme construye a la gitana como una joven inocente, poco compleja, guiada por instintos y por reacciones primarias y básicas, todo lo cual la coloca a merced de la más sofisticada y experimentada Cristina.

La película se esfuerza por crear situaciones incómodas en las que el espectador ni puede identificarse fácilmente con las reacciones irreflexivas de Estrella ni con el egoísmo de Cristina cuando abandona a la joven, sorprendida de sus propias inclinaciones lesbianas y temerosa del efecto que tal opción sexual podría tener en su vida personal y profesional. Resulta además inquietante ver que el proceso de aprendizaje al que Cristina somete a Estrella implica una progresiva pérdida de su identidad y entorno gitanos.

Pero, sobre todo, es la última escena la que lleva más carga de ambigüedad. Cuando Estrella sale del hospital al que le ha llevado la paliza recibida a manos de su familia, Cristina la va a recoger en coche con su novio Luis (Joan Miralles), con el que, aparentemente, se ha vuelto a juntar después de que la relación con Estrella se hubiera interpuesto entre ellos. Esta última secuencia, que superficialmente parece proponer un triángulo amoroso interracial a modo de final feliz, puede leerse, sin embargo, desde una perspectiva menos utópica. En ella, Cristina y su marido están sentados en los asientos delanteros del coche, mirándose mutuamente, mientras Estrella va sentada con su bebé en el asiento trasero. De esta forma se marca visualmente la posición marginal que Estrella va a ocupar en esta nueva relación triangular que Cristina y Luis, pero no ella, han elegido. Dentro del coche abraza a su bebé, y con gran excitación le señala a un grupo de gitanos que tocan y bailan en la calle, significativamente refiriéndose a ellos en tercera persona, diciendo: «¡Mira, Salváó!, ¡Lo' gitano'!».

La imagen queda congelada en este mismo momento, captando a Estrella y a su hijo Salvador solos, encerrados en este pequeño espacio, y alienados tanto del mundo de los payos que van sentados delante como del de los gitanos que sólo pueden vislumbrar fugazmente por los cristales.



Calé (Carlos Serrano, 1986)

Algunos de los rasgos que Rosario aporta al papel de Estrella se repiten en el de la sencilla gitana Rosario en *Contra el viento* (Paco Perriñán, 1990), película en la que su personaje se proyecta como una alternativa «normal» y «natural» al deseo incestuoso y «antinatural» existente entre Juan (Antonio Banderas) y su hermana Ana (Emma Suárez). Aquí también el personaje está explícitamente construido como calé —Ana le dice a su hermano: «Parece medio gitana, ¿no?»— y se asocia con la naturalidad, la sencillez y la frescura. Tales características se le adjudican por medio del uso de la luz, la vestimenta y la puesta en escena, presentándola frecuentemente en espacios abiertos y luminosos, vistiéndola con ropa informal y juvenil, a menudo femenina, y explotando la expresividad de unos ojos que transmiten franqueza e inocencia. Mediante estos mecanismos, su personaje se presenta como antitético al de Ana, caracterizada por una complejidad psicológica que es sugerida por medio de unas ropas de tonos más apagados y una iluminación que juega con las sombras y los contraluces, sobre todo en los numerosos espacios interiores en los que se la ve.



Contra el viento (Paco Perriñán, 1990)

Evidentemente, el papel de Rosario tiene una lectura positiva, en el sentido de que no está identificada con una vida marginal, no es objeto de victimización, ni su personaje está creado mediante una acumulación de rasgos folclóricos asociados con la gitanería. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto esta asociación no problematizada de lo gitano con un mundo simple, básico, alejado de la complejidad intelectual y psicológica, no es susceptible también de ser visto de una forma más crítica.

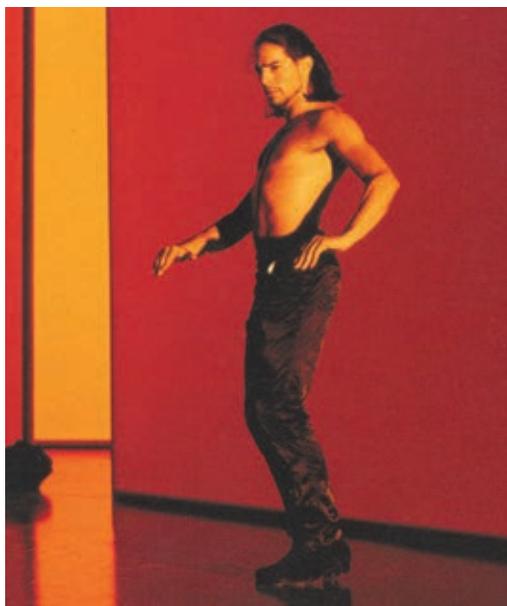
Ninguna de las dos películas mencionadas ha dejado una marca notable en el cine español, y, sin embargo, Rosario continúa ocupando un puesto destacado entre el elenco de artistas gitanos del momento. Precisamente, su breve aparición en la película *Gitano* (Manuel Palacios, 2000) incluye una especie de comentario metanarrativo autoalusivo cuando se la ve, en la ficción, en un estudio de grabación que el protagonista Andrés Heredia (Joaquín Cortés) visita. Andrés entra en el estudio cuando Rosario está grabando una canción titulada «¡Qué bonito!», precisamente un tema que, habiendo sido dedicado a su difunto hermano Antonio, es bien conocido entre el público español. Cuando termina la canción, Rosario se da cuenta de la presencia de Andrés, e intercambian unas breves palabras:

Rosario:	¡Hombre, André! Me alegro de verte. ¡Qué bien!
Andrés/Joaquín Cortés:	¡Qué bonito tu arte!
Rosario:	¡Tú sí que tiene' arte!

No cabe duda de que al espectador se le está pidiendo que interprete este diálogo no sólo como un intercambio verbal entre dos personajes de ficción, sino entre la popular cantante y el famosísimo bailar que ha conquistado escenarios de todo el mundo con su arte, y cuyos trajes de Giorgio Armani y *affairs* con *top models* y otras mujeres famosas se han convertido en comentario favorito de las revistas del corazón.

El uso de Joaquín Cortés en el cine es también digno de consideración. Su primera aparición tuvo lugar en *Flamenco* (1994), el documental de Carlos Saura. Allí interpretaba un número de baile acompañado de un trío de músicos cuya combinación poco ortodoxa de instrumentos (una guitarra flamenca, un violín y un contrabajo), apuntaban ya al potencial sincrético del flamenco. La actuación de Cortés está intensamente erotiza-

da: no sólo se quita la camisa de forma enfática antes de empezar a bailar, sino que la cámara alterna todo el tiempo planos de medio cuerpo para abajo en los que se puede apreciar el movimiento de sus piernas, planos largos en los que se obtiene una necesaria perspectiva general de la plasticidad de su cuerpo y sus movimientos, y además, con igual insistencia, una serie de planos de cintura para arriba que exponen su torso desnudo para el deleite del espectador. Su figura, por otro lado, aparece doblemente resaltada contra una serie de pantallas de tonos anaranjados, amarillos y rojizos que, por un lado, evocan quizá las tonalidades de la bandera española, y quizá por otro, el color y el calor del fuego, de la pasión. La composición de este telón de fondo sugiere, en sus campos cromáticos divididos por líneas negras, la pintura abstracta de Mondrian y, por lo tanto, al igual que el híbrido terceto musical ya mencionado, la experimentación y la modernidad.



Flamenco (Carlos Saura, 1994)

Antes de continuar el análisis de Joaquín Cortés vale la pena detenerse brevemente en *Flamenco*, en particular por la forma en que retoma la tensión entre tradición y modernidad que su director había explorado ya con su trilogía flamenca de los años ochenta, llevándola aún más lejos. *Flamenco* es una apología abierta de la naturaleza esencialmente híbrida del flamenco, que, como anuncia una voz en *off* al principio de la película, es «la consecuencia del cruce de pueblos y culturas». El escenario y la puesta en escena transmiten también ese sincretismo de lo viejo y lo nuevo: aunque rodado en la antigua estación ferroviaria de la plaza de Armas de Sevilla, una serie de espejos amplios y rectangulares, colocados en ángulos diferentes recogen, de forma sólo aparentemente arbitraria, unos reflejos casi cubistas, presentando diferentes perspectivas del mismo objeto de manera simultánea. El movimiento de la cámara en la primera secuencia es cautivador, combinando de forma absolutamente medida y calculada varios planos que conforman un conjunto construido mediante simetrías. La primera panorámica lenta de arriba hacia abajo y después hacia la derecha encuentra su reflejo en la siguiente toma, en la que la cámara da la impresión de seguir un movimiento simétrico, de arriba hacia abajo y a la izquierda, en ambos casos captando los espejos y las imágenes que éstos reflejan. Siguen otras dos tomas simétricas en las que unas pantallas de tonos suaves se deslizan primero de izquierda a derecha, y después de derecha a izquierda. Continúa la secuencia con otros dos planos relacionados entre sí, tanto por la silueta en forma de elipsis partida que se ve en la parte superior de ambos (en posición simétricamente invertida) como por lo que se podría describir como una «presencia en la ausencia», es decir, una ausencia que sugiere la posibilidad de una futura presencia: en el primero de los planos, se perciben los reflejos causados por lo que suponemos es el paso de personas justo fuera del marco superior; en el plano con él conectado observamos una serie de sillas, que también parecen prometer una futura presencia humana en el marco. Los siguientes dos planos también están conectados conceptualmente: en el primero vemos una serie de sillas vacías colocadas en una fila perfecta que corta el marco en horizontal, sugiriendo una igualmente perfecta regimentación de las personas que pasen a ocupar esos asientos; el segundo, sin embargo, muestra sólo unas pocas sillas, colocadas en grupos de dos o de tres, de forma arbitraria, apuntando a una posibilidad de improvisación y elección personal. Es

ésta una secuencia que se asemeja a un ballet perfectamente sincronizado, efecto que el filme parece buscar de principio a fin.

*Flamenco* presenta a artistas ya establecidos del flamenco clásico y a otros más jóvenes, representativos de tendencias más innovadoras, como Joaquín Cortés o el grupo de flamenco-fusión Ketama.<sup>27</sup> Es ésta una estrategia que ya había usado Saura en *El amor brujo*, en la secuencia que combina el baile tradicional de *La mosca* con los compases modernos del dúo de flamenco-pop Azúcar Moreno. *Flamenco* concluye con una interpretación de «Verde que te quiero verde» por parte de Manzanita y Ketama, mientras gentes de diverso género y edad bailan al ritmo de la canción. Antes de terminar el tema, los intérpretes se levantan de sus sillas, y su voz y música son paulatinamente acalladas por un sonido creciente de tacones múltiples, mientras la cámara, que se había elevado ya, remedando el movimiento de los intérpretes, se aleja para captar ahora, en un plano picado, ese improvisado ejército de bailarines, de vestimenta y pertrechos variados, pero con una disciplina férrea en sus movimientos, que marcan el paso de lo que se convierte en una especie de marcha militar, marcha que anuncia quizá su disposición a conquistar los escenarios del mundo con este arte tremendamente codificado, pero fresco y cambiante a la vez. La película concluye con otra toma original: la cámara se eleva en vertical desde el suelo hasta el techo, y una vez allí, se mantiene durante breves momentos, para después dar un giro hacia la derecha y descender hasta detenerse a la altura de una ventana, donde finalmente queda inmóvil hasta que aparecen los créditos. Así pues, el filme culmina con un movimiento de cámara que imita el gesto de la mano de una bailarina de flamenco, que se eleva grácilmente, gira y desciende, concluyendo el baile, y en nuestro caso el filme, con un enfático movimiento virtuoso.

Después de su breve aparición en *Flamenco*, Cortés interpretó un pequeño papel en *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1996), donde, según Paul Julian Smith (2000: 181), aparece «estereotipado como ladrón y seductor». Se podría decir, sin embargo, que aunque su papel como Antonio, el hijo de la mujer gitana que ayuda en casa de Leo (Marisa Pare-

---

27 Paul Julian Smith (2000: 174-185) elabora un interesante análisis del diferente potencial innovador de Ketama y Joaquín Cortés.

des), presenta efectivamente los rasgos mencionados por Smith, la forma en que su imagen está construida permite hacer una lectura más positiva del personaje. En la mayoría de las escenas en que aparece, la presencia de Cortés se presta a respuestas cuando menos ambivalentes por parte del espectador en lo que concierne a las cuestiones de placer visual y las corrientes de identificación. Aparece, a menudo, en primeros planos cuyo objetivo es presentarlo como un ser atractivo y sensual. En este sentido recuerda la forma en que, según Miriam Hansen (1991: 259-282), el cine de Hollywood de los años veinte construía la imagen de Rodolfo Valentino. Cortés, al igual que Valentino, es proyectado como objeto de deseo por medio de procedimientos visuales convencionalmente identificados con la representación de la mujer, pero, por otra parte, mantiene su control masculino mediante la mirada y su poder seductor. De esta forma, con Cortés, la imagen de la masculinidad gitana adquiere unas connotaciones de belleza, sensualidad y poder que no había poseído habitualmente en el cine español hasta la fecha.



La flor de mi secreto (Pedro Almodóvar, 1996)

Ya en el año 2000, Joaquín Cortés conseguiría un papel protagonista en el cine con *Gitano*, película que fue muy controvertida por dos motivos: el rechazo que provocó en la comunidad gitana, y el escándalo en que se vio envuelta por una acusación de plagio. La respuesta de Pérez Reverte (2001: s. pag.), responsable del guión de la película, ante tal acusación resulta interesante, pues ilustra cómo una determinada visión de la gitanidad ha llegado a convertirse casi en una tradición genérica cinematográfica:

Hace un par de semanas me acusaron de plagio. [...] Por lo visto [...] a otro guionista se le había ocurrido antes escribir una historia con música flamenca, droga, patriarcas y gitanos que salen de la cárcel, y nosotros le habíamos fusilado, dice, la original trama por todo el morro. Es, para entendernos, como si un guionista acusa al equipo de una película del Oeste de haberle plagiado la trama porque en la película salen también unos cuatrerros, un sheriff, una chica del salón, una partida de póquer, indios que hablan de rostros pálidos [...].

Lo que para Pérez Reverte son los elementos codificados de una historia de gitanos —flamenco, droga, cárceles y patriarcas— resultó tremendamente ofensivo para un amplio sector de la comunidad, que demostró su creciente capacidad de respuesta ante la discriminación en los medios de masas, distribuyendo un manifiesto en los medios de comunicación, y publicándolo también en la revista de la Unión Romani *Kamelamos* (Silva de los Reyes, 2000: 16), manifiesto que aún hoy sigue siendo accesible en internet (Web 1).

*Gitano* es una acumulación de los peores y más desafortunados tópicos y prejuicios existentes hoy en día sobre los gitanos, al tiempo que supone un daño incalculable a la imagen y el honor de nuestro pueblo. La película nos presenta como mafiosos vendedores de droga, seres violentos que dirimen sus diferencias a tiros [...] recubiertos de joyas de oro, portadores de inmensas navajas y escopetas de cañones recortados, dueños de coches y deportivos de lujo y, en el caso de las mujeres, como malhabladas, de lenguaje soez... Afirmando que esa imagen falta a la verdad y no se corresponde en absoluto con la mayoría de la población gitana.

Aunque la crítica cultural insiste en que nuestra era posmoderna ha renunciado a la posibilidad de ofrecer una representación fidedigna de la realidad, y por lo tanto cuestiona la noción de autenticidad, defendiendo, a cambio, el subjetivismo y la relatividad, parece evidente que, desde dentro de los grupos minoritarios u oprimidos se sigue luchando por evitar que los medios presenten imágenes distorsionadas de «sus realidades». Esto confirma la opinión expresada por Christine Gledhill (1984: 19) de que «la reafirmación del realismo es el recurso inmediato de un grupo oprimido

que quiera combatir la ideología promulgada por los medios de comunicación en interés del poder hegemónico». Nos encontramos ante una ilustración de lo que en la introducción denominamos «la carga de la representación», es decir, la sensación de que cada afirmación sobre un individuo minoritario representa a toda la comunidad, y tiene la responsabilidad, por lo tanto, de hacerlo de una forma veraz. Resulta evidente que tal presión ejerce hoy en día su influencia sobre la comunidad gitana española. Amara Carmona, por ejemplo, destacó en varias entrevistas después del estreno de *Alma gitana* su alivio ante el hecho de que «en la película no hay cosas equivocadas, todo sale tal como es» (Noceda, 1996: 42). Y en el extremo opuesto se encuentra la reacción de los jóvenes de la Unión Romani y otros miembros de la comunidad ante *Gitano*, que reprocharon a los artistas gitanos involucrados en su realización que se hubieran prestado a actuar en una película que proyectaba una imagen tan negativa de su comunidad:

Denunciamos públicamente la actitud mantenida por Joaquín Cortés, artista de renombre internacional que no ha tenido el menor inconveniente en vender su propia identidad gitana a cambio de dinero, arrastrando con ello la imagen social de su propio pueblo. [...] Criticamos, con enorme tristeza y desilusión, la colaboración de los artistas gitanos que participan en la película. Desde los que han participado más fervorosamente como es el caso de Antonio Carmona o Rosario Flores hasta los que han aparecido simplemente de trasfondo. Queremos creer con todas nuestras fuerzas que Tomatito, Azúcar Moreno, Juan Habichuela, Navajita Plateá, etc. (a los que admiramos profundamente) no tenían conocimiento del contexto en el que se iban a utilizar sus actuaciones, ya que si lo sabían nos habrán decepcionado profundamente como gitanos (Silva de los Reyes, 2000: 18).

Esta crítica recuerda, entre otras, las reacciones encendidas que la película *Mi hermosa lavandería* (*My Beautiful Laundrette*, Stephen Frears, 1985) provocó entre la comunidad asiática británica, que dirigió su ira no tanto contra el director como contra Hanif Kureishi, guionista de la misma y, como británico de origen asiático, culpable de «caricaturizar y reforzar los estereotipos sobre su propia gente por unas pocas risas baratas» (Jamal, 1988: 24). *Gitano* no buscaba las risas, pues la tradición genérica en la que se inserta es diferente, como veremos. Pero vale la pena mencionar brevemente la cuestión del humor, porque llama la atención que la farsa *Ja me maaten...!* (Juan A. Muñoz, 2000), estrenada en el mismo año que *Gitano*, que presenta, por medio de un humor grosero y burdo a una familia gitana totalmente disfuncional, no provocara la reacción que *Gitano* causó, y eso a pesar de que tuvo un mayor impacto en la taquilla (atrajo 356 693 especta-

dores, frente a los 194 577 de *Gitano*). Es posible aventurar que la despreocupación ante unas imágenes tan perniciosas se deba a que la exageración cómica es capaz de crear un cortocircuito entre la realidad y la representación, de forma que la conexión entre ambas pierde fuerza, impidiendo así que la representación afecte a la realidad. Por otro lado, quizá, el hecho de que los intérpretes de *¡Ja me maaaten...!* no fueran gitanos limitaría su efecto negativo, pues la película podía desecharse como un ejemplo más de los típicos prejuicios payos, y como un producto no avalado por ningún miembro de la comunidad gitana. Es posible, también, que se sintiera que, frente al feísmo de *¡Ja me maaaten...!*, la cuidada estética de *Gitano* conduce a un disfrute visual y a una serie de identificaciones que se podrían considerar «peligrosas».

*Gitano* fue definida por Pérez-Reverte (2000) como «un *thriller* con mucha violencia española y mucha mala leche» (*Fotogramas*, 2000: s. pag.). Sin embargo, se podría sugerir que *Gitano* responde más a las características de un *film noir*. Después de todo, incluye los ingredientes esenciales del género: los bajos fondos urbanos, un estilo visual expresionista con dominio del *chiaroscuro* y, sobre todo, la *femme fatale*, aquí relacionada también con el mito de la Carmen gitana. Por otro lado, el hecho de que este personaje —interpretado, incongruentemente, por la modelo francesa Laetitia Casta— sea hija de padre gitano y madre paya, confiere a la película, además, un *pathos* añadido, el de la identidad racial dividida, que lo conecta con la tradición cinematográfica hollywoodiense de personajes híbridos y trágicos, condenados a morir.

Pero *Gitano* conecta también al menos con otras dos tradiciones genéricas, la del *western* y la de las películas norteamericanas de *mafiosi*. La secuencia en que las dos familias gitanas se encuentran frente a frente en una especie de desfiladero desierto recuerda visualmente, e incluso en la banda sonora, las tantas y tantas escenas de duelos en las películas del oeste. Pero, salvo contadas ocasiones como ésta, un vestuario cuidado, decorados elaborados y una puesta en escena que se esfuerza por destacar la belleza de los objetos y paisajes, tanto los exteriores granadinos como los interiores estilizados de unas casas salpicadas de antigüedades y de tamizada y cálida luminosidad, evocan menos el ambiente primitivo del *western* que el más sofisticado de las mansiones italianas de los *padrinos*. A lo largo de la película domina una iluminación anaranjada, casi cobriza, como si la luz y el color de la «raza» gitana se reflejara en los objetos y los ambientes

que rodean a los personajes. La identificación con éstos se refuerza, además, mediante un uso ágil de una cámara que a menudo adopta puntos de vista subjetivos, originados en la mirada de alguno de los protagonistas, especialmente del interpretado por Joaquín Cortés, Andrés Heredia.

Uno de los rasgos más sobresalientes de *Gitano* es la tremenda carga erótica que arrastra Joaquín Cortés, continuando así la ya larga trayectoria que le ha convertido en un *sex-symbol* étnico. De hecho, la promoción de la película se basó en la presencia en ella de «dos fenómenos mediáticos» (Cortés y Casta), para los que la publicidad no escatimó superlativos: «Uno de los grandes bailarines que hay en el mundo» y «una de las mujeres más deseadas de Europa» o «la mujer más bella del mundo» (*Renoir*, 2000). Pero, aunque tanto Laetitia Casta como Marta Belaustegui se convierten en presencias seductoras en determinados momentos de la historia, es, sobre todo, Joaquín Cortés el que destaca en toda la película como icono sexual.<sup>28</sup>



Gitano (Manuel Palacios, 2000)

---

28 El protagonismo que el personaje masculino adquiere en la película viene ya anunciado en las imágenes que acompañan los créditos del principio (así como los del final): pies y manos masculinos en acción, bien juntos, bien cada uno por su parte, unas tocando, otros bailando un zapateado. De esta forma, no se nos presenta el conjunto de un hombre, sino sólo aquellas partes que lo identifican, estereotípicamente, con lo gitano. Al igual que el lacónico título de la película, estas imágenes señalan, sinecdóticamente, que la historia se centrará en un arquetípico gitano y, por extensión, en la masculinidad gitana en su totalidad.

La película dedica a la representación de Andrés Heredia las estrategias que el cine convencionalmente ha reservado a la representación de la mujer. Son muy numerosas las tomas que captan su rostro en primer plano (en ocasiones, en primerísimo primer plano), resaltando sus labios carnosos y sus ojos rasgados, y dejándole exhibir también la sensualidad de su melena mediante movimientos de cabeza calculados. Pero también destacan las escenas en que aparece con el torso desnudo, como en las tres en las que hace el amor con tres mujeres diferentes, sobre todo en aquélla con Lola Junco (Marta Belaustegui), en la que la cámara sigue los movimientos de ésta y se «desliza» sobre el cuerpo de Andrés, desde el abdomen, subiendo por el pecho y cuello, hasta alcanzar sus labios. O aquella otra en la que, sentado en la cama de su cuarto, usa una caja de madera a modo de instrumento de percusión: de nuevo con el torso desnudo y vestido únicamente con unos pantalones negros medioabotonados, los movimientos de sus brazos al tocar moldean sus músculos de pecho y abdomen, destacando a la par la esbeltez y el vigor de su físico. En *Gitano* se observa, pues, un proceso de inversión, en esta época postfeminista, mediante el cual el cuerpo del hombre, y no únicamente el de la mujer, se somete al placer visual del espectador, cualquiera que sea su orientación sexual.

Pero, por si las técnicas visuales no fueran suficientes, son varios los personajes que a lo largo de la historia verbalizan su admiración por el físico de Andrés. La primera es su abogada (Pilar Bardem), que le dice: «¡Hombre, Andrés! ¡Qué buena pinta tienes! [...] Así te conservas tú, con esa pinta tan estupenda». Poco después, le dice Mamfredi (Juan Fernández): «¡Coño, Heredia! ¡Tienes buen aspecto!». Pero de entre todas ellas destaca la escena en el taller del modisto Curro (Curro Albaizín), quien le dice a Lola Junco cuando la ve acompañada de Andrés: «Vaya gitano guapo que t'á mercao, mi arma. ¡Y tan alto! ¡Y tan torero! ¡Y tan así! ¡Pero si es un e'cándalo! [A Andrés:] Y tú, ¿e'tudia' o trabaja', entraña?»; a lo que Lola responde: «No pierda' el tiempo, Curro, que Andre' sólo embi'te por derecho». Estas palabras de Lola están sin duda dirigidas no sólo a Curro, sino también al espectador, que deberá así descartar cualquier sospecha acerca de la orientación sexual de Andrés que se pudiera haber formado, bien como consecuencia de los procedimientos visuales de representación aquí descritos, bien por una escena previa, de elevada carga homoerótica, en la que su primo El Peque (Ginés García Millán) le dice emocionado: «Te quiero de verdá'. ¡O'tia! ¡Dame un beso!».

*Gitano*, en resumen, juega habilidosamente con el poder del cine para crear corrientes de deseo e identificación y, a pesar de que la actuación es en ocasiones pobre (sobre todo la de Laetitia Casta en el desdibujado papel de la esposa infiel y trágica de Andrés), la composición cuidada, el uso de la luz y la puesta en escena, así como el aprovechamiento de un rodaje en exteriores de Granada, con tomas pintorescas desde la Alhambra o dentro de hermosos cármenes, la convierten en un producto visualmente sensual y placentero, de terminación acicalada y pulcra.

Similar pero a la vez diferente es *Vengo*, de Tony Gatliff, estrenada en el año 2000, y realizada en coproducción entre Francia (20 %) y España (80 %). Curiosamente, tan sólo un poco antes de su estreno, el número del primer trimestre de 2000 de la revista cultural gitana *I Tchatchipen* había lamentado el hecho de que no existieran en España realizadores que representasen a la comunidad gitana con sensibilidad, citando, como modelos, a Emir Kusturica o Tony Gatlif.<sup>29</sup> De hecho, Tony Gatlif ya había participado años atrás como coguionista en otra película española, *Corre, gitano* (Nicolás Astiárraga, 1982), que pasó sin pena ni gloria por la pantallas. Tampoco *Vengo* llegó a tener demasiado impacto en la sociedad mayoritaria (con 47 352 espectadores), pero sí fue recibida calurosamente dentro de la comunidad gitana. En una entrevista realizada en San Sebastián en el 2002, José Ramón Jiménez, presidente de Kamelamos Adiquerar (Asociación Gitana de Guipúzcoa), contraponía *Gitano* a *Vengo*, rechazando de plano la primera y aplaudiendo, en la segunda, la representación fidedigna de la ley gitana y la sensibilidad con que el personaje interpretado por Antonio Canales está definido, así como la ternura que éste demuestra por el sobrino minusváli-

---

29 Kusturica trató el tema de los gitanos en *El tiempo de los gitanos* (*Dom za vesanje*, 1989), una producción yugoslava con la que obtuvo el premio a la mejor dirección en el Festival de Cannes. Años después obtendría el León de plata al mejor director en el Festival de Venecia con *Gato negro, gato blanco* (*Crna macka, beli macor*, 1998), producida en Alemania, y escrita por el mismo guionista que colaboró con él en la anterior, Gordan Mihic. Evelyn Preuss (s. f.) ha escrito un interesante estudio en el que esta última película se examina como reflejo subversivo de la tensión Este-Oeste existente en la Alemania posterior a la caída del muro de Berlín. Según Preuss, la hibridez de los gitanos, su «contraimagen del ideal de belleza» occidental, las múltiples líneas narrativas de la película y su estética del exceso y del reciclado convierten esta loca historia de dos patriarcas gitanos y sus familias en el instrumento mediante el cual se cuestiona, entre otras cosas, la omnívora sociedad consumista de la Europa occidental. Agradezco a Evelyn Preuss que me haya dado acceso al manuscrito de este trabajo antes de haber sido publicado.

do, reflejo, según Jiménez, de las redes de solidaridad gitanas, característica de la comunidad que la cultura mayoritaria nunca se ha preocupado por destacar en sus representaciones.

En *Vengo*, otro artista flamenco de renombre, Antonio Canales, interpreta al protagonista Caco, un hombre que, como el Andrés Heredia de *Gitano*, ve frustrados sus deseos de rehacer su vida tras salir de la cárcel por la inflexibilidad de una ley gitana que exige reparación por una muerte en el clan familiar. A pesar de las coincidencias argumentales, el tono y tratamiento de los personajes es completamente diferente aquí, ya que el interés de la película no es construir el personaje de Caco como un bello héroe doliente al estilo del Andrés Heredia de *Gitano*, o, por rastrear en la tradición, el San Sebastián del cristianismo, *El esclavo* de Miguel Ángel, o el Sansón de Victor Mature en *Sansón y Dalila* (*Samson and Delilah*, Cecil B. de Mille, 1949). Aquí, el objetivo de la narrativa es reflejar en Caco la agonía de un ser humano contextualizado social y psicológicamente, a la vez que mostrar, también, la vitalidad, unidad y capacidad de resistencia de la comunidad gitana en su conjunto.



Vengo (Tony Gatliff, 2000)

Como se ve por sus argumentos, tanto *Gitano* como *Vengo* han continuado en la línea que señalábamos como dominante a partir de los años sesenta, es decir, aquélla según la cual el centro focal de la narrativa es la subjetividad de un protagonista masculino en crisis, torturado por la presión de la cultura y la ley gitana. Por el contrario, a los personajes femeninos sólo se les da la ocasión de expresar su subjetividad en muy contadas ocasiones. En *Vengo*, las mujeres quedan en segundo plano, aportando únicamente la dosis de realismo necesaria a la hora de representar el barrio y la comunidad gitana. En *Gitano* son más prominentes, pero sólo en tanto en cuanto que son la causa del enfrentamiento entre los hombres, y por lo tanto el motor de la acción, y sobre todo, la causa de la tragedia. Incluso en papeles protagonistas, la mujer gitana ha resultado a menudo reducida o bien a una fuente de espectáculo, o bien a una mera función de la narrativa.

Hubo que esperar hasta que Chus Gutiérrez realizara *Alma gitana* en 1995 para que las dificultades y conflictos de la mujer gitana de hoy en día ocuparan un lugar prominente en la historia filmica, algo que se tratará a continuación. Más recientemente se ha estrenado *Lola vende cá* (Llorenç Soler, 2002), película que, mediante una estética y estructura narrativa a caballo entre la ficción y el documental, aborda abiertamente el tema de las lealtades encontradas de una joven de unos dieciocho años, de orígenes inciertos pero criada con una familia gitana.<sup>30</sup> La película tiene el valor de estar interpretada en su mayor parte por gitanos y gitanas no profesionales, aunque el papel protagonista está a cargo de Cristina Brondo, una actriz paya y experimentada. En la rueda de prensa que acompañó al estreno de la película en Barcelona, el director explicó que el papel de Lola estaba pensado en principio para una actriz gitana desconocida, pero que, al no encontrar a ninguna que quisiera realizar la escena de cama con Juan (Miguel El Toleo), se decidió por Cristina Brondo, la cual se sometió durante dos meses a un proceso de «inmersión» en la vida gitana (Soler, 2002b). Fue precisamente de aquí de donde surgió la idea, explicó Soler, de intercalar en la ficción momentos «confesionales», en los que Brondo explica ante la cámara su evolución emocional y psicológica resultante del contacto con la comunidad calé. La actriz gitana Merche Porras, que también participa en la película con el pequeño papel de Manuela, una gita-

---

30 Llorenç Soler había realizado tiempo atrás otros medimetrajes y documentales sobre el pueblo gitano: *Gitanos sin romancero* (1976) y *Gitanos de San Fernando de Henares* (1989).

na «apayada», reconoció, en conversación en abril de 2002, haber sentido en principio cierto reparo ante la elección por parte de Soler de una paya para el papel principal, aunque afirmó también sentirse encantada con el resultado final de la interpretación de Cristina Brondo, con la que a menudo discutió amistosamente cuestiones relativas a la identidad de la mujer gitana, compartiendo con ella su propia experiencia (Porras, 2002).<sup>31</sup>

Llorenç Soler (2002a: s. pag.) define su filme como «un documental sobre una ficción», y plantea una estructura narrativa fragmentada y discontinua donde, como él mismo apunta «cada trozo de este rompecabezas tiene su sentido [...] no importa que se trate de un fragmento documental, de una escena de ficción, de una entrevista, de un trozo de *making off* o de las reflexiones donde la actriz protagonista monologa y explica cara al público la enorme impresión que le produjo el sumergirse en el universo gitano».

Esta estructura proporciona una textura original a la película, lo cual es algo especialmente relevante, sobre todo si se tiene en cuenta que la innovación formal no ha sido ni mucho menos la tónica general en la representación de la realidad cotidiana gitana en el cine. Aunque *Lola vende cá* fue exhibida en el Festival de Sitges (octubre de 2000) y también en la Tercera Muestra de Cine de la Diversidad (Barcelona, noviembre de 2001), tuvo que esperar hasta abril de 2002 para ser estrenada en pantallas comerciales. Aún entonces su distribución fue muy pobre, como lo fue el número de espectadores registrados (2350 espectadores). Como explicaba el coproductor Ferran Llagostera, «las películas americanas y las más fuertes siempre se cuelan» (Porras Soto, 1996: s. pag.).

### *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1995): buscando al Otro desesperadamente

La película de tema gitano que más impacto ha tenido en los últimos años es *Alma gitana*, dirigida por Chus Gutiérrez a partir de un guión

---

31 Merche Porrás es una de las pocas gitanas que ha tenido una cierta presencia en obras de ficción televisivas o cinematográficas, habiendo aparecido en *Barrio Sésamo*, de TVE, y en *Laberint d'ombres*, de TV3. En la primera, en la que trabajó entre 1995 y 2000, interpretaba, junto con su hermano Sebastián Porrás, a un matrimonio gitano. Ella era pediatra, él ingeniero informático, y la pareja sólo tenía dos hijos: un claro intento por contrarrestar los estereotipos sobre la comunidad gitana.

heredado, que estaba a su vez basado en *El bailaor*, una trama escrita por el chicano Timo Lozano, inspirada en sus experiencias con un grupo de flamenco que conoció en Texas y del que aprendió la técnica del baile. Gutiérrez ha mencionado en entrevistas que *Alma gitana* fue una película de encargo, y que esta misma génesis explica los conflictos que encontró en su realización: «los productores siempre quisieron hacer ellos la película. Tuve una lucha muy difícil para sacarla adelante. [...] Todo el tiempo era: quiero hacer esto, y ellos siempre querían hacer otra cosa. Yo ya no sé cómo hubiera sido *Alma gitana* si me hubieran dejado hacer lo que yo creía» (Camí-Vela, 2001: 78-79). La directora señala también que hubo dos aspectos del guión original de los que intentó apartarse dentro de lo posible: el excesivo folclorismo y la prominencia del personaje masculino. Ella misma reconoce que, si bien logró corregir el primero, no tuvo tanto éxito con el segundo.

Ese primer logro se ganó el aplauso de la crítica, que alabó el hecho de que Gutiérrez hubiera logrado distanciarse del típico tratamiento folclórico de lo gitano. Como ejemplo, valga la nota sobre el rodaje de la película aparecida en *La Vanguardia*: «Y lo más exótico aún: [*Alma gitana*] no será dirigid[a] por ningún veterano especialista en cine folklórico español, sino por la joven y moderna Chus Gutiérrez, cuyas dos películas anteriores no podían estar más alejadas del folclore [...]» (Muñoz, 1995: 53). Gutiérrez se esforzó por mostrar en esta película un mundo gitano insertado dentro de la normalidad. Esto le llevó a rechazar la posibilidad de usar, como sugerían los productores, a Penélope Cruz y Antonio Banderas para los papeles protagonistas, e insistir, desde el primer momento, en que el papel de Lucía tenía que ser interpretado por una gitana desconocida.<sup>32</sup>

Mediante Lucía (Amara Carmona) y su mundo, la película intenta presentar una familia normal, en su entorno cotidiano y, sobre todo, contrarrestar los viejos estereotipos que identifican lo gitano con la incultura, el folclore y la marginalidad. La familia de Lucía es, claramente, de clase media: su padre es propietario de una tienda de antigüedades donde

---

32 Tras su papel en *Alma gitana*, se le auguró a Amara Carmona una carrera prometedora en el cine, carrera que, sin embargo, no ha llegado a materializarse hasta el momento.

lo más barato, según descubre Antonio (Pedro Alonso), cuesta 12 000 pesetas, Lucía estudia restauración, y tanto ella como sus hermanos viven normalmente con ropa juvenil e informal pero con estilo (Lucía incluso viste con traje de chaqueta en un par de ocasiones). Por otra parte, por medio de Antonio se transmiten ciertos aspectos sociológicos del mundo de los payos (y, de hecho, el entorno de Antonio y su familia es más humilde que el de Lucía), pero se explora, ante todo, la complejidad psicológica de un joven marcado por la memoria del pasado y por un deseo nunca satisfecho de encontrar algo que llene el hueco dejado por la muerte prematura de su madre.

Respecto a la excesiva relevancia del personaje masculino en el guión original, Gutiérrez lamenta que sus intentos por modificar el equilibrio entre los personajes y conceder mayor protagonismo a la historia femenina fueran siempre rechazados por los productores. Los efectos del tira y afloja entre las diferentes formas de mirar la gitanidad, una mirada masculina exotizante por parte del primer autor y otra femenina normalizadora por parte de Chus Gutiérrez, han dejado su huella en el resultado final: aunque un primer plano del rostro de Amara Carmona ocupa la casi casi totalidad del cartel publicitario de la película, así como muchas tomas de la misma, la narración sigue controlada por el punto de vista de Antonio. Así, aunque se percibe un interés por contextualizar a Lucía más cuidadosamente que a Antonio —«El mundo de Lucía era mucho más rico», dice la directora (Heredero, 1997: 443)— la cámara alinea su mirada fundamentalmente con la mirada de Antonio; por lo cual, su forma de ver las cosas predomina en la película.

De aquí surge, seguramente, la doble vertiente que tiene el filme: por un lado, es un ejercicio mediático que filtra una determinada visión sobre las cambiantes actitudes y modos de vida de la comunidad gitana de hoy en día, que se reflejan en la pantalla fundamentalmente por medio de Lucía y de su familia de clase media. Por otro lado, esta mirada interna sobre la comunidad gitana se compagina con otra externa, identificada con Antonio, con quien, quizá, la película está queriendo reflejar una actitud renovada de la sociedad mayoritaria de hoy en día no sólo hacia la minoría gitana, sino hacia otras minorías también. O, quizá, sería más exacto decir que refleja la versión utópica que Chus Gutiérrez propone de esa sociedad en constante cambio.



Alma gitana (Chus Gutiérrez, 1995)

El tratamiento de la sociedad gitana propone, como se ha dicho, una imagen normalizada de la misma, incluyendo las tensiones existentes dentro de ella entre actitudes tradicionales y otras que buscan acompañarse a los tiempos cambiantes. De entre las primeras destaca, sobre todo, la naturaleza patriarcal del mundo gitano, que aparece ilustrada, sobre todo, por José, el padre de Lucía (Rafael Álvarez, *el Brujo*). A él se le ve unas veces en el comedor de su casa esperando a que las mujeres traigan la comida, otras controlando desde el sillón del salón quién llama por teléfono a la casa, y en una ocasión incluso sentado en un especie de trono en su tienda de antigüedades mientras alecciona a Lucía sobre lo que serán sus obligaciones como mujer casada cuando llegue el momento. También los hermanos de Lucía contribuyen a perfilar el retrato machista de esta sociedad: el pequeño negándose a ayudar a poner la mesa, y el mayor, Jesús (Pepe Luis Carmona), primero pidiéndole a Lucía que interrumpa su rato de estudio nocturno para calentarle la cena (algo que su hermana se niega a hacer) y, más adelante, demostrando que los valores tradicionales gitanos son aún más importantes para él que la amistad, cuando se enfrenta a Antonio al enterarse de que está saliendo con Lucía. Finalmente, la estructura patriarcal también se deja notar en las actitudes de las mujeres mismas. Aunque la madre, por una parte, comprende que los tiempos están cambiando —«Si yo sé que tenéis que entrar, y salir, y estudiar», les dice a

sus jóvenes hijas en un determinado momento—, por otro lado aconseja a su hija mayor que siga aguantando las palizas de su marido. Y las hermanas y amigas de Lucía, aunque también deseosas de hacer ciertos cambios en sus vidas, pues fuman a escondidas y se proporcionan coartadas mutuamente para poder salir con chicos, siguen, por otra parte, marcadas por la tradición. Esto se ve, sobre todo, en la crucial escena en la que Lucía le pregunta a su amiga María si está enamorada del que se va a convertir en su marido. Ella contesta que, según le ha dicho su madre, «con el tiempo se aprende a querer a las personas, y que el roce hace el cariño». A lo que Lucía responde airada: «¡Que me maten a mí si te entiendo! Pero ¿tú por qué te fías de lo que te dice tu madre?». La actitud cada vez más rebelde de Lucía ante los comentarios de las dos amigas culmina casi en un enfrentamiento, hasta tal punto que su amiga Visi le acaba diciendo: «¡Qué asco me das, de verdad! ¡Cuando hablas así me das un asco! ¡Pareces una apayá enteramente!». Una cámara móvil e inestable, que oscila nerviosamente entre captar la cara de una u otra amiga contribuye a incrementar la tensión del momento: al igual que Lucía está perdiendo sus certezas y seguridades, así la cámara se muestra insegura, habiendo perdido su punto de apoyo.

La película cuestiona, pues, las actitudes gitanas más tradicionales por medio de Lucía. Ella es la que, aun sin querer renunciar a su identidad y su familia, se arriesga a explorar el mundo que hay más allá de los límites que las costumbres gitanas le imponen como mujer. En primer lugar, estudia restauración y está dispuesta a tomar el mando de la tienda de antigüedades cuando su padre falte, algo que al patriarca no se le ha pasado siquiera por la cabeza. También se opone a un matrimonio de conveniencia, logrando convencer a su padre de que es demasiado joven para «pedirse». Pero sobre todo, es la que más abiertamente plantea verbalmente su oposición al machismo gitano en la conversación que tiene lugar en la cocina entre la madre y las hermanas, en donde con rabia contenida le dice a su madre: «¿Por qué no nos metéis en una jaula? ¡Así os quedaríais los gitanos la mar de tranquilos!». En esta secuencia, la película marca formalmente el protagonismo de Lucía tomándola en un primer plano aislado cinco veces, mientras que ninguna de las otras mujeres aparece nunca enmarcada en solitario. Así, en este momento del comienzo de la película, intuimos ya que Lucía habrá de luchar en solitario por ganar su parcela de libertad.

Este interés por abrirse a otros mundos es lo que permitirá a Lucía enamorarse de Antonio, un joven cuya historia de donjuanismo le convierte, en principio, en un amante inapropiado para una chica como Lucía que, a pesar de su búsqueda de nuevos espacios, sigue atesorando una actitud esencialmente romántica y conservadora hacia el amor y las relaciones de pareja. Los motivos de Antonio para enamorarse de Lucía son más claros, precisamente porque la película se esfuerza por dar acceso a su subjetividad, y así explicarnos el origen primigenio de su deseo.

Antonio es identificado, desde el primer momento, como un consumado donjuán y su comportamiento, de hecho, encaja a la perfección con la descripción que la psicoanalista británica Melanie Klein propuso de la conducta donjuanesca: «Este tipo de gente suele pasar su vida buscando, encontrando, y sintiéndose desengañados porque sus deseos son excesivos e irrealizables en calidad o en grado; al final se apartan, desdeñan y rechazan —únicamente para empezar al momento una nueva búsqueda» (Klein y Riviere, 1964: 21). Pero el psicoanálisis también ha establecido una relación íntima entre el donjuanismo y la figura materna, interpretando la búsqueda continua de amantes como la búsqueda de la madre perdida, y el repudio posterior de cada mujer como una forma transferida de castigar a la madre por el abandono (Horney, 1967: 208).

No cabe duda de que la conexión con la madre es relevante en el caso de Antonio. Toda la película está marcada por la sensación de vacío que su muerte ha dejado, y por el hecho de que esta ausencia fuerza al joven a una búsqueda continua de algo que le conecte con el pasado perdido de la infancia. De hecho, la expresión de Antonio tiene algo de picardía infantil, en esos ojos burlones, y los hoyuelos que se le forman a ambos lados de los labios al sonreír. Su infantilización simbólica está también indicada por el tratamiento que recibe por parte de Carmencita (Loles León), la regenta del restaurante al que va a comer a menudo. Ejerciendo casi de nodriza, satisface sus necesidades alimenticias —«te voy a poner unas lentejas viudas que me han salido riquísimas, y un filetito»—, pero le niega también aquello que no le conviene —«patatas no, que engordan»—. Carmencita no esconde sus generosos pechos, y se dirige a Antonio siempre en un tono maternal, llamándole «Antoñito» y «Rey mío».

Pero si bien esta mujer maternal no tiene inconveniente en mantenerle infantilizado, su tío Luis (Saturnino García), sin embargo, quiere que se

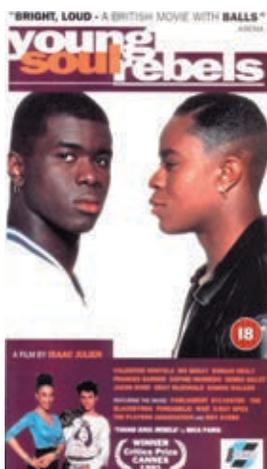
convierta en un hombre de provecho, que se formalice y se presente a unas oposiciones, pero, sobre todo, que piense en el presente y el futuro: «¿Por qué no dejas ya el pasado tranquilo y te olvidas de una vez de los gitanos y el flamenco?», le dice irritado. El pasado y lo gitano conecta, a su vez, con la madre de Antonio, de la que éste tiene un vivo recuerdo a pesar de que murió cuando él era un niño. Como le dice a su profesor de baile: «Siempre que me acuerdo de ella la veo bailando. Y me acuerdo casi siempre». El espectador sabe perfectamente a qué recuerdo se refiere Antonio, porque, intercalada con los créditos iniciales, se le ha mostrado a cámara lenta, en blanco y negro, una escena de una mujer morena bailando flamenco con un hombre, mientras otro hombre y un niño les observan desde bambalinas; los ojos del niño fascinados por la pareja. Contra el blanco y negro de la escena sólo destacan, en rojo vibrante, los labios de la mujer, la flor del cabello y su vestido. Al acabar la actuación descubrimos que la bailaora es la madre del niño, su pareja de baile (y, quizá, suponemos, su amante), el gitano Darío (Peret); y el que observa la escena desde lejos, el marido. La secuencia en blanco y negro culmina con un accidente de coche en el que supuestamente mueren los tres adultos, mientras el niño, para evitar ver la tragedia, se tapa los ojos con la mano, movimiento que transporta la acción al presente cuando, ya en color, vemos a Antonio, de joven, hacer un gesto similar mientras baila flamenco en un tablao para turistas. Así pues, para Antonio, el recuerdo de su madre está esencialmente identificado con el color rojo de sus labios, del vestido y del mantón; pero, sobre todo, es un recuerdo erotizado y en cierto modo percibido como exótico, emparentado con el mundo gitano al que pertenece Darío. No es sorprendente, pues, que, en su afán por recuperar aquella unión con la madre, indague afanosamente en la Otredad del mundo gitano y, por extensión, en otras manifestaciones de Otredad.

Tanto en la elección de amigos como de amantes, Antonio muestra un patrón fijo, marcado por la búsqueda de lo diferente. Su interés por el flamenco le lleva a recibir clases de un profesor gitano, y a actuar en tablaos flamencos con otros gitanos, como Jesús, el hermano de Lucía, al que además le une la amistad. Pero Antonio también es «un buen amigo» para el africano Pocho (Alito Rogers), como éste mismo reconoce cuando es detenido en el centro de inmigrantes y Antonio acude en su ayuda; y además, es conocido y apreciado por la mirada de personajes multiculturales y multirraciales que conviven en el madrileño barrio de Lavapiés, entre ellos los que conforman el heterogéneo grupo musical Congo Bongo. El ambiente

urbano multicultural de *Alma gitana* se acerca, como la propia directora ha mencionado en entrevistas, al del Londres multiétnico reflejado por Stephen Frears en *Sammy y Rosie se lo montan* (*Sammy and Rosie Get Laid*, 1985) (Estrada, 1995: 57). Pero quizá aún más, por su interés en la subcultura musical urbana, recuerda a *La radio pirata* (*Young Soul Rebels*, Isaac Julien, 1991), película británica en la que blancos, mulatos y afrocaribeños se mezclan en la subcultura del *soul* en el Londres de los años setenta.



Sammy y Rosie se lo montan (Stephen Frears, 1985)



La radio pirata (Isaac Julien, 1991)

Antonio lleva su búsqueda de la diferencia también al terreno de sus conquistas. Por ello, y dado que, como dice Melanie Klein (1964: 87), «los sentimientos de un hombre hacia una mujer están siempre influidos por su conexión infantil con su madre», no sorprende que tras sus aventuras «exóticas» con una argentina, una norteamericana y una japonesa, finalmente se enamore de Lucía, la gitana.

Antonio está prisionero de su memoria. Por ello, el color rojo identificado con el vestido de su madre aparece en momentos importantes. Se destaca, por ejemplo, el color rojizo de los labios de la amante argentina, quizá sugiriendo, también mediante su vestido entre granate y violeta, su voluptuosa melena morena y su edad avanzada, que se asemeja bastante, sin llegar a ser igual, a la madre ausente. Pero si los labios y el vestido de ésta no llegan a ser tan vivos como el rojo con que la imaginación de Antonio identifica a su madre, sí lo son los labios y el vestido carmesí intenso de Lucía cuando Antonio la ve por primera vez en la Sala Caracol, momento en que queda prendado de ella. En esta escena, reminiscente de aquellas en que el Romeo y Julieta clásicos o el Tony y María de *West Side Story* (Robert Wise, 1961) se enamoran irremisiblemente, Antonio y Lucía se observan entre la muchedumbre, y desde ese mismo momento, en el reconocimiento mutuo en la mirada, sus destinos quedan unidos.

Lucía, como las otras mujeres, es seducida por la mirada de poder y de control de Antonio. En varias escenas, la cámara no solamente nos proporciona la perspectiva subjetiva de Antonio, sino que nos enseña también a Antonio mirando, ejerciendo este poder sobre el objeto de su deseo. Esto se percibe, por ejemplo, en la escena con la exnovia argentina en el bar pero, sobre todo, en aquella en la que está con Lucía en una tetería árabe —otro ambiente exótico— y ésta se mueve inquieta, inhibida por la intensa mirada de Antonio. Nos acordamos en estas escenas de la primera en blanco y negro, cuando el niño Antonio mira desde bastidores a su madre, bailando con Darío, en una versión de la escena primigenia. Su mirada aquí está, como explica Freud, definida como escopofílica, mezclando el deseo de saber con el instinto erótico. De hombre adulto, Antonio también mira, deseando conocer y poseer sexualmente a las mujeres, que se ven no solamente objetivamente, sino subjetivamente, como pantallas sobre las que se proyectan las memorias del niño complicado y perturbado por la pérdida y ausencia de su madre. En una escena significativa, vemos a Antonio exa-

minando una antigua foto de su madre, su padre y el bailar Darío, mientras oye, en la habitación de al lado, los ruidos de un encuentro sexual entre su exnovia Donna y su amigo Edi. Expulsado tanto de la foto (el niño no aparece en aquel *ménage à trois*) como de la habitación donde los amigos hacen el amor, de repente tira la foto y grita a los amantes que se callen, con una furia dirigida no sólo a ellos, sino también a los padres, sobre todo a la madre, por el sufrimiento que le han causado todos estos años.

Emparejada con el voyeurismo, presenta Antonio también una dependencia de actitudes exhibicionistas, que se expresan no sólo en su elección del baile como profesión, exponiendo continuamente su cuerpo en el escenario, sino también en su relación con las personas fuera de él. Ya en su primer encuentro verbal con Lucía, en la tienda de antigüedades del rastro, Antonio busca el reconocimiento visual de ésta. Cogiendo una copa de cristal que se vende allí, le sugiere que se podría usar para guardar peces, comentando: «¿Tú sabes que los peces tienen una memoria de tres segundos? De repente te ven y de repente ya no se acuerdan de ti. ¿Tú te acuerdas de mí?». Y aunque su comentario va dirigido a Lucía, que ha fingido no acordarse de él a pesar de haberle visto en la Sala Caracol, por otro lado, quizá, señala también que él mismo está, a diferencia de los peces, condenado a revivir continuamente sus recuerdos. Más adelante, en su tercer encuentro, Lucía, enfadada con Antonio, le da la espalda, y éste inmediatamente le ruega: «¡Mírame! ¡Mírame! ¡Pero mírame!»; a lo que Lucía responde, finalmente mirándole: «¡Y dale con el mírame!». Siendo un componente normal, instintivo, de la sexualidad infantil, el exhibicionismo de Antonio está inspirado en aquella pérdida del pasado, en la ausencia de una madre que le mirara, algo que trata de recuperar en las relaciones que tiene con sus sucesivas amantes, que en cierto modo reemplazan a la madre ausente.

Es revelador que, cuando ha descubierto por fin la verdad sobre la muerte de su madre y cuando ha encontrado a la mujer que más se aproxima a la imagen de ésta, llamada, significativamente, Lucía, la luz que aclara sus dudas, veamos a Antonio espiar la despedida de Lucía al pie del autobús que la llevará a Sevilla desde una posición muy similar a la que adoptaba al principio de la película, en aquella escena del pasado en que observaba a su madre de lejos. La estructura circular de la película nos informa así de que Antonio ya ha encontrado a su madre. Todas sus anteriores relaciones han sido meros ensayos, búsquedas infructuosas, pero con Lucía ha logrado establecer ese

lazo de unión entre el presente y la memoria del pasado. Justo antes de que Lucía suba al autobús, le dice: «He pasado toda la vida dando vueltas, como los peces, ¿te acuerdas? Y ahora sé que lo que estaba buscando eres tú».

Aún le quedará, sin embargo, luchar por conseguirla. La película se resiste a ofrecer un final feliz cerrado, y la secuencia final muestra a Lucía en el interior del autobús, camino del sur, y a Antonio montado en su moto, siguiéndola en su exilio voluntario, unidos por sus respectivas miradas, pero separados por los cristales del autobús. En dos interesantes artículos sobre *Alma gitana*, Parvati Nair y Paul Julian Smith interpretan esta escena a modo de metáfora que resume la totalidad de la película, aunque llegan a conclusiones diferentes. Para la primera, la separación en espacios diferentes de Antonio y Lucía indica que la relación entre payos y gitanos sigue marcada por fronteras y restricciones, pero a la vez, la transparencia del cristal «invita a cruzar esas fronteras», las hace permeables, superables (Nair, 1999: 174). Por ello, sugiere Nair, aunque sin ofrecer una solución final, la película propone a estos dos amantes como representantes de una identidad cultural nueva, caracterizada por la fluidez y el movimiento, y no por las oposiciones binarias de sus dos mundos respectivos. Paul Julian Smith, por su parte, reconoce también la ambigüedad de este final, así como el hecho de que la película presenta los mundos payo y gitano como opuestos, incluso en lo que concierne a la puesta en escena. Para él, sin embargo, el mundo heterogéneo de Antonio, aunque positivo en ciertos sentidos, está también caracterizado por la confusión, la promiscuidad, el caos, todo lo cual contrasta desfavorablemente con el mundo más disciplinado y estructurado, menos marginal, de Lucía. Según Smith (2000: 173), la escena final muestra a Lucía escapando tanto de la opresión de su familia como de su errático novio, proponiendo de alguna forma, quizá, que la «pasión puede ser modulada por la disciplina».

La ambigüedad del final de *Alma gitana* invita, sin duda alguna, a proponer interpretaciones contradictorias, algo intensificado por los que verdaderamente son los últimos fotogramas de la película, aquéllos en los que la cámara abandona a los dos amantes en sus respectivos vehículos y muestra, en picado, la carretera y su infinita línea discontinua, otra frontera permeable. En cualquier caso, parecen decirnos que queda un largo viaje por delante, un viaje en el que Antonio, en su moto, continuará persiguiendo su deseo, ahora, como antes, elusivo: viéndolo a través de los cristales, pero incapaz aún de poseerlo del todo.

### III. EL AFRICANO Y EL ASIÁTICO: EL «OTRO» POR EXCELENCIA. EL EUROPEO DEL ESTE: EL «OTRO» CAMUFLADO

Cuando en *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1995) el amigo africano de Antonio, Pocho, es detenido y recluido en el centro de inmigrantes, Antonio le pide a la gitana Lucía que se haga pasar por su novia para poder entrar a verle y tranquilizarle. El policía que conduce a Lucía a la sala donde Pocho está encerrado dice entre dientes al abrirle la puerta: «¡Vaya parejita!»; revelando así al espectador que, desde su perspectiva, ambos ocupan un mismo espacio de marginalidad. Lucía, sobrecogida por el ambiente del lugar, mantiene una breve conversación con Pocho:

Lucía: Nunca he estado en un sitio como éste.

Pocho: Yo tampoco. [...] Lo único que quiero es salir de aquí. Tengo miedo. Pensé que al salir de mi país todo cambiaría. Pero desde que estoy aquí ni un solo día he dejado de tener miedo. ¿Lo entiendes?

Lucía: Creo que sí.

Procedente de una familia gitana de clase media, Lucía se encuentra por primera vez frente a un tipo de discriminación nueva para ella, la que sufre el extranjero de piel oscura sin papeles, y tiene que hacer un verdadero esfuerzo para identificarse con Pocho. Sin embargo, su relación prohibida con Antonio la llevará a sentirse acorralada también y, poco después, será ella misma la que le diga a Antonio: «Tengo miedo». Igual que en las claustrofóbicas salas y los estrechos pasillos del centro de inmigrantes en *Alma gitana*, se encuentran a veces reunidos, bajo una única etiqueta de Otros, la creciente variedad de grupos étnicos que habitan en la España actual. Si hasta hace poco había sido el gitano el arquetípico Otro

de la sociedad y cultura españolas, hoy en día —fundamentalmente, a partir de comienzos de los noventa— ha empezado a compartir ese espacio con inmigrantes de diversa procedencia.

Como dijimos en la introducción, aunque la mayoría de las imágenes de lo étnico comparten un mismo espacio metafórico de Otredad, es necesario investigar las características específicas que cada uno de los grupos lleva asociadas. En el presente capítulo se considerará, en secciones independientes, la representación de algunos de los grupos étnicos de origen extranjero que, aparte de los de origen hispanoamericano, que se estudiarán en el siguiente capítulo, están teniendo una presencia cada vez más notable en el cine español.

## Subsaharianos

Aunque individualmente ninguno de los países africanos al sur del Magreb destaca numéricamente por su porcentaje de inmigrados en la España de hoy en día, tomados en su conjunto (práctica habitual tanto en las estadísticas oficiales como en la percepción popular) adquieren una importancia nada despreciable. Incluso considerada en su conjunto, la comunidad subsahariana no es la más numerosa; sin embargo es una de las más visibles, debido en parte a que el alto porcentaje de ésta que se encuentra en situación legal irregular le fuerza a ganarse la vida en trabajos ambulantes, a menudo en la calle. A pesar de ello, no son los inmigrantes subsaharianos los que son objeto de más discriminación. Al contrario: aun a pesar de su alienación lingüística y cultural, es una de las comunidades más aceptadas por la población autóctona, sólo por detrás de la hispana.

Comenzaré refiriéndome a *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), no sólo por haber sido ésta la primera película en inaugurar el «género» de las narrativas de inmigración, sino también porque resulta útil para ilustrar los muchos niveles en los que un texto artístico puede funcionar dentro de una determinada tendencia social y cultural. Su vigorosa y a la vez conmovedora historia, centrada en el «peregrinaje» del joven Alou (Mulie Jarju), un inmigrante senegalés sin papeles, del sur al norte del país en busca de trabajo y amistad fue bien recibida

por crítica y público. Pero más allá del mayor o menor impacto que su presencia en las carteleras pudo tener en su momento, *Las cartas de Alou* ha adquirido un valor añadido, convirtiéndose en texto fetiche del discurso antirracista español y de las asociaciones comprometidas con éste. Los derechos de exhibición de la película fueron cedidos por el director a SOS Racismo Guipúzcoa en exclusividad durante unos años, con la condición contractual de que miembros de la asociación acompañaran siempre su proyección. Agustín Unzurrunzaga, presidente de SOS Racismo Guipúzcoa, en conversación mantenida en abril de 2002, hablaba sobre las diversas respuestas del público en sendas proyecciones de la película en 1999 en San Sebastián: la primera, para un grupo de unas ciento cincuenta mujeres del país, en las que despertó intensos sentimientos de indignación y compasión; la segunda, ante un contingente casi exclusivamente masculino de trabajadores de un mercadillo local (magrebíes y senegaleses fundamentalmente), los cuales respondieron complacidos ante la visualización en la gran pantalla de experiencias tan cercanas a las suyas (según varios de ellos manifestaron, la película les gustó porque reflejaba fielmente su realidad). En este caso, la identificación con las dificultades de Alou pareció contribuir a una alianza grupal no determinada por el origen étnico (ya que el grupo no era homogéneo en este sentido), sino por el condicionante socioeconómico de ser inmigrante en situación irregular en España. También se produjo, por cierto, el efecto contrario, es decir, una reafirmación de la individualidad respecto al grupo, como ilustra la reacción de uno de los asistentes que, ante los intentos de Alou por confraternizar con las mujeres nativas, manifestó enérgicamente: «Yo no soy como ése, yo tengo a mi mujer aquí». *Las cartas de Alou* ha sido también frecuentemente utilizada en libros de texto y páginas *web* —junto con otras películas posteriores, sobre todo *Bwana* y *Flores de otro mundo*— como recurso pedagógico antirracista o de formación en interculturalidad. Sirva como ejemplo el portal de Pangea (Web 2).

Está claro que éste es un uso intencionado y expreso del cine como herramienta de concienciación y cambio social, lo cual no quiere decir, sin embargo, que los objetivos perseguidos sean siempre alcanzados, ni que la respuesta sea uniformemente la deseada. En cualquier caso, es una de las formas más obvias en que el cine participa en los discursos sociales; aquí, a partir de un esfuerzo abiertamente dirigista por sacarle parti-

do didáctico y humanitario. Pero no es éste, ni mucho menos, el único —ni, casi con toda seguridad, el más efectivo— método de penetración social e ideológico: hay toda una serie de factores intra, inter y extratextuales que posibilitan la generación de múltiples significados, así como efectos muy diversos sobre la comunidad receptora. En las páginas que siguen, se considerarán, sobre todo, las técnicas de representación de los protagonistas «raciales» en sus respectivas historias. Son técnicas que, como se podrá comprobar, a menudo tienden a construirlos mediante un uso enfático y fetichista del cuerpo, táctica que el cine de ficción compartió desde bien temprano con el etnográfico, y que también el discurso colonial precinematográfico había usado con regularidad (Vega Solís, 2000).

En *Las cartas de Alou*, el protagonista homónimo aparece claramente retratado como un Otro. Son varios los mecanismos mediante los cuales la película construye esa Otredad, comenzando por la proyección del físico del actor Mulie Jarju —alto, esbelto pero musculoso, de piel intensamente oscura—, que adquiere una cualidad icónica. Ya a los once minutos de comenzada la película se presenta un plano en el que Alou, solo, en la orilla del mar, medio sumergido en el agua, enjabona y frota su cuerpo desnudo. La deslumbradora luminosidad del fondo marino y celeste destaca aún más la negritud de Alou, y la cámara se recrea en la contemplación de una figura escultural, dando acceso al torso y el vientre, aunque no a la zona genital, evitando así una excesiva sexualización del personaje. No será ésta la única ocasión en la que su cuerpo funcione como elemento central de una escena: en otras se torna en objeto de deseo para dos mujeres blancas mientras baila en la discoteca, o en índice de virilidad arquetípica cuando se enfrenta al mucho menos fornido patrón que le explota en la recogida de la pera o, como expresa una de las prostitutas con quien se encuentra, en el tipo perfecto «para consolar viudas». Esta manera de representar a Alou hay que leerla en relación con los discursos que identifican la «raza» negra con el mundo de lo físico, lo corporal, lo precivilizado. *Las cartas de Alou* reconoce e incorpora en su propio entramado el lastre cultural de esta tradición primitivista, pero a la vez lo contrapesa marcando el carácter nada agresivo de su protagonista, moderando el componente sexual y, sobre todo, exponiendo su sustancia emocional y psicológica. Más allá de la construcción visual de Alou, que efectivamente lo caracteriza como diferente, la película

hace uso de un montaje inteligente que combina imágenes en el presente con una voz en *off*—la de Alou, según se descubre en seguida—, que en una lengua africana reproduce oralmente las cartas escritas a padres y amigos, provocando así un efecto paradójico que combina acercamiento (con contenido confesional e íntimo de las cartas) y distanciamiento (mediante la alienación lingüística del público, sólo superable con la lectura de los subtítulos). De esta forma, la película logra un delicado equilibrio; por un lado, invitando a la empatía, y por otro, alimentando un cierto sentimiento de extrañeza —una combinación verosímil y apropiada tratándose de una dramatización del encuentro con «la diferencia»—. Convendrá recordar todo esto para contrastarlo con la forma en que el cuerpo y la expresión verbal del protagonista negro son construidos en *Bwana*.<sup>33</sup>



Las cartas de Alou (Montxo Armendáriz, 1990)

---

33 En el libro de Isolina Ballesteros (2001), el capítulo titulado «Xenofobia y racismo en España: la inmigración africana en *Las cartas de Alou* (1990) de Montxo Armendáriz y *Bwana* (1996) de Imanol Uribe» analiza de forma detallada ambas películas, y evalúa sus coincidencias y divergencias.

*Las cartas de Alou* fue también novedosa por presentar en pantalla una historia de amor entre Alou y una mujer blanca, Carmen (Eulalia Ramón); precisamente el tipo de relación interracial que más ansiedad ha provocado siempre en las sociedades occidentales por su potencial amenaza a la pureza «racial». En esto, como, sorprendentemente, en varios aspectos más, se parece *Las cartas de Alou* a la película italiana *Pummarò* (Michele Placido, 1990), estrenada precisamente el mismo año que la española. En ésta se dramatiza el viaje de un joven de Ghana, Kwa Ku (Salvatore Billa), desde el sur de Italia hacia el norte, siempre a la busca de su hermano Pummarò, que ha pagado con su esfuerzo en la inmigración la educación de Kwa Ku. La presencia de Pummarò se deja sentir únicamente por medio de las cartas que va enviando a su hermano y a otros personajes, y que a menudo son leídas por una voz en *off*. Como Alou, Kwa Ku establecerá una relación romántica y sexual con una mujer blanca, que los prejuicios y la presión externa acabarán destruyendo. *Las cartas de Alou*, sin embargo, deja la puerta abierta a que la relación interracial continúe. En una escena cargada de simbolismo, el padre de Carmen se enfrenta a Alou en una partida de damas en la que Alou controla las fichas negras y el padre de Carmen las blancas. A la vez que se enfrentan por las damas en el tablero, se enfrentan también verbalmente por Carmen, ya que Alou no acepta desde el principio la advertencia que el padre le hace de que deje en paz a su hija.

Sin embargo, a pesar de la oposición del padre, no será éste el responsable de la separación de Carmen y Alou, ya que, de hecho, su relación se verá truncada por la detención de Alou y su posterior expulsión del país. Igual que se ha dejado al espectador sin saber cuál de los dos hombres acaba ganando la partida de damas, se le deja en la duda de si, finalmente, Alou podrá conseguir a Carmen. La última secuencia de la película muestra a Alou embarcando de nuevo en una patera con destino a España. Cuando su amigo Moncef, que también viaja en la misma patera, le pregunta: «¿Te vas donde esa chica?», Alou simplemente sonríe, lo que parece sugerir que existe la posibilidad de que la historia de amor interrumpida recomience una vez más.

Aparte de *Las cartas de Alou* —y *Bwana*, que se analiza en detalle hacia el final de este capítulo—, sólo es posible citar dos películas más con proyección comercial que sitúen en primer plano de la acción a un perso-

naje negro y los problemas asociados con su «raza»:<sup>34</sup> *Se buscan fulmontis* (Alex Calvo Sotelo, 1999) y *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002), filmes que además coinciden en arropar su crítica social con un tono cómico agrí-dulce, que la hace más digerible. Las dos comparten asimismo el hecho de que insertan la discriminación racial dentro de unos criterios más amplios de exclusión económica y de clase, al acompañar a sus personajes «racia-les» de otros cuya marginalidad no proviene del color de su piel, sino de las desigualdades e incongruencias que la llamada sociedad del bienestar esconde debajo de su brillante superficie.



El traje (Alberto Rodríguez, 2002)

---

34 *La búsqueda de la felicidad* (Albert Abril, 1993) también gira en torno a un emigrante africano, pero fue ésta una película que debió de tener una circulación comercial mínima, pues la base de datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte no refleja que haya tenido ningún espectador, y sólo ha sido posible encontrar una copia en catalán en la Filmoteca Española.

*El traje* conecta directamente con la historia de inmigración y exclusión de *Las cartas de Alou* y otras películas con estructura similar, que comentaremos más adelante, en el sentido de que su protagonista, Patricio (Eugenio José Roca), un guineano que trabaja lavando coches en Sevilla, se ve abocado a una vida de precariedad por el mero hecho de no tener papeles. El azar, en forma de traje de diseño que un cliente le da como pago por repararle el coche, le permitirá vislumbrar brevemente cómo vive «la otra mitad», pues aunque, como se dice en la película, «un traje es un traje, no una nueva vida», las peripecias mismas de la acción se encargan de mostrar lo contrario. El traje que Patricio consigue es más que una prenda de vestir: es el pasaporte que le proporciona aceptación social en una sociedad en la que las apariencias son más importantes que la sustancia. El director cuenta así la génesis de su película:

Día tras día veía en el mismo semáforo a un nigeriano vendiendo revistas. Me lo imaginé vestido con un traje caro y, de repente, se convirtió en un Denison o un Jordan cualquiera. Me di cuenta de esa situación en la que están los negros: por un lado, son el paradigma de la modernidad en los anuncios de la tele y, por otro, son los pobres africanos tirados en la playa que vemos en el telediario (Molina, 2002: s. pag.).

El traje del título pronto deja de tener protagonismo en la película, pero mantiene la cualidad simbólica que ha adquirido como esa «otra piel» por la que las personas son juzgadas también frívolamente. Según el traje va perdiendo su importancia narrativa, va ganándola la relación de Patricio con el pícaro al que llaman Pan con Queso (Manuel Morón), y la película adquiere entonces resonancias de *buddy film*, ese género que se centra en la amistad entre dos hombres, más o menos fallida, más o menos acompañada de matices homoeróticos, y en donde las mujeres o bien no aparecen u ocupan un espacio secundario. El *buddy film*, llamado a veces en España «cine de colegas», comenzó su andadura en el cine estadounidense de finales de los años setenta, y ya para los ochenta y los noventa, muchas películas de Hollywood se centraron en parejas masculinas interraciales, en un intento de captar el interés de la audiencia multirracial del país.<sup>35</sup> La críti-

---

35 Dos buenos artículos en inglés sobre el *buddy film* interracial son Fuchs (1993) y Guerrero (1993). Bogle (1994: 271-76) también comenta más brevemente el fenómeno. Para un análisis reciente en español de dos películas norteamericanas de este género, *Los hombres blancos no la saben meter* (*White Men Can't Jump*, Ron Shelton, 1992) y *Seven* (David Fincher 1995), véase Deleyto (2003: 189-203).

ca española ha comparado *El traje* con el reciente éxito argentino *Nueve reinas* (Fabian Bielinsky, 2000), y con *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969), otras dos historias protagonizadas por un tándem masculino que incluyen un elemento de criminalidad. Sin embargo, aunque ambas comparten con *El traje* esa relación casi de maestro y discípulo entre los dos hombres, ninguna de ellas contiene el factor racial, algo que, sin embargo, sí está presente en otra película española reciente, *En la puta calle*, filme que se comentará con cierto detalle en el próximo capítulo. En ella, como en *El traje*, la pareja masculina interracial tiene que sobrevivir por medio de la picaresca en los bajos fondos de una gran urbe (Madrid, en aquel caso), pero en contraste con esta película, el protagonista «racial» e inmigrado, Andy (Luis Alberto García), un caribeño tremendamente espabilado y vitalista, es el que se maneja mejor en la calle, y el que enseña a sobrevivir al más inexperto español, Juan (Ramón Barea). *El traje*, al igual que *En la puta calle*, presenta la estructura arquetípica de este género al emparejar personajes en principio muy distintos que a lo largo de la historia van acercándose mutuamente, hasta acabar descubriendo que sus diferencias eran más aparentes que reales.

En *Se buscan fulmontis* también se insiste en la idea de que el prejuicio racial está íntimamente relacionado con «la mirada», con la forma en que percibimos y somos percibidos. La acción se centra en el ir y venir de cuatro jóvenes en paro (tres chicos y una chica) que buscan, sin éxito, la forma de ganarse la vida dignamente, en el trasfondo del humilde barrio madrileño de San Blas. Del grupo formado por Angelines (Sonia Jávaga), el Réfor (Guillermo Toledo), Amancio (Antonio Molero) y Felipe (Ernesto Arango), es este último —fruto mulato de un amor fugaz entre una mujer española y un soldado de la base estadounidense de Torrejón de Ardoz— el que más que ningún otro sufre una discriminación laboral persistente y una continua persecución policial. Aunque *Se buscan fulmontis* es una película coral, y la acción va alternando entre uno y otro joven, el mayor esfuerzo de construcción de personaje se hace con Felipe, que es definido en gran medida precisamente por medio del contraste, mostrando su diferencia, y, en muchos sentidos, superioridad, respecto a los otros dos protagonistas masculinos.

Tras el prólogo inicial en el que los cuatro personajes se presentan ante el funcionario de la oficina del paro y, al mirar directamente a la cámara, también ante el espectador, la acción se traslada a la casa que Felipe com-

parte con su madre, para emplazarlo como hijo formal y cumplidor, además de estudioso (la cámara abandona a la madre tricotando en el cuarto de estar y acompaña a Felipe a su cuarto, donde destaca un secreter con un ordenador). Felipe, a diferencia de los otros personajes, tiene un alto nivel académico (es doctor en Filología Hispánica), tiene buen tipo y aspecto aseado, posee buenos modales en la mesa —«yo no soy como estos Cromañones, yo sé usar el tenedor y el cuchillo»— y mantiene una relación estable con una chica (su compañera de desempleo, Angelines, que es, a su vez, hermana de Amancio). Aunque la película logra despertar la simpatía del espectador hacia todos los personajes, de entre los tres hombres es Felipe el que sale retratado de forma más dignificada. Sin duda alguna, la acumulación, incluso excesiva, de características positivas en este personaje tiene por objeto demostrar que su marginación sólo puede ser explicada como resultado del color de su piel. Pero, claramente, busca también crear un efecto cómico que llame la atención sobre los típicos clichés y estereotipos que circulan en la sociedad, de forma similar, por ejemplo, a lo que ocurre en la película francesa *Mestizo* (*Métisse*, Mathieu Kassovitz, 1993), donde se produce una inversión de roles entre los personaje Jamal y Félix, construyendo el personaje del negro a partir de características identificadas con la juventud francesa blanca acomodada, y el del blanco con los rasgos normalmente asociados con la juventud francesa negra o *beur* (árabe) más desfavorecida.



Se buscan fulmontis (Alex Calvo Sotelo, 1999)

En *Se buscan fulmontis*, Felipe es continuamente víctima de actitudes racistas: la policía le detiene una y otra vez para pedirle los papeles, el empleado de banca que entrevista al grupo para un trabajo dice al verle: «¡El negro a la calle!»; los fascistas ignorantes del barrio escriben —o, más bien, *malescriben*— en la fachada de su casa: «Ha trabajar a tu país», y el jefe de Angelines le dice a ésta al enterarse de que su novio es negro: «Te gustan las cosas a lo grande, ¿eh?». A lo que ella responde, como si no hubiera captado la implicación sexual: «No he dicho que sea alto, he dicho que es negro». Sólo para los amigos parece ser irrelevante el color de piel de Felipe, algo que se expresa en un buen golpe cómico cuando los tres chicos están leyendo las páginas de ofertas de empleo en un banco de la calle, después de que el capataz de una obra haya rechazado a Réfor como peón porque por el sueldo que le tendría que pagar a él puede contratar a cuatro ilegales:

- Réfor: Es que, por arriba, pues es imposible encontrar curro. Por abajo lo tienen to' pillao los negros y los marroquí. Yo no soy racista, lo que pasa es que esta gente, pues se podría ir a su país a buscar trabajo, y no estar quitándonos el curro a los españoles.
- Felipe: Réfor. Yo soy negro y tampoco tengo curro.
- Réfor: ¡Tú qué vas a ser negro!
- Amancio: ¡Réfor! [como diciéndole... ¡Hombre, no niegues lo obvio!]
- Réfor: Quiero decir... que sí eres negro, pero, vamos...
- Felipe: Mira, Réfor. La culpa de que tú no tengas curro no la tienen los cuatro pingaos que tú dices.

Las palabras de Réfor indican, por un lado, que su amistad con Felipe hace del color de su piel algo insignificante, pero, por otro, apuntan también al hecho de que la palabra «negro» en la España de hoy en día, no se corresponde ya únicamente con unas características somáticas, sino con toda una serie de factores sociales, económicos y de clase, habiéndose convertido prácticamente en sinónimo de «inmigrante africano sin papeles que malvive a base de trabajos basura».

Numerosas reseñas de la película destacaron el hecho de que *Se buscan fulmontis* se inserta dentro de lo que en aquel momento era un emergente cine social y que posteriormente ha adquirido cierto protagonismo, con películas como *Barrio* y *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 1998 y 2002), *Pídele cuentas al rey* (José Antonio Fernández Quirós, 1999), *El Bola* (Acheró Mañas, 2000), e incluso *Manolito Gafotas* (Miguel Albaladejo, 1999). También se ha relacionado la película con ese cine

social británico que tan buena recepción tuvo en España, en particular las películas de Ken Loach —*Riff Raff* (1992), *Lloviendo piedras* (*Raining Stones*, 1993), *Mi nombre es Joe* (*My Name is Joe*, 1998)— y, cómo no, la de Peter Cattaneo *Full Monty* (*The Full Monty*, 1997), película con la que, aunque el director insiste en negarlo, *Se buscan fulmontis* tiene muchas similitudes. El filme español, sin embargo, no llegaría a alcanzar el éxito de sus parientes europeos, esencialmente por culpa de una factura un tanto descuidada, algún fallo de guión y su abrupto y atropellado final.<sup>36</sup>

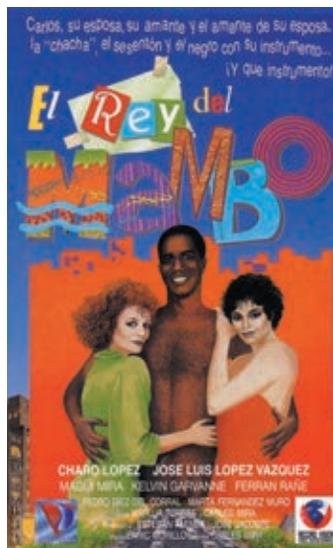
Aparte de las películas hasta ahora mencionadas, en las que el personaje «racial» ocupa una posición prioritaria en la acción, aun sin ser necesariamente el protagonista, aparecen en otras ocasiones personajes claramente marcados como «negros» por la narración, cumpliendo funciones normalmente limitadas que, a riesgo de caer en la simplificación, se podrían agrupar en tres categorías.

a) En primer lugar se encuentran aquellas en las que el personaje «racial» es visto como el objeto/sujeto sexual por excelencia, es decir, convertido en receptor del deseo sexual de otro personaje, pero, a la vez, percibido como alguien poseedor de una vigorosa sexualidad. Es éste uno de los estereotipos de la raza negra con más larga tradición y que se basa en la identificación, en su sentido más amplio (no meramente sexual) de la raza negra con lo físico, lo corporal, lo primario. En la comedia *El rey del mambo* (Carles Mira, 1989), Donato Martínez (José Luis López Vázquez), un homosexual de mediana edad, se muestra tremendamente envidioso del *sex-appeal* del instalador de antenas Alí (Kelvin Garvanne): «¡Pero qué suerte tenéis los

---

36 *Se buscan fulmontis* incluye un explícito comentario antiyanqui, demostrando la persistencia de esa actitud ambivalente que históricamente ha caracterizado la relación entre España y los Estados Unidos. Cuando Encarni (Enriqueta Caballeira), la madre de Felipe, les reprocha a los chicos que estén siquiera considerando la posibilidad de prostituirse, Amancio le espetta: «¿[...] no estuviste tú trabajando para los americanos? ¡Eso sí que me daría a mí mal rollo!». Cuando Encarni defiende su trabajo, Amancio continúa: «De camarera de los yanquis, sí. Servirles la sopita mientras revientan Vietnam. ¡Muy honrao!». La relación de Encarni con el soldado negro americano de la base recuerda a aquella que conformaba el núcleo narrativo de *Si volvemos a vernos* (Francisco Regueiro, 1967), curiosa película que narra en *flashback* la relación de la prostituta española Matilde (Esperanza Roig) y el radiotelegrafista negro norteamericano de la base de Torrejón, Tom (Robert Parker), recurriendo a una puesta en escena opresiva, y una estética que intensifica la sensación de soledad e incomunicación que el guión plantea.

negros!», le dice mirando su cuerpo totalmente desnudo mientras en la banda sonora suenan tambores africanos. Su admiración por la raza negra llega tan lejos que decide convertirse en negro él mismo: se tizna la cara, se riza el pelo, comienza a guisar con ron y ensaya pasos de mambo. Cuando en un determinado momento Alí le llama «blanco obseso», Donato le responde: «¡Que me llames obseso te lo perdono, pero no vuelvas a llamarme blanco!». A pesar de que la película tiene unos ciertos valores —esencialmente, la representación del hombre negro como mucho más relajado y deseable que el español, así como, según el mismo director apunta, la prevalencia del deseo femenino sobre el masculino (F. G., 1989: s. pag.)— el crudo humor y el refuerzo de premisas raciales tópicas hacen de *El rey del mambo* un ejercicio fallido. Aunque en numerosas ocasiones se ofrecen primeros planos claramente favorecedores del rostro y el torso de Alí —entre ellas, un contrapicado extremo de su pecho y abdomen desnudos desde el punto de vista de Carmen (Charo López) según ésta se dispone a hacerle una felación— el efecto es que Alí aparece continuamente presentado como un objeto para ser mirado, pero nunca investigado. A esto se suma el hecho de que apenas habla, de forma que, para cuando ha concluido la película, no sabemos absolutamente nada de él, aunque sí mucho de las ansiedades y obsesiones de los personajes blancos respecto a su sexualidad.



El rey del mambo (Carles Mira, 1989)

Este recurso a un personaje africano como símbolo de una sexualidad ardiente e inagotable es relativamente común. En *Finisterre* (Xavier Villaverde, 1998), cuando Berto (Nancho Novo) rememora delante de su hermano pequeño Mario (Enrique Alcides) la época en que estuvo «con una tía fenomenal», la puesta en escena y la banda sonora anuncian al espectador, antes de que Berto lo diga, que tal mujer era de raza negra: se escuchan dos o tres toques muy leves y espaciados de tambor con evidentes resonancias africanas, y la cámara, que hasta entonces había captado en un primer plano a la izquierda la cara de Berto y, a la derecha, fuera de foco, una especie de mancha oscura, cambia el enfoque, destacando ahora claramente lo que se ve es una máscara africana femenina.

Sólo después cuenta Berto que esa mujer «fenomenal» era «una angoleña guapa, con mucha pasta», y descubrimos también que el comportamiento sexual de ésta no es nada convencional: poco antes de que Berto relate a su hermano que en el pasado fue simultáneamente la amante de él y de su padre, la hemos visto besar a una mujer en los labios a la entrada de su casa.

Caracterizaciones de este tipo revelan la persistencia de unas prácticas de representación que remiten a viejos estereotipos y las desigualdades asociadas a ellos: los individuos de raza negra son deseados y envidiados por su superioridad física, pero a la vez despreciados como seres inferiores y, como tales, subyugados. Esta ambivalencia se percibe claramente en el protagonista de *Torrente 2. Misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001). Cada vez que se encuentra con negros, normalmente poseedores de musculaturas de hierro y retratados por la cámara en un contrapicado que resalta aún más su robustez, Torrente (Santiago Segura) hace un comentario racista del tipo: «¿Has visto? ¡Kunta Kinte!», o «¿Pero cómo pueden echar al agua en la que me estoy bañando yo un negro? ¡Serán guarros!», reflejando de esta forma su necesidad de denegar (en el sentido psicoanalítico del término) la ansiedad que tal presencia le causa. A Torrente, sin duda, le vendría bien un compañero que le hiciera ver lo inconsistente de su reacción racista, como reconoce el Acacio (José Luis López Vázquez) de *Objetivo Bi-ki-ni* (Mariano Ozores, 1968) cuando exclama, al contemplar el impresionante cuerpo de la espía negra americana que tiene frente a sí: «¡Pero, bueno! Con lo buenas que están, ¿por qué les pondrán pegas en los Estados Unidos?».

b) Otro contexto que frecuentemente incluye breves apariciones de personajes negros es el submundo criminal o marginado, en el que se inser-

tan, por ejemplo, los traficantes de droga negros en *¡Átame!* (Pedro Almodóvar, 1989), la traficante de droga en Yserías de *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991), o Jamila, una negra amiga de la hermana de la mujer policía protagonista (Aitana Sánchez Gijón) en *Mi dulce* (Jesús Mora, 2000), asociada también con el mundo criminal por su relación con Willy, un expresidiario especializado en robar coches. En *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1997) el estereotipo que conecta al inmigrante negro con la criminalidad es subvertido por medio de un toque de humor, al presentarlo como fruto de los prejuicios del casposo expolicía protagonista, convirtiendo de esta forma al pobre negro, a quien Torrente insulta y ataca en la calle, en víctima de un racismo indiscriminado, que es otro de los papeles que el cine español le ha asignado en sus historias.

c) Éste es el caso en *Taxi* (Carlos Saura, 1996) y *Salvajes* (Carlos Molinero, 2001), películas en las que el inmigrante subsahariano es uno más de entre los varios grupos de personas que se convierten en víctimas de los prejuicios ajenos. En ambos casos, el interés central de la historia recae no sobre la víctima, sino sobre el perpetrador, sobre un grupo de personajes españoles blancos —una comunidad de taxistas en el primero, y el hijo de una familia de clase baja y sus amigos en el segundo— que atacan a los que consideran los «desperdicios» de la sociedad. Ambas películas, sin embargo, se molestan en ubicar a estos grupos de agresores, de forma que a lo largo de la historia también ellos se revelan como víctimas de, según apunta el director de la segunda, «una sociedad que enloquece y fomenta la violencia» (Noain, 2001: s. pag.). En clave de *thriller* la primera y de melodrama familiar la segunda, las dos películas intentan presentar y quizá comprender las diversas causas de la intolerancia en la sociedad española. Los personajes negros aquí son poco más que los ingredientes necesarios para que las actitudes racistas de los protagonistas encuentren expresión. En *Salvajes*, sin embargo, el director intenta «reparar» esa falta de protagonismo concediéndoles la voz a las víctimas al final, en una especie de epílogo de estilo documental, en el que unos cuantos africanos en situación irregular hablan directamente a la cámara, expresando sus miedos y sus necesidades.<sup>37</sup>

---

37 Recuerda este epílogo el corto documental *Puerta 1* (Ezequiel Sarsar, 2001), que muestra la desesperación que se apodera de las personas que día a día se acumulan en las colas frente a la Subdelegación del Gobierno en Barcelona para conseguir regularizar su situación, y deja a los personajes que se dirijan a la cámara directamente para expresar sus frustraciones.

Dentro de esta última categoría entraría también el personaje del inmigrante negro en *Bwana*, que, como se verá más adelante, resultará víctima trágica de dos tipos diferentes de racismo: el de la familia protagonista y el de los cabezas rapadas.

## Magrebíes

Las estadísticas señalan claramente que los magrebíes, esencialmente los marroquíes, ocupan la primera posición entre las comunidades inmigrantes en España, tanto en términos numéricos como en ser la que más prejuicios y rechazo despierta en la población nativa.<sup>38</sup> Los motivos de este rechazo del marroquí en la España actual son complejos. Como apunta la profesora de sociología Gema Martín Muñoz, «La geopolítica ha acumulado una memoria histórica que incide en el conflicto y el antagonismo entre ambas partes» (Chakor, 1999: 119-120). Como ella, la historiadora María Rosa de Madariaga explica la actitud actual de los españoles para con los magrebíes remitiendo a la historia común de ambos pueblos, haciendo un recorrido por los numerosos avatares históricos que progresivamente fueron perfilando una imagen negativa del vecino del sur, y señalando también cómo el empleo de tropas marroquíes durante la guerra civil por parte de Franco, tolerando e incluso alentando unos actos de crueldad y salvajismo que, por cierto, el tercio y los regulares habían estado practicando en Marruecos durante años, contribuyó a perpetuar y afianzar la imagen negativa del moro en el imaginario colectivo español (Madariaga, 1988: 595). Como ilustración de la persistencia de esta imagen negativa, valga la sangrienta escena, hacia el final de *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996) en que las protagonistas son violadas y degolladas por las tropas marroquíes, actuación que es condenada por el oficial español, de esta forma transfiriendo la responsabilidad de tan horribles actos a un Otro bárbaro y externo.

---

38 Como se dijo ya en la introducción, según los datos más recientes de la Dirección General de Ordenación de las Migraciones (correspondientes al año 2001) la población inmigrada marroquí encabeza la lista de residentes extranjeros en España, con 234 937 individuos registrados, unas tres veces más que el grupo que le sigue en número, el de los ecuatorianos (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2002: 241). Esto sin contar, además, los muy numerosos inmigrantes marroquíes que se encuentran en situación legal irregular y que, por lo tanto, no entran en las estadísticas.

Como quedó dicho en el capítulo de antecedentes, el norte de África ha estado presente en el cine español desde sus comienzos, sobre todo en su vertiente más militarista, hasta los años cincuenta. Posteriormente, como apunta Alberto Elena (1997: 258), se produce «la progresiva desideologización del cine africanista», y Marruecos pasa a convertirse en un mero escenario exótico para películas de espionaje o aventuras. Es ésta la tendencia que continuó con la llegada de la democracia y que, con ligeras modificaciones, persiste en nuestros días, según queda reflejado en películas como *Sahara* (Antonio Rodríguez, 1984), *El sueño de Tánger* (Ricardo Franco, 1986), *El juego más divertido* (Emilio Martínez-Lázaro, 1987), *Morirás en Chafarinas* (Pedro Olea, 1995), *Kashba* (Mariano Barroso, 2000), *El deseo de ser piel roja* (Alfonso Ungría, 2000), *El paraíso ya no es lo que era* (Francesc Betriú, 2001), y *Tánger* (Juan Madrid, 2004), entre otras.

Pero a estas historias más o menos rocambolescas situadas en los más o menos exóticos escenarios norteafricanos se han unido en los últimos seis o siete años otro tipo que responden, ya, a la realidad de la abundante inmigración magrebí en España. Éste es, sin embargo, un fenómeno muy reciente y que, en su mayor parte, se manifiesta en la presencia de magrebíes con papeles relativamente secundarios incluidos dentro de historias cuya tema principal gira en torno a otros personajes. Un buen ejemplo de esto es el personaje de Moncet (Ahmed El-Maaroufi) en *Las cartas de Alou*, que por un lado amplía el ámbito de la crítica social, al mostrar que no es sólo la comunidad subsahariana la que sufre discriminación, y por otro, aporta una perspectiva más resignada y fatalista, aunque igualmente humana, que la del protagonista. Después, si exceptuamos el personaje de Mohamed (Mario Pardo), también conocido como Moromierda, de las dos películas de Carlos Suárez basadas en los populares cómics de Ivà, *Makinavaja, el último chorizo* (1992) y *¡Semos peligrosos! Uséase, Makinavaja 2* (1993), habrá que esperar hasta 1996 para encontrar otro personaje magrebí en el cine, esta vez con un papel algo más desarrollado, en *Susanna*, de Antonio Chavarrías.

En *Susanna* se presenta una relación interracial entre la protagonista epónima (Eva Santolaria) y el joven magrebí Saïd (Saïd Amel). La película concede bastante espacio en la pantalla a una serie de escenas mediocostumbristas que ubican al personaje de Saïd en su casa, rodeado de madre, abuela y hermanos, o en una fiesta con otros miembros de la comunidad, con amigos y parientes, o en la carnicería *halal* donde trabaja, en la que se ve cómo se mata los animales al estilo tradicional musulmán. El montaje

suele alternar escenas de Alex con Susanna o su mujer y otras imágenes de la comunidad marroquí, buscando una especie de equilibrio entre los dos mundos, que, aunque viven en paralelo, en pocas ocasiones se cruzan. La película presenta a la familia magrebí residente en Barcelona como un componente más de la gran urbe, y, de hecho, la relación de Susanna con Saïd y su familia llega incluso a representar, durante algún tiempo, la única esperanza que ésta tiene de escapar a la vida de marginalidad y criminalidad que la conecta con Alex (Alex Casanova). Al igual que los dos mundos conviven en el espacio urbano, la banda sonora incorpora a menudo ritmos y sonidos árabes, a veces en combinaciones híbridas con toques españoles, pero en las que, en última instancia, es relativamente fácil distinguir un componente de otro. También Saïd cree tener claro a dónde pertenece, y hablando de su familia con Susanna le dice: «Yo no soy como ellos. Ni pienso como ellos. [...] Yo soy como tú». La relación, sin embargo, termina dramáticamente, pues, al descubrir que Susanna le ha engañado con otro hombre, Saïd la golpea brutalmente.

Son más las películas que incorporan a sus historias relaciones interraciales entre chica española y chico magrebí. Por una parte, este emparejamiento puede verse como un mero reflejo de una realidad: la mayoría de los magrebíes residentes en España son hombres solos. Por otra parte, puede ser un recurso argumental dirigido a crear una tensión identificada con la posible «contaminación» de la mujer blanca, y la ansiedad creada por el directo efecto que tal relación tiene en la constitución «racial» del país. Otras dos películas que presentan este patrón son *El faro* (Manuel Balaguer, 1998) y *Saïd* (Llorenç Soler, 1999), y en ambas la relación de pareja interracial se ve truncada: en la primera, por la muerte, y en la segunda, por la repatriación del hombre marroquí. Finales de este tipo tienen una doble lectura: si bien por un lado puede resultar frustrante ver que, continuando una larga tradición, sobre todo de Hollywood, la unión de una pareja interracial no es concebible como final satisfactorio, por otro resulta tranquilizador ver que la presión comercial por ofrecer finales felices no siempre triunfa sobre la verosimilitud narrativa.<sup>39</sup> Ambas películas

---

39 Incluso el cine francés, que cuenta con una tradición más larga de representación de parejas interraciales, parece ofrecer pocos ejemplos de finales felices perdurables: «Las relaciones interraciales en el cine francés postcolonial son aceptadas y legítimas, pero no alentadas, y son presentadas como no viables en este momento» (Sherzer, 1999: 150).

parecen haber pagado caro su deseo de reflejar el lado más duro de la inmigración y los prejuicios de la sociedad de «acogida», pues su presencia en las pantallas comerciales pasó casi desapercibida, con 5602 y 7027 espectadores respectivamente. Algo más de éxito tuvo *Sé quién eres* (Patricia Ferreira, 1999), otro filme que incorpora a su argumento, de forma muy fugaz, los vestigios de una fracasada relación interracial, en este caso entre Sara (Vicki Peña), una mujer marroquí, y Mario (Miguel Ángel Solá) el protagonista amnésico alrededor del cual gira la trama.<sup>40</sup> El personaje de Sara se construye sólo con tres pinceladas: sabemos que abandonó a un marido en Marruecos para venirse a España con Mario, que aceptó papeles falsificados de manos de militares golpistas con los que Mario se relacionaba, y que ha vuelto a formar una nueva familia en España. En realidad, su función parece ser la de aportar colorido multiétnico a esa parte de la ciudad que la película identifica en un sentido literal con el ambiente más desposeído de la urbe y, en un sentido metafórico, quizá, con el lado más oscuro de la personalidad de Mario.

Vale la pena volver a *Saïd* brevemente ya que, a pesar de la escasa repercusión que tuvo en taquilla, merece figurar en un recuento de la presencia del norteafricano en el cine español. La película es una especie de híbrido entre ficción y documental, y está centrada en su totalidad en la experiencia de un inmigrante magrebí en España, principalmente en Barcelona. *Saïd* presenta, de hecho, una estructura tremendamente similar a la de *Las cartas de Alou*. Como aquélla, también ésta comienza con la llegada de un grupo de inmigrantes de forma ilegal al sur de la península por mar y termina con la repatriación del personaje principal, Saïd (Naoufal Lhafi). Como *Las cartas de Alou*, también *Saïd* narra el lento y doloroso proceso de aprendizaje por el que el protagonista poco a poco va aceptando la dura realidad de la inmigración ilegal en España: la persecución, la discriminación y, en *Saïd* más que en su antecedente, el sinsentido de la violencia racista. Un tenue rayo de luz, como en aquélla, ilumina la historia: el amor que surge entre la española Anna (Nuria Prims) y Saïd, una relación también aquí marcada por la oposición familiar.

---

<sup>40</sup> Aunque Miguel Ángel Solá es argentino, su actuación en *Sé quién eres* evita esa conexión hispanoamericana, ya que la directora le pidió que intentara eliminar su acento y adoptara uno peninsular neutro.



Saïd (Llorenç Soler, 1999)

Lo que hace a *Saïd* diferente de la película de Montxo Armendáriz es, sobre todo, su estética a menudo cercana al documental, con un uso muy dominante de la cámara al hombro, y un porcentaje altísimo de la película hablado en árabe, muchas veces, pero no siempre, traducido en subtítulos. Aunque en ocasiones la película se resiente de un excesivo interés didáctico —en conversaciones entre personajes claramente dirigidas, en realidad, a que el espectador adquiera conocimientos sobre las injusticias administrativas y legales que sufren los inmigrantes—, el esfuerzo de construcción del personaje de Saïd da como resultado un retrato humano y verosímil que proporciona acceso no sólo a sus realidades, sino también, ocasionalmente, a sus ensoñaciones y fantasías. En este sentido, resulta interesante aquella secuencia casi al principio de la película en la que Saïd, recién llegado, se tumba en su cama defraudado ya por su breve experiencia en la supuesta tierra de oportunidades, y recuerda una escena pasada en Marruecos. La pantalla se ve inmediatamente inundada de una deslumbrante luminosidad, en la que los blancos y

los azules de las impolutas paredes y suelos de los patios interiores de las casas y de las calles de la medina irradian una luz casi cegadora. Cuando, aún en su ensoñación, Saïd sale con su amigo Hussein (Marouane Mribti) al campo, la misma sensación de frescura y claridad se transmite mediante el intenso verde de los campos y los resplandecientes cielos azules, para, de repente, mediante un corte, devolvernos en la siguiente secuencia a la dura y gris realidad española. Por otra parte, al igual que la cámara actúa como expresión de la subjetividad de Saïd, la banda sonora exterioriza también sus sentimientos, incluyendo muy a menudo música árabe extradiagética, además de la intradiagética que, con la excusa de los ensayos y las actuaciones del grupo musical al que Saïd pertenece, acompaña a la historia.

La austeridad y sobriedad de *Saïd*, así como su hibridez formal, a caballo entre la ficción y el documental, la conecta con *En construcción* (2001), lograda película de José Luis Guerín que registra la transformación de una zona del Raval barcelonés durante la construcción de un edificio de viviendas a lo largo de dieciocho meses. De entre los varios personajes que poco a poco acaban ganándose al espectador, se encuentra aquél al que Piña se refiere como «el filósofo-obrero árabe» (2002: 168), un marroquí que busca trabajo en la obra junto con su hijo, al que aconseja hacerse el ignorante delante de los jefes para evitar que lo despidan. El papel fue interpretado, si esa es la palabra, por Abdel Aziz El Mountassir, quien adquiriría fama añadida cuando, encargado de recoger el premio al mejor documental en la ceremonia de los Goya de 2002, aprovechó la ocasión para criticar «la agresión del genocida Ariel Sharon contra Palestina». *En construcción* consiguió atraer a 144 262 espectadores a las pantallas, algo inaudito en una película de este género.

Es posible que fuera el valor icónico adquirido por Abdel Aziz El Mountassir en esta aparición lo que llevó a su inclusión con un pequeño papel en *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) junto con Farid Fatmi, entre otros, un actor que se ha ido ganando poco a poco el reconocimiento de la industria española. Fatmi había aparecido en pequeños papeles en películas como *Pídele cuentas al rey* (José A. Fernández Quirós, 1999), y en actuaciones algo más consistentes en *El paraíso ya no es lo que era* y *Canícula* (Álvaro García-Capelo, 2001). Pero es *Poniente* la que le ofrece un papel con más peso, procurándole de hecho la oportu-

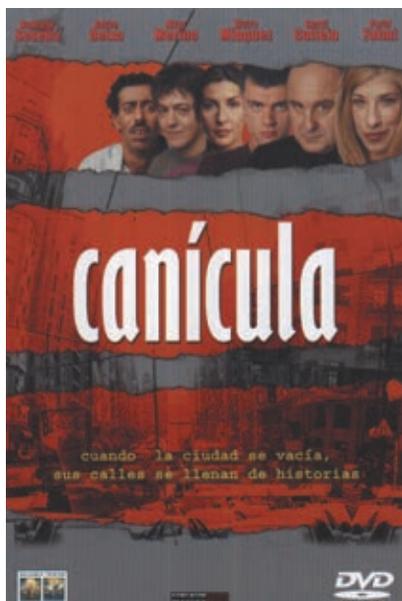
nidad de ganar el premio al mejor actor revelación en el festival Cinespaña de Toulouse.

Suele representar Fatmi a individuos que combinan la picardía con una gran humanidad y sabiduría, y que se ganan la simpatía del espectador y a menudo provocan su sonrisa. Éste es el caso de su interpretación en *Canícula*, en donde, en su papel de Hassan —un sinpapeles que conduce un taxi y tiene la mala suerte de atropellar a Isidro (Andrés Resino), un malhumorado vecino de Lavapiés— demuestra su amabilidad, a la vez que su astucia, en el trato con el accidentado y su mujer a raíz del hecho de que los dos acaben inmovilizados en casa con una pierna escayolada en pleno verano abrasador. La película se resiste a dejarse presionar por «la carga de la representación», expresión que, según vimos, se refiere al hecho de que cada personaje de un grupo minoritario siempre parece representar no sólo a un individuo, sino a toda su comunidad, por lo cual cada imagen tiene asignada una gran responsabilidad ética. Aquí, sin embargo, se construye en Hassan a un individuo de carne y hueso, sin caer ni en el fácil estereotipo negativo ni en el extremo de lo políticamente correcto. Al poco de haber logrado ablandar el corazón de Isidro, de su mujer y, casi con toda seguridad, del espectador, mostrándole una foto familiar y rogando que no lo denuncien, se lo ve en un bar devolviendo la foto a su compañero Tarek (Hicham Malayo), comunicándole, aliviado, que el cuento de la foto también le ha funcionado en esta ocasión. Pero, a la vez que, por un lado, parece confirmarse así el estereotipo del «moro» como un ser engañoso, queda claro en esta misma escena que el pobre Hassan sólo miente para sobrevivir en una sociedad racista, y que, además, es esencialmente honrado, demostrándolo al rechazar la posibilidad de traficar con drogas; y tiene buen corazón, pues sigue preocupándose por la pareja accidentada a lo largo de toda la película, llevándoles pasteles y un ventilador.

En una película episódica y coral como *Canícula*, que intenta hacer réfr con situaciones a menudo sacadas de quicio, el personaje de Hassan no es ni mejor ni peor que los demás, pero destaca como uno de los más sensatos: «Estos españoles están locos», dice entre dientes en más de una ocasión, sin que la historia le contradiga. En este verano tórrido y exasperante, mientras los personajes revelan su verdadera esencia, el barrio

expone también su evolución interna, no sólo literalmente —casi todas las calles están «destripadas» por obras y más obras— sino también metafóricamente: el enfrentamiento y el conflicto pueden surgir en cualquier momento en este espacio urbano en el que conviven gentes de diverso pelaje.

Salvando las distancias formales y de tono, las escenas de enfrentamiento de los vecinos de Lavapiés con los jóvenes anarquistas, o los brotes racistas que erupcionan a la mínima, recuerdan aquellas escenas callejeras en la película italiana *Teatro de guerra* (*Teatro di guerra*, Mario Martore, 1998) en las que el conflicto acompaña el intento de una compañía de teatro de ensayar en el *quartieri spagnoli* de Nápoles una representación de teatro que se planea llevar a Sarajevo posteriormente. Al igual que en la película italiana se enmaraña y confunde la realidad con la ficción, en *Canícula*, bajo el peso abrasador del sol estival, se mezclan la cordura y la locura.



Canícula (Álvaro García-Capelo, 2001)

En *Poniente*, Farid Fatmi interpreta el papel de Adbembi, un «sinpapeles» bereber que trabaja de sol a sol en los invernaderos almerienses y cuya amistad con el contable de los propietarios, Curro (José Coronado), le da en más de una ocasión la oportunidad de transmitir, a él y al espectador, unas cuantas verdades acerca de la identidad, las raíces, la amistad y la justicia, actuando en cierto modo como la voz de la conciencia. La historia de *Poniente*, al igual que su título mismo, e incluso la imagen que acompaña los créditos iniciales, está dominada por el concepto del espacio, del lugar; pero también por la idea de que las apariencias no siempre coinciden con las esencias. Aunque la primera imagen de la película, mientras los créditos avanzan, es una toma desenfocada de una playa exótica de arena blanca y palmeras, pronto descubrimos, conforme la cámara se aparta ligeramente y la imagen entra en foco, y según el ángulo se amplía aún más, que el bello paisaje marino no es más que un decorado de manualidades que unos chavales están transportando a lo largo de lo que se revela como una calle casi desierta, flanqueada a ambos lados por coches anónimos y monótonos edificios de tonos rojizos. Del mismo modo que esa cobertura artificial de la película se desprende para dejarnos ver la realidad que hay detrás, así los personajes y los lugares que aparecen en ella revelarán su verdadera naturaleza progresivamente, mostrándose menos cabales y menos civilizados de lo que parecían.

*Poniente*, según explica la directora, está situada en «el universo de los plásticos almerienses» y refleja «Un mundo de migraciones, porque todos somos producto de ellas» (Piña, 2002: 168). Los protagonistas, Lucía (Cuca Escribano) y Curro, están en realidad tan desarraigados como los nuevos habitantes de la zona: los norteafricanos y subsaharianos sin papeles que trabajan en la recogida del tomate. A Curro, medio español, medio suizo, descendiente de un hombre que marchó a la emigración y nunca quiso regresar, le pesa como una losa su desarraigo: «No sé de dónde soy», le dice a un antiguo amigo de su padre, una vez establecido en Almería como contable de los agricultores. Por el contrario, Lucía, que ha regresado a su pueblo natal tras la muerte de su padre, está convencida, al igual que el Mario (Federico Luppi) de *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1996), de que ha encontrado su sitio: «Éste es el único lugar del mundo donde puedo estar ahora mismo, aunque tú no lo entiendas», le dice a Curro. Sin embargo, también ella descubrirá poco a poco que ese lugar que ella creía su hogar le es ajeno y desconocido.

Cuando Lucía se pierde entre los caminos que conectan los miles de invernaderos de ese creciente mar de plástico, es uno de los inmigrantes norteafricanos que malviven en los alrededores (interpretado, precisamente, por el anteriormente mencionado Abdel Aziz El Montassir) el que le ayuda a sacar su coche atascado en el barro, le indica el camino de salida y le dice: «Todos los nuevos se pierden». Con toda seguridad, la dimensión metafórica e irónica de la situación y este comentario no se le escapa ni a los personajes ni al espectador.

Lucía se ve cada vez más alienada e intimidada por un territorio cuyas reglas desconoce o que, más bien, parece no tener reglas. Confusa y cansada, acude a Curro para preguntarle si las horas extras se las pagan o no a los trabajadores; y cuando éste le responde: «Unos las pagan y otros no», Lucía le increpa irritada: «¡Tengo la sensación de estar viviendo en el Oeste! ¿Aquí qué pasa? ¿Que cada uno hace lo que le da la gana?». Esta referencia al Oeste no es arbitraria. Cada vez más, las diferentes situaciones en *Poniente* —esa reunión de agricultores enardecidos y dispuestos a todo para defender sus ganancias, el enfrentamiento a la puerta del club de alterne, la orgía de violencia al final de la película— se asemejan a las de una película del oeste americano, donde las tensiones entre ganaderos y agricultores o entre indios y vaqueros conducen a feroces enfrentamientos y salvajes linchamientos.<sup>41</sup> Al igual que en éstas el amigo de los indios sufría el ostracismo de sus semejantes —el Tom Jeffords (James Stewart) de *Flecha rota* (*Broken Arrow*, Delmer Daves, 1950), el Johnny Hawks (Kirk Douglas) de *Pacto de honor* (*The Indian Fighter*, André de Toth, 1955) o el comanche Todd (Richard Widmark) de *La ley del Talión* (*The Last Wagon*, Delmer Daves, 1956)—, aquí Curro, acusado de ser «el gran defensor de los moros», recibirá una paliza casi mortal a manos de los que, se supone, son sus iguales.

Pero es precisamente esa dicotomía entre el yo y el Otro la que la película intenta cuestionar, como se comprueba en una interesante escena en que Curro y Adbembi hablan sobre sus planes de montar un negocio conjunto mientras, sentados en la arena, contemplan el emblemático mar Mediterráneo:

---

41 Es una curiosa coincidencia que Almería haya sido usada en el pasado como escenario para tantas películas del Oeste.

- Curro: Es que nunca he entendido bien qué tipo de árabe eres, Bembi.  
 Bembi: Te he dicho mil veces que no somos árabes. Nuestro pueblo [bereber] tiene cinco mil años de historia, y se extiende por todo África. Tenemos nuestra identidad, nuestra cultura, nuestra propia lengua.  
 Curro: Tienes suerte de tener raíces.  
 Bembi: Tus raíces son mis raíces. Nuestros ancestros fueron los mismos. España fue un país bereber durante muchos siglos. [Pausa] Curro, ¿por qué quieres montar el chiringuito conmigo?  
 Curro: Porque eres mi único amigo. Y además... [sonriéndole] tenemos las mismas raíces.

Está tocando aquí Adbembi uno de los puntos esenciales que define la relación entre norteafricanos y españoles, algo que la historiadora María Rosa de Madariaga (1988: 585) apunta como el factor psicológico profundo que precisamente contribuye a mantener vivo el rechazo del español hacia el «moro»:

El español se reconoce demasiado en el otro —moro— y esto lo irrita, le causa desasosiego, lo lleva, en un esfuerzo por distinguirse, por afirmarse, a reaccionar violentamente contra él. Hay que demostrar a los demás europeos que el español es superior, que África no empieza en los Pirineos. La marca distintiva de siglos anteriores entre español-cristiano y moro-musulmán se transforma en los siglos XIX y XX en la marca distintiva entre español-europeo y moro-africano-asiático.<sup>42</sup>

*Poniente* le recuerda al espectador español que su pertenencia al primer mundo desarrollado, su recientemente adquirida identidad europea, es sólo una máscara que no logra ocultar el hecho de que, tan sólo unos pocos años atrás, era el español el que emigraba con su maleta de cartón, en trenes atestados, para ganarse la vida malviviendo en un país extraño, como recuerda la película de super-8 en blanco y negro que el amigo del padre de Curro contempla con lágrimas en los ojos. La banda sonora en esta escena señala también la identificación entre unos y otros, con un tema nostálgico que aún de forma casi indistinguible modulaciones árabes y flamencas, y cuya letra incluye la frase «que ya no tengo patria ni equipaje», frase que también forma parte del tema musical principal de la película que, al final de ésta, se superpone al sonido de las olas que acompaña la triste imagen a cámara lenta de los abatidos norteafricanos abandonando el poniente; una vez más, forzados a desterrarse en busca de su «lugar en el mundo».

---

42 Por su parte, Mohamed Chakor presenta una visión más ligera e impresionista, pero también interesante, de la imagen que en España se tiene del moro en una variedad de ámbitos, como el de la religión, la política, la literatura o el amor (1999).



Poniente (Chus Gutiérrez, 2002)

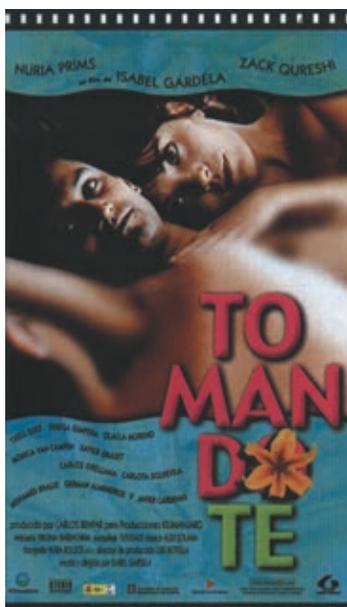
Tras considerar la poética escena con la que concluye *Poniente*, resulta casi penoso evocar, aun brevemente, aquel otro tipo de contextos en los que aparece el personaje del «moro» (término, como se sabe, indiscriminadamente usado en España para referirse al habitante del norte de África y al del Próximo Oriente). Me refiero a aquellas apariciones cómicas e incluso grotescas del tipo de las del jeque árabe (Arévalo) en *¡Ja me maaten!* (Juan A. Muñoz, 2000) o el Jeque Abdul en *Superagentes en Mallorca* (José Luis Merino, 1990), del traficante de droga y armas iraní en *Sevilla connection* (José Ramón Larraz, 1992), o del terrorista iraní en *Laberinto de pasiones* y del nombrado pero nunca visto terrorista chiita de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1982 y 1988, respectivamente). No son éstas unas imágenes que requieran demasiada atención, ya que pertenecen a todo ese maremagnum de motivos que, como las especias en cocina, se usan con más o menos acierto para dar un toque de excentricidad o de humor a las historias, una galería de «tipos» que incluiría también al siniestro espía ruso, el flipante gurú indio, el avaro judío, el salvaje africano o el sádico oriental.

## Orientales

La presencia de personajes orientales en el cine español es muy escasa. Más allá de aquellas apariciones breves y banales del tipo de la del clan chino que se enfrenta al clan gitano en la estrambótica *¡Ja me maaten!* (Juan A. Muñoz, 2000), las películas que han incorporado personajes orientales relativamente definidos se reducen a tres y, curiosamente, todas ellas incluyen algún tipo de relación interracial.

*Souvenir* (Rosa Vergés, 1994) y *Tomándote* (Isabel Gardela, 2000) recurren a una estructura de comedia romántica. En la primera, se parte del encuentro accidental —nunca mejor dicho— entre Rita (Emma Suárez), una azafata española, y Yoshio (Futoshi Kasagawa), un turista japonés que queda amnésico tras un accidente de tráfico y cuya función parece ser, exclusivamente, la de convertirse en emblema de la diferencia absoluta, algo que la propia directora admite cuando dice que eligió a un japonés por ser «lo más opuesto que hay a la cultura occidental» (A. U. P., 1994: 39). En *Tomándote*, la distancia entre Gabi (Nuria Prims) y Jalil (Zack Qureshi) es menor, ya que el indio es residente en España y habla el idioma. Aun así, el personaje oriental se utiliza también para reflexionar, en tono ligero y cómico, sobre los posibles motivos mercenarios por los que nos sentimos atraídos por lo diferente. En una de sus meditaciones en voz alta, Gabi se pregunta si está saliendo con Jalil por amor o, simplemente, porque necesita su exotismo como inspiración para el libro que está escribiendo.

La película parece inclinarse por esta segunda explicación, más cínica, cuando se ve que Gabi se dispone a lanzar su libro titulado *Tomándote*. Al final, sin embargo, el guión da otra vuelta de tuerca cómica cuando Gabi empieza a salir con un argentino al que conoce en el lanzamiento de su libro, y su voz en *off* nos informa de que un año después el tal argentino publicaría un libro titulado *Más boluda que macanuda*, también usando su relación con ella como inspiración. De esta forma, la película presenta en clave cómica un asunto que tiene su faceta seria: el hecho de que las sociedades occidentales contemporáneas comercializan la «diferencia» y lo «étnico», o más bien, una versión manipulada, empaquetada y etiquetada de esa Otredad para su propio beneficio.



Tomándote (Isabel Gardela, 2000)

Recuerda esta utilización, por cierto, la que inspira uno de los episodios de *El sueño de Ibiza* (Igor Foravanti, 2001), aquel en el que Nacho (Adrià Collado) decide contratar a unos gurús de la India para montar un negocio de meditación en la isla.<sup>43</sup> Pero la otra «moralaja» que *Tomándote* presenta es que, en realidad, cualquier sujeto es susceptible de ser percibido como exótico por alguien, es decir, que la Otriedad depende siempre de la posición desde la que surge la mirada.

La escasez de películas con personajes indios o japoneses tiene una explicación lógica: el número de individuos de estos países residentes en España es bajo. Sin embargo, este argumento resulta fallido cuando se

---

43 Es casi inevitable recordar aquí la impostura, como gurú, de Haroon (Roshan Seth), el padre del protagonista de *El buda de Suburbia* (*The Budha of Suburbia*, Roger Michell, 1993), que intenta vivir a costa de organizar sesiones espirituales para sus vecinos y conocidos. La película está basada en la novela homónima del británico Hanif Kureishi (1990). También encaja aquí una mención a la más reciente *El gurú del sexo* (*The Guru*, Daisy von Scherler Mayer, 2002).

trata de la comunidad china, que se encuentra entre las cinco nacionalidades extracomunitarias residentes en España más numerosas, por encima de la argentina, la cubana y la colombiana, por ejemplo. A pesar de ello, es *La fuente amarilla* (primera película de Miguel Santesmases, 1999) la única que ha dado un papel protagonista a miembros de esta comunidad.

A menudo se ha recurrido a justificar la escasa presencia de lo chino en las manifestaciones culturales españolas haciendo referencia a la actitud cerrada del grupo (algo que, de hecho, varias reseñas de *La fuente amarilla* mencionan). El director de la película, sin embargo, apunta precisamente a esta característica como la que le inspiró para rodar la película, pues, según dice él: «Los chinos forman una comunidad cerrada que *despierta la fantasía de cualquiera*» (García, 1999: s. pag., cursiva mía). Parecería esto indicar que *La fuente amarilla* es un relato fantasioso originado en la imaginación febril del director. Sin embargo, y aunque Santesmases continúa afirmando que la película está rodada «como si hablase de un mundo de leyenda», también admite que «tiene un aire de realidad, ya que quería que lo que sucede en la cinta fuera creíble» (ibídem). Realidad o leyenda, lo cierto es que el rodaje mismo de la película provocó la furia de la comunidad china residente en España. Primero la Embajada china en Madrid, y después también grupos anónimos dentro de la comunidad china, intentaron impedir la filmación de la película, hasta tal punto que se hubo de buscar protección policial durante el rodaje. Las amenazas se dirigieron especialmente a los chinos que tenían intención de actuar en el filme, por lo que finalmente la mayoría desertó, teniendo que contratar a orientales de otras nacionalidades (vietnamitas y coreanos) para cubrir esos papeles. Al final sólo el personaje de Fong, el cabecilla de la tríada, fue interpretado por un chino (Lam Chuen).

La película se centra en Lola (Silvia Abascal), hija de padre español y madre china, ambos muertos prematuramente en un doble asesinato que quedó sin resolver. Tras el suicidio también sospechoso de su novio, Lola decide emprender la búsqueda de los asesinos de sus padres, para lo cual se introduce en los bajos fondos de las mafias chinas, las tríadas, arrastrando en su búsqueda al tímido e indeciso Sergio (Eduardo Noriega), alguien, como Lola, marcado irremediabilmente por un doloroso pasado.

A diferencia de la mayoría de las películas que presentan comunidades inmigradas en la España de los noventa, *La fuente amarilla* se resiste a la tentación de ofrecer una imagen positiva de la comunidad china. La narrativa reincide en los estereotipos negativos que identifican a esta comunidad con las mafias, la criminalidad y una crueldad sádica, por lo cual no es difícil comprender, quizá, la reacción de la comunidad china ante su filmación. Después de todo, en un contexto cultural en el que la comunidad china no tiene presencia alguna, cada imagen conlleva una fuerte carga representativa, y cada elemento adquiere una importancia desproporcionada.

Sin embargo, a la hora de evaluar las estrategias representativas de la película, conviene también tener en cuenta que la mayor parte de los ingredientes que en la historia parecen objetables resultan ser convenciones genéricas del *film noir* o del *thriller*: el mundo de los bajos fondos, el tráfico ilegal de mercancías, los chantajes, las peleas entre diferentes grupúsculos violentos, la mujer atractiva deseada por el villano, el héroe masculino que la rescata, etc. *La fuente amarilla* adopta una estructura y una estética cercanas a una de las tendencias del *film noir*, la representada, por ejemplo, por *Los sobornados* (*The Big Heat*, Fritz Lang, 1953); aunque, en el caso que nos ocupa, el personaje investigador, el que busca la venganza por un daño pasado, es una mujer. En la Lola de *La fuente amarilla* reconocemos también el rastro de la protagonista de *La novia vestía de negro* (*La Mariée était en noir*, François Truffaut, 1967) y, antecediendo a este ejemplo fílmico de venganza familiar, el del mito grecorromano de las furias, las deidades violentas encargadas de desquitarse del mal causado, sobre todo de resarcir las muertes dentro de la familia o el clan. Lola comparte esta naturaleza destructiva de las deidades, pues en su determinación por vengar el asesinato de sus padres —lo cual logrará, matando ella misma al asesino con un revólver— arrastrará al inocente Sergio a la muerte.

Como en el *film noir*, la fotografía de Javier Aguirresarobe persigue también la creación de ambientes claustrofóbicos. Además, da un énfasis incluso histórico a los contrastes de color: la casa de Sergio está dominada por los azules y los amarillos, creando una sensación de frialdad que encaja a la perfección con su frigidez sexual, pero a la vez, por ser el azul el color de la pureza, con su inocencia casi infantil. En contraste, la

ropa y los espacios con los que se asocia a Lola están caracterizados también por el amarillo, pero sobre todo por el negro y el rojo, color este último de la pasión, pero también de la sangre y la violencia que la acompaña por donde quiera que vaya. El rojo y el amarillo, además, son los colores con los que se presentan los espacios identificados con la comunidad china, sobre todo los varios restaurantes que los personajes frecuentan, por lo cual, desde el principio Lola aparece irremediabilmente identificada con ese ambiente de violencia y muerte asociadas con el mundo chino, como si fuera incapaz, por más que lo intente, de liberarse de esa identidad. Y entre toda esta gama de colores, el único permanente, el que discurre por toda la narración, es el amarillo: el color, según la leyenda china de la fuente amarilla que Lola le cuenta a Sergio, de la muerte, aunque también, según esa misma leyenda, de la esperanza del reencuentro después de aquélla.



La fuente amarilla (Miguel Santemas, 1999)

La ambigüedad de Lola, originada, esencialmente, en su identidad híbrida, se mantiene a lo largo de toda la historia y se percibe, sobre todo, en las cosas que acerca de ella dicen otros personajes e incluso ella misma. En la mayoría de las ocasiones, Lola parece querer distanciarse de su identidad china, como en aquella breve conversación con el portero de un local chino:

Portero: Pero ¿es usted china?

Lola: *No. Yo no.* Pero mi madre sí.

Portero: Pues qué raro, porque a esos no les gusta mezclarse, ¿verdad?

De igual forma, en las conversaciones entre Lola y Sergio, se observa un desacuerdo entre la imagen que Lola tiene de sí misma y la identidad que Sergio le adjudica:

Lola: ¿Tú sabes que *los chinos los sacan* [a los pájaros] de paseo?

Sergio: ¡Qué raros *sois!*

Es significativo, sin duda, que Lola se distancie de los chinos refiriéndose a ellos en tercera persona, mientras que Sergio la identifica, con la segunda persona, como parte de esa comunidad, al igual que hace después cuando, en un restaurante chino, le dice: «Va a ser la última vez que te acompaño a un sitio donde haya más de un chino, incluyéndote a ti».

Se diría pues que Sergio, al igual que la paleta de colores fílmica, se empeña en revelar un aspecto de la identidad de Lola que ella misma no quiere del todo reconocer. Sin embargo, su ambigüedad queda también en evidencia a raíz de su relación con su primo chino Wayne (Carlos Wu) quien, por cierto, le impone un nombre chino de su invención, diciéndole que Lola no es un nombre adecuado para ella. Lola demuestra su pragmatismo, pero quizá también un deseo inconsciente, al usar este segundo nombre étnico en sus tratos con la comunidad china. Sorprendentemente, aunque Lola parece buscar normalmente la compañía de hombres occidentales —su novio y Sergio—, el hecho es que el único hombre con el que tiene una relación sexual en el tramo de su vida que conforma el argumento de *La fuente amarilla* es con su primo Wayne. Sin embargo, al despertar a su lado al día siguiente, le dice, irritada, que se marche, aduciendo que ha cometido un grave error al irse con él, mostrando así, tal vez, que su mitad cerebral y su mitad instintiva tienen lealtades divididas.

Pero aún son más los personajes que la identifican con su parte oriental, como la ancianita china que en dos ocasiones la llama por el nombre de su madre, Li San, y, sobre todo, el malvado Fong, que la quiere convertir en una réplica de la madre muerta, incluso vistiéndola con un traje azul como el que ésta llevaba en la película de súper-8 que proyecta en la pared y que Lola contempla sobrecogida.

Como mujer de constitución mestiza, Lola está quizá menos interesada en dar preferencia a su identidad china (como distinta de la española) que en celebrar y aprovecharse de esa frontera imprecisa entre ambas identidades étnicas. Su búsqueda del Gran Tío, por lo tanto, se puede interpretar no sólo como una venganza contra los asesinos de sus padres, sino también como una agresión inconsciente a ese aspecto de su identidad china que es patriarcal y que, desde su perspectiva femenina mestiza, se convierte en un legítimo objeto de ataque. La prueba de que Lola no quiere, o no puede, rechazar totalmente su identidad china viene dada por el hecho de que en la última imagen que tenemos de ella en la película continúa ataviada con el vestido chino que Fong le impuso.

Lola permanece, pues, como un personaje esencialmente ambiguo. Si bien su identidad híbrida parece acarrear un cierto grado de confusión emocional; por otra parte, al ser ella la protagonista, es el personaje con el que el espectador más fácilmente se identifica. Sin duda, este tipo de identificación con un personaje mestizo es una novedad en el cine español. Dado que, en el personaje de Lola, Silvia Abascal encarna a una heroína sagaz, enérgica, sensible y atractiva, este personaje tiene el valor de conferir visibilidad y hasta un cierto grado de autoridad a esas nuevas identidades híbridas, a esas segundas generaciones de inmigrantes que tienen una presencia cada vez mayor en España.

## Europeos del Este

No sería correcto cerrar este capítulo sin mencionar brevemente el que parece estar conformándose como otro grupo étnico con una cierta presencia en el cine español más reciente: los europeos del Este. Por supuesto, no es éste un grupo uniforme, del mismo modo que los nortea-

fricanos, los subsaharianos o los hispanoamericanos tampoco lo son, aunque a menudo se les agrupe bajo una categoría genérica. La presencia de personajes de la Europa del Este en el cine español está, desde luego, íntimamente relacionada con la evolución política en la Europa de los noventa y del cambio de siglo, sobre todo el derrumbe del comunismo, el desmembramiento del bloque soviético y los intentos por reestructurar los Estados a partir de criterios étnicos, en ocasiones con trágicos resultados. Desde la perspectiva de la Europa occidental, la Europa del Este comienza a ser «parte de» pero también muy «diferente a», o más bien, «desigual a», la Europa hegemónica. En este caso, la desigualdad en la jerarquía de poder no viene marcada tanto por los factores somáticos o culturales, como por lo que se percibe como una historia compartida de comunismo anti-modernizante, retraso económico y salvajes guerras fratricidas, todo lo cual ha conducido a emigraciones masivas y ha contribuido a identificar al europeo del Este como un ciudadano europeo de segunda clase. Al igual que los inmigrantes africanos y orientales, vienen a España en busca de una vida mejor, y, como ellos, se encuentran, entre otras dificultades, con la barrera del idioma. A diferencia de aquéllos, sin embargo, su físico no les marca en principio como diferentes a la comunidad nativa. Así pues, el inmigrante de la Europa del este es similar pero diferente, lo cual quizá explique la sugerente cualidad enigmática que suele acompañarle en algunas películas.

Éste es el caso, desde luego, del ruso que aparece y desaparece en *Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollaín, 1995), al que Trini (Candela Peña) y La Niña (Silke) bautizan como Olaf (Arcadi Levin), pero al que ninguna de ellas —ni el espectador— comprende, porque, como explica Bollaín, «el punto de vista de la película es el de las dos chicas; si ellas no le entienden, tampoco tiene por qué entenderle el público que vaya a ver esta historia» (Garafot, 1996: 32).

En *El color de las nubes* (Mario Camus, 1997), es precisamente esa falta de diferencia somática de lo procedente de la Europa del Este la que permitirá a un niño español, Bartolomé (Pedro Barrejón), hacerse pasar por uno de los niños bosnios que llegan para ser adoptados durante una temporada por una familia española. Esto lo logra, simplemente, dejando de hablar, de tal forma que nadie duda que este niño silencioso y enigmático es el traumatizado Mirsad que se les había adjudicado.

Pero, sin duda alguna, el más misterioso de los personajes de la Europa del este que han aparecido en el cine español es el eslavo Gabo (Valeri Jlevinski), uno de los protagonistas de *Leo* (José Luis Borau, 2000), película que ganó el Goya a la mejor dirección y la admiración de crítica y público. Según el director, Gabo «Viene del interés que me ha suscitado siempre la figura del extranjero y que puede verse también en otras películas más» (Herederó, 2000: 34). Gabo, como los otros personajes antes mencionados, mantiene su cualidad enigmática de principio a fin, y eso a pesar de que se convierte en objeto de intensa investigación por parte de Salva (Javier Batanero), quien, sin embargo, nunca llega a conocerlo ni a entenderlo, a pesar de lo cual lo asesinará por amor a Leo (Icíar Bollaín). Por su parte, nada llegamos a saber tampoco de esas mujeres rumanas sin papeles que trabajan clandestinamente por la noche, aunque su presencia en varias escenas recuerda, a modo del estribillo en una tonada, ese mundo paralelo y sumergido que permite al ciudadano español identificarse con la Europa capitalista desarrollada.



Leo (José Luis Borau, 2000)

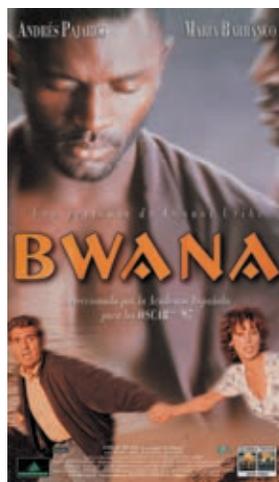
Otras películas que construyen su narrativa específicamente alrededor de la dura vida del inmigrante de Europa del Este en España son *Menos que cero* (Ernesto Tellería, 1996) y *El sudor de los ruseños* (Juan Manuel Cote-lo, 1998). Esta última resulta interesante en el sentido de que una vez más recurre a una estructura cercana al «cine de colegas» (*buddy film*), que ya consideramos en *El traje* y que más tarde se examinará también en *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996). En *El sudor de los ruseños* el joven violoncelista rumano Mihai (Alexandra Agarici) deja a su madre, mujer e hija pequeña en Rumania y marcha a España atraído por la perspectiva de un futuro supuestamente prometedor en el mundo de la música. El trabajo que confiaba obtener en una orquesta no se materializa y, al igual que el Patricio de *El traje*, pronto se ve en la calle, emparejado a disgusto con el pícaro nativo, Tote (Carlos Ysbert), y malviviendo gracias a lo poco que con la ayuda de este incongruente compañero de fatigas puede conseguir. Siguiendo el patrón argumental del «cine de colegas», la tremenda distancia que al principio parece separar a los dos personajes va reduciéndose poco a poco, a la par que la mera relación interesada iniciada por la necesidad de sobrevivir en la calle se va transformando en amistad. Aunque las primeras y las últimas escenas de la película presentan el entorno doméstico original del protagonista (al principio, según él se despide de su mujer e hija; y al final, mediante un montaje en paralelo irónico que alterna breves escenas de desesperación en Madrid con otras en las que la mujer lee una tarjeta postal que un optimista Mihai envió al principio de su aventura española), la casi totalidad de la narración se centra en el duro proceso de aprendizaje de éste en la capital española. Tote será el encargado de hacerle ver que, a pesar de su alto nivel cultural y de sus ambiciones profesionales, no es más que un inmigrante sin dinero, lo cual le sitúa al mismo nivel que el resto de los parias de la sociedad, como él mismo, los gitanos y otros extranjeros pobres. El viaje de Mihai recuerda el tradicional viaje iniciático de los héroes de los cuentos folclóricos cuya estructura arquetípica fue estudiada y determinada por Propp (2000). Como en aquéllos, el protagonista ha de abandonar un espacio doméstico asociado con el principio femenino, y emprender un viaje en el que, por un lado, encontrará a personajes que le ayudan —Tote y Goyita (María de Medeiros)— y, por otro, personajes o situaciones que le ponen a prueba —la persecución policial, el ataque de los cabezas rapadas, etcétera—, para, finalmente, regresar a su lugar de origen, donde, según la tradición, será recibido triunfalmente y al que aportará los beneficios del conocimiento adquirido durante su viaje. Sin embargo, *El sudor de los ruse-*

ñores, como un gran número de narraciones contemporáneas, propone una inversión irónica del final, ya que, de producirse, el regreso de Mihai no será triunfal, sino que, muy al contrario, estará marcado por la tristeza y el fracaso. Como en muchas de las películas de inmigración que se examinan en este trabajo, la conclusión, aunque más bien de tono pesimista, queda en realidad abierta. Es como si estas historias, caracterizadas por un marcado realismo social y con claro calado ideológico, se resistieran tanto a proponer un final totalmente trágico y sin esperanzas para el héroe que se ha aventurado en su búsqueda de un sueño como a caer en la trampa comercial de proporcionar un final feliz cerrado que pudiera socavar la carga crítica de la cinta.

Si, como dice Foucault, las representaciones dentro de una determinada cultura son siempre una respuesta estratégica a una necesidad urgente en un determinado momento, se puede argumentar que la presencia del ciudadano europeo del Este en el cine español de hoy en día contribuye a ese discurso que pretende confirmar que el ciudadano español sí pertenece a la Europa desarrollada, que ya no es, como lo fuera durante mucho tiempo, un europeo de segunda. De hecho, es precisamente de este «complejo de superioridad» recién adquirido del que la película *Pídele cuentas al rey* (José A. Fernández Quirós, 1999) se burla cuando Fidel (Antonio Resines), que está caminando desde Asturias hasta Madrid para solicitar ese trabajo que la Constitución le garantiza como derecho, desprecia, insulta y despacha de su lado al portugués que, apelando a su ciudadanía europea, quiere unirse a él y reclamar también un trabajo. Aunque con tono y actitud casi opuestos, la película de Inés París y Daniela Fejerman, *A mi madre le gustan las mujeres* (2001), parece postular la necesidad de abrirse a otra forma de entender la identidad europea. Los típicos prejuicios que las tres hijas adultas de Sofía (Rosa María Sardá) tienen contra Eliska (Eliska Sirova), la muchacha checa que de repente se hace amante de su madre, se convertirán, finalmente, en cariño e incluso en el deseo de usar, y abusar, de las estructuras administrativas en beneficio de la unión entre Este y Oeste, al casar al novio de una de las hijas con Elka, la novia de la madre, para evitar que sea expulsada del país. La película concluye con una fiesta utópica en la que la recién creada «familia europea» baila en España al ritmo de la música checa, sugiriendo así la necesidad de ser receptivo no sólo con lo que venga de los países más desarrollados del norte de Europa sino también de los vecinos menos favorecidos, sin olvidar, quizá, que, de hecho, España estuvo en esa situación durante mucho tiempo, hasta hace tan sólo unos pocos años.

*Bwana* (Imanol Uribe, 1996): encuentros en la tercera fase

Basada en una obra de teatro de Ignacio del Moral titulada *La mirada del hombre oscuro* (1992), *Bwana* dramatiza la odisea de una familia típica española formada por Antonio (Andrés Pajares), su mujer Dori (María Barranco) y sus dos hijos, Iván (Alejandro Martínez) y Jessi (Andrea Granero), cuando, durante una excursión a una playa almeriense para recoger coquinas, se topan con un inmigrante subsahariano (Emilio Buale), mediodesnudo y hambriento, que no habla español y que se supone acaba de arribar en una patera. Habiendo sido visto en primer lugar por los dos niños mientras atendía al cadáver de su amigo muerto en la travesía del estrecho, el hombre negro es asociado desde el primer momento, en la mente de la familia blanca, con el estereotipo del caníbal primitivo. Antonio ha perdido las llaves del coche y una de las bujías, por lo que la familia tiene que superar su terror al hombre negro y pasar con él una noche interminable en la playa. Por la mañana, las llaves y la bujía reaparecen, permitiéndole a la familia volver a la seguridad de su coche y de su morada urbana. Pero de forma más trágica, la luz diurna convierte el cuerpo del hombre negro en un objetivo perfecto para el ataque de un trío de cabezas rapadas, cuya intención de castrarle, aunque aplazada durante unos tensos momentos de suspense, se supone tendrá finalmente lugar cuando la familia se marche en su coche, negándose a llevarlo a bordo.



*Bwana* (Imanol Uribe, 1996)

*Bwana* ha sido descrita por su autor como una parábola que trata de temas universales, y por otros como un ejemplo de crítica social, más o menos lograda, según los gustos.<sup>44</sup> Aunque al principio la película fue recibida con cierta indiferencia por el público, la respuesta en taquilla mejoró tras ser elegida como la película que habría de representar a España en los Oscar y conseguir la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián, dos decisiones que fueron recibidas con sentimientos divididos tanto por el público como por la crítica. Sin embargo, aunque la actitud con el tema racial por parte de la película fue duramente criticada en los Estados Unidos durante su exhibición en Los Ángeles en las semanas previas a la nominación de los candidatos para los premios de la Academia, la película no levantó apenas controversia en España. Esto probablemente se debiera al hecho de que los debates acerca de la representación de las minorías étnicas no habían comenzado aún a captar la atención crítica de la mayoría de la población.

Ciertamente, *Bwana* no trata de forma negativa al personaje negro; su retrato, de hecho, está elaborado con gran humanidad y dignidad (sobre todo si se compara con el de Antonio, un personaje marcado por la ineficacia y la ignorancia). Sin embargo, una mera consideración de la taxonomía «imagen positiva/imagen negativa» puede llevar a conclusiones distorsionadas a menos que se examinen también lo que Homi Bhabha (1983) denomina los «procesos de subjetivación» que existen detrás de la representación. Lo que se necesita, por tanto, no es sólo una consideración de la realidad que es retratada, ni siquiera una interrogación de las afirmaciones que sobre el racismo hacen los personajes o la película en su conjunto, sino, sobre todo, un análisis de las mediaciones entre esa supuesta realidad y su representación y, en última instancia, un examen de, como dice Bhabha, los «regímenes de verdad» que hacen que esas imágenes sean plausibles económica o ideológicamente en un determinado tiempo y espacio. Desde esta perspectiva, *Bwana* se revela como un texto gobernado por un patrón psicológico que produce la subjetividad por medio de un choque entre el yo y el Otro. Tal como ya promete el título —al evocar, con el término *bwana* la figura del amo blanco exclusivamente en su

---

44 Uribe manifiesta esta opinión en Martín-Lunas (1996). Entre algunas de las primeras reseñas sobre la película que se publicaron se encuentran Puyó (1996) y Vera (1996).

relación con un subalterno negro—, la película usa la figura del Otro, del hombre negro extranjero, para analizar la situación del hombre blanco español en crisis.<sup>45</sup>

Una de las técnicas mediante las cuales la película logra este efecto es el uso del contraste, sobre todo en la definición de los personajes, en donde las oposiciones, a veces cómicas, a veces llenas de *pathos*, incluyen hombre blanco/mujer blanca, padre blanco/hijo blanco, hombre adulto blanco/hombre adulto negro. De forma más general, por supuesto, el extranjero está contrapuesto al autóctono en una historia en la que el hombre negro permanece de principio a fin como una entidad marginal, inexplicada, mientras que el retrato de la familia blanca está cargado de especificidades culturales y elementos reconocibles: el taxista madrileño malhumorado, las polvorientas carreteras comarcales, los nombres modernos y de tendencia extranjerizante de los niños, los bocadillos de *chopped* y nocilla, etcétera.

Antonio y su familia representan papeles de género y generación fácilmente reconocibles, sobre todo el del hombre español machista que se hincha de ver fútbol, pero también el de la «maruja» que ve «culebrones» sin parar. Junto con sus dos hijos, «la parejita», conforman la típica familia española que los fines de semana, en plan dominguero, se va de picnic, buscando liberarse de las presiones urbanas, pero inevitablemente enzarzándose en otras tensiones y conflictos: el marido enfadado porque la mujer necesita «aliviarse» en momentos inoportunos, la niña vomitando en el coche, y el niño enfrentándose continuamente a la autoridad paterna. Por el contrario, no se sabe apenas nada del hombre negro, aunque está claro que la motivación y naturaleza de su viaje son muy diferentes. A diferencia de *Las cartas de Alou*, *Bwana* deja las pocas palabras que él dice sin traducir, negándose a proporcionarle a la audiencia un conocimiento privilegiado.<sup>46</sup> Por

---

45 Merece la pena recordar aquí que otros filmes anteriores de Uribe ya habían tratado de personajes masculinos que, por sus adscripciones sexuales o políticas, resultan en cierto modo alienados de las estructuras de poder. Se podría argumentar que éste es el caso, por ejemplo, de los protagonistas masculinos de *La muerte de Mikel* (1983), *El rey pasmado* (1991) y *Días contados* (1994).

46 Sólo en una ocasión se le permite al espectador, pero no a los personajes de la diégesis, acceder momentáneamente al interior del personaje negro, al traducir en subtítulos la conversación que éste imagina con su compañero muerto.

una parte, esta estrategia se puede entender como un signo de consistencia estilística a través de la cual la extrañeza y la alienación del encuentro con el Otro se transmiten de forma realista. Por otra, en un sentido más negativo, tal elección formal hace la identificación de la audiencia con el hombre negro imposible, ya que se le niega acceso a su subjetividad. Incluso se podría argumentar que esta técnica, a su vez, imposibilita lo que Lola Young (1996: 18) denomina lecturas «inter-raciales».<sup>47</sup> Es éste un concepto que Young deriva de las teorías contemporáneas del espectador y de la recepción que, descontentas con argumentos más monolíticos acerca de la posición de las mujeres como espectadoras en el cine hegemónico, mantienen la posibilidad de lecturas e identificaciones que van más allá del género del espectador. La identificación con el hombre negro, pues, resulta difícil ya que queda sin especificar su perfil nacional, familiar y psicológico. De hecho, este personaje permanece incluso sin nombre de principio a fin, ya que, aunque su repetición de la palabra Ombasi cuando se ve por primera vez con la familia sugiere que ése es su nombre, ni Antonio ni Dori parecen entenderlo así, y continúan llamándole, sin aparente preocupación, «el negro» a lo largo de toda la película. Según avanza la historia, queda claro que él no es el foco de interés de la narrativa, sino que sólo es usado como un catalizador que sirve para examinar a la típica familia española de clase media-baja de los noventa y, sobre todo, para actuar a modo de antítesis del típico hombre machista español, que en apariencia parece controlarlo todo pero que en el fondo es tremendamente incompetente (un papel que Andrés Pajares ya había interpretado en alguno de los filmes del destape y, más tarde, en 1990, en la película de Saura *¡Ay Carmela!*).

Más allá de esta contraposición de rasgos físicos, de comportamiento y de temperamento que produce la mayor parte del contenido cómico de la película, se puede hablar de otra estructura paralela en la que esas mismas ansiedades y carencias de los personajes blancos encuentran expresión metafórica: al recurrir al mito clásico que asocia el entorno natural con la liberación de los instintos (el *green world*, el mundo natural, de la comedia aristofánica o shakespeariana),<sup>48</sup> *Bwana* transporta a sus personajes lejos de las

---

47 En realidad, el término de Lola Young es *cross-racial*, que sería más bien «a través de las razas» o «más allá de la raza».

48 Para más detalles sobre el motivo del *green world*, véase Frye (1973).

rígidas estructuras de la ciudad, que está gobernada por la ley y el orden, es decir por el *super-ego*, a un espacio natural dominado por el *id*, y en donde los deseos y ansiedades reprimidos pueden aflorar. La playa en la que Antonio y su familia pasan una tarde y una noche se convierte en un entorno mítico en el que los elementos naturales están cargados de referencias simbólicas a lo femenino (el mar, las conchas y, luego, durante la noche, la brillante luna y las dunas con recovecos casi uterinos) y a lo masculino (el fuego y el sol). Estos últimos están, desde el primer momento, asociados exclusivamente con el hombre negro, pues es él quien logra encender el fuego y quien saluda al sol por la mañana ceremonialmente. Dori y los niños pierden su confianza en la autoridad prepotente pero ineficaz de Antonio y, a pesar de que al principio éste intenta impedirlo, toda la familia acaba rindiéndose ante este arquetipo masculino, acurrucándose alrededor de su hoguera. Cuando ya por la mañana observamos, a través de los ojos de Dori, la silueta del cuerpo alargado y erecto del hombre negro en contraluz con un sol naciente —el símbolo por excelencia de la potencia masculina—, la energía instintiva y primitiva de éste lo sitúa en claro contraste con Antonio, cuya masculinidad frágil e incómoda había ya encontrado expresión cómica en su obsesión con la bujía y el mechero, réplicas artificiales de la fuerza vital elemental del fuego. Por si fuera poco, Antonio pierde al principio de la historia ambos objetos en su nerviosismo, dejando caer las llaves y dándole, sin darse cuenta, el mechero al hombre negro. Así pues, al rendir simbólicamente su masculinidad ante el hombre negro, la posición de Antonio como «macho» y patriarca de la familia, que ya se había visto amenazada primero en el bar en donde otros clientes le toman el pelo y después en la caravana de los fascistas, es puesta aún más en entredicho.

De hecho, la autoridad de Antonio es amenazada no solamente por el hombre negro, es decir, su Otro racial, sino también por Iván y Dori, sus Otros generacionales y sexuales. Durante su escapada temporal de las garras del *super-ego* y sus mecanismos de censura, Iván se atreve a usurpar la posición del jefe, diciéndole al negro, cuando se encuentran por primera vez: «Yo, Bwana». Por su parte, Dori se atreve también a decirle a Antonio por primera vez cuán poco le gustan sus vacaciones anuales de camping, una queja que parece sugerir otras áreas de insatisfacción marital:

Antonio: ¿Y me lo dices ahora?

Dori: Sí. Para mí hoy es como si no contara. Hoy me da todo igual.

Antonio: ¡Qué cosas más raras dices! Venga, intenta dormir.

Durante su noche en este terreno natural, salvaje, mientras están sentados alrededor del fuego (la familia alineada en un lado, el hombre negro frente a ellos), muchos deseos hasta entonces acallados encuentran expresión tanto en objetos simbólicos como en los sueños.

Cuando el hombre negro empieza a comer coquinas de las que la familia ha recogido, la conversación entre Antonio y Dori se carga de connotaciones sexuales, que surgen, inicialmente, del doble sentido del término *coquina* (almeja):

- Iván: ¡Papá! ¡Se va a comer nuestras coquinas!  
[El hombre negro le ofrece una a Jessi, que retrocede con temor]
- Jessi: ¡Mamá! ¡Quiere que me coma una coquina cruda!
- Dori: Tú ni caso, hija.  
[...]  
[El hombre negro le ofrece otra a Antonio, que la acepta con una expresión de resignación]
- Dori: ¿Qué haces?
- Antonio: ¡Es que son nuestras! ¡Las hemos cogido nosotros!  
[Se come la coquina que el hombre negro ha abierto con su cuchillo]
- Dori: A mí me daría repulso. ¡A saber lo que tiene en la navaja! Estos negros están llenos de microbios, Antonio. Lo dicen to's los días en la tele.
- Antonio: ¡Joder! ¡Ya me has contagiao la aprensión! [Mirando al hombre negro, que continúa comiendo tranquilamente] ¡Sí, la navaja estará llena de microbios, pero el jodido negro se está poniendo morao!

Después de que la «sucia navaja» del hombre negro haya «tocado» las coquinas de Antonio, éste pierde su interés por ellas: abandona su actitud controladora y posesiva y se retira a dormir. Poco después, lo que solamente se había sugerido metafóricamente parece tomar expresión literal: se ve un primer plano de la cara del hombre negro, que abre sus ojos y, con una expresión de deseo, empieza a gatear como un animal hacia donde está Dori, introduciendo su mano entre las piernas de ésta, haciéndola agitarse de placer. Cuando Dori abre de repente los ojos, nos damos cuenta de que todo ha sido un sueño. Pero, dado que en toda la escena no ha habido ninguna clave formal que haga suponer que lo que se ha visto era el sueño de un personaje, la atracción sexual entre Dori y el hombre negro permanece grabada en la mente del espectador con fuerza. No sólo ha borrado aquí la cámara la frontera entre realidad y fantasía, sino que, de modo aún más significativo, ha manipulado la actividad de la mirada, pues, aunque al principio parece que le ha concedido al hombre negro el

poder de observar a la mujer blanca con deseo, después se revela que Dori es, después de todo, la que controla esa mirada, y que el encuentro sexual sólo ha tenido lugar en su fantasía.<sup>49</sup>

La cuestión de la mirada ha sido teorizada extensamente: siendo uno de los mecanismos esenciales de investigación epistemológica (una ruta obvia en la adquisición de conocimiento), está íntimamente unida a la noción de poder. Aunque el título de la obra de teatro en que *Bwana* está basada —*La mirada del hombre oscuro*— nominalmente sitúa al hombre negro como el origen de la mirada, en la película es él quien se convierte en el foco de atención de todos los demás. Los primeros en ver al hombre negro son los niños. Su asombro cuando le espían desde una posición segura evoca el potencial revelador de la escena primigenia, aquí conectada con un descubrimiento racial, más que sexual. El acto mismo de mirar al Otro está caracterizado por el miedo, y la reacción aprensiva tanto de los niños como de los adultos cuando ven al hombre negro por primera vez recuerda la descripción de Franz Fanon (1952) sobre la forma en que la contemplación de la negritud por parte de los blancos causa una ansiedad que convierte al hombre en un objeto «fobogénico» y «ansiogénico» (*objet phobogène, ansiogène*). Durante la noche, el hombre negro es examinado, primero con miedo, luego con curiosidad y, finalmente, con deseo. Y no es sólo la mirada de Dori la que está cargada de contenido sexual. Incluso los niños manifiestan sus inclinaciones voyeurísticas al negarse a abandonar el promontorio desde el que, junto a su padre, están espionando a su madre bañarse desnuda en el mar con el hombre negro, replicándole a Antonio, cuando éste les dice que se vayan: «Nosotros también queremos ver. Ya somos mayores».

Así pues, la película se mueve por arenas movedizas en lo que concierne a la acción de la mirada y el tratamiento visual del personaje «racial». Por un lado, un uso cuidadosamente medido de la luz y de la posición y movimiento de la cámara proyectan al hombre negro como una figura masculina de gran belleza y dignidad, un tratamiento visual que sin

---

49 Este sueño recuerda aquellos que tienen las protagonistas femeninas de las versiones de 1926 y 1951 de *El negro que tenía el alma blanca*, en los que también ellas fantasean con una especie de «ataque» sexual por parte del protagonista negro, como se vio brevemente en el capítulo de antecedentes.

duda alguna permite una lectura positiva de su imagen. Pero, por otro lado, el hecho de que sea convertido en un objeto «especularizado», en un objeto para ser observado —pero, como ya he apuntado antes, no examinado psicológica o emocionalmente— le sitúa en una difícil posición si consideramos las teorías contemporáneas de la mirada. El uso de la cámara crea las condiciones necesarias para la alineación de la mirada del espectador con la mirada de los personajes blancos, todos los cuales, en un momento u otro, se sienten atraídos por el magnetismo visual del cuerpo del hombre negro. De esa forma, a lo largo de la película, el cuerpo del hombre negro está presentado como un fetiche, mediante técnicas que recuerdan el tratamiento del cuerpo femenino en el cine clásico, lo cual ha sido objeto de un extenso debate y teorización feminista durante más o menos los últimos veinte años. Aquí también, como en el caso de la mujer, la fetichización del Otro sirve para eliminar las ansiedades del espectador, causadas, según el psicoanálisis, por la sensación de carencia resultante de la confrontación con la diferencia.

Vale la pena aquí detenerse brevemente en la distinción que Kaja Silverman establece entre dos tipos de mirada, ya que puede servir para apreciar mejor el tratamiento que el hombre negro recibe en *Bwana*. Silverman distingue entre *look*, mirada como expresión de deseo, y *gaze*, mirada en la que el deseo está imbricado con el poder, es decir, que construye al objeto de contemplación como un «súbdito» y que, por lo tanto, contribuye a su situación de opresión. A partir de un análisis de la película de Fassbinder *Todos nos llamamos Alí (Angst Essen Seele Auf, 1974)*, Silverman mantiene que la mirada-deseo (*look*) no es por sí misma una fuente de opresión, a no ser que se alinee con la mirada-control (*gaze*), aquella que ejerce poder y vigilancia sobre el sujeto observado. Su conclusión acerca de la película de Fassbinder casi se podría aplicar palabra por palabra a *Bwana*:

*Todos nos llamamos Alí* muestra, tanto al ojo diegético como al extradiegético, un cuerpo al que se le impide, por la pigmentación de su piel, representar «el falo». [...] Sin embargo, si bien ese cuerpo es el objeto privilegiado de la mirada-control, también tiene el mismo estatus para la mirada-deseo; es decir, se convierte en el *locus* de una inversión libidinal además de una vigilancia social (1992: 138).

Según Silverman (ibídem), esta alianza de la mirada-deseo con la mirada-control en *Todos nos llamamos Alí* se logra mediante una técnica que desprovee al cuerpo del árabe de «los accesorios típicos de la masculi-

nidad», un argumento que recuerda la afirmación de Richard Dyer (1987: 116), en su análisis de Paul Robeson, actor negro norteamericano que disfrutó de gran fama entre los años veinte y mediados de los cuarenta, de que «es normal en el discurso dominante representar a los grupos oprimidos como no activos». Sin embargo, éste no es exactamente el caso del hombre negro en *Bwana*, ya que, como dijimos, es proyectado como un emblema de una masculinidad con recursos e inventiva. Y sin embargo, también a él se le impide representar «el falo», es decir, el poder hegemónico, aunque no por medio de un proceso de feminización, sino por su conexión con lo primitivo. La masculinidad del hombre negro está definida exclusivamente en términos de energía elemental, primigenia y, por tanto, su identificación con la naturaleza lo aleja de las estructuras más «elevadas» de poder asociadas con la civilización. Su incapacidad de comunicarse en español —Dori dice en un determinado momento: «Estas personas negras son muy ignorantes»—, además del hecho de que el sonido de tambores africanos se usa a menudo en la banda sonora cuando el hombre negro aparece, le fijan en un estado casi de salvajismo prelingüístico.

Así, al no haber ningún intento por explorar su subjetividad, los procesos simultáneos de erotización y especularización convierten al hombre negro, tanto para el observador intradieгético como para el extradieгético, en poco más que «un cuerpo». Richard Dyer ha argumentado que «Las relaciones de poder entre las razas se manifiestan a través de relaciones de poder entre cuerpos», y que este tipo de relaciones conforma la base de dos tipos de argumentos recurrentes en la representación del hombre negro en el cine: el argumento deportivo (el ascenso a la fama del hombre negro por medio del uso del cuerpo en el deporte) y el de la violación (el hombre negro que domina el cuerpo de la mujer blanca por medio de la violación, el hombre blanco que domina el cuerpo del hombre negro por medio de la castración y el linchamiento) (1987: 138). Aunque en *Bwana* la conexión entre el hombre negro y el deporte sólo se sugiere breve y cómicamente por el hecho de que las únicas palabras que sabe decir en español son «¡Viva España! ¡Induráin!», el tema de la violación y la castración tiene, claramente, más trascendencia estructural. Al final de la película, los tres cabezas rapadas logran alcanzar al hombre negro tras una persecución en la que éste, completamente desnudo, ha tenido que correr como un animal perseguido para salvar su vida, desplomándose exhausto finalmente en la carretera, suplicando, sin éxito, la ayuda de la familia, que huye acobardada en

su coche. La última toma de la película nos deja con la imagen de esta criatura de la naturaleza abandonada entre el coche (esa armadura metálica con la que la familia protege su integridad y que, irónicamente, es un taxi, es decir, un vehículo supuestamente dedicado precisamente a transportar a las personas que así lo requieren) y las motos y cuerpos musculosos, casi como máquinas, de los *skinheads*. Aunque la cámara nos ahorra la escena, no queda duda de que la anunciada castración del hombre negro tendrá lugar, ante lo cual el espectador se ve forzado a reconsiderar el material que ha estado viendo y, sobre todo, la pertinencia de sus risas previas.

Uribe ha explicado que la conclusión «la dej[ó] abierta siempre hasta la última semana del rodaje [...] para que la propia película destilara su final», un final que resultó muy controvertido, sobre todo en el extranjero. El director mismo apunta a este final como la posible causa de que la película tuviera «una carrera comercial discreta», además de que, según explica, provocara «unos problemas terribles con mi mujer, con María [Barranco], porque ella no quería que acabara así la película bajo ningún concepto». <sup>50</sup>



Bwana (Imanol Uribe, 1996)

---

50 Agradezco a Rob Stone su generosidad al permitirme acceso a la grabación de su entrevista en 1999 con Uribe.

El enfoque tragicómico del filme es hasta cierto punto problemático. Se puede, sin duda, criticar un final que, una vez más, perpetúa la tradición narrativa de la castración del negro, pero, por otra parte, a pesar de lo devastador del mismo, se ha de admitir que cualquier otra resolución hubiera resultado en una complacencia falsa, y en la anulación del contenido crítico del filme. Como ha dicho Uribe en diferentes ocasiones, esta familia española corriente y, con ella, el espectador, tienen que responsabilizarse de las trágicas consecuencias de su pasividad: «El racismo mediterráneo, y con esto no quiero ser maniqueo, es un racismo más pasivo que el del norte de Europa. Es menos agresivo, pero igual de pernicioso. El de Centroeuropa es más ideológico, más militante y agresivo» (Vera, 1996: 4).

Aunque, en un sentido estricto, no se puede acusar a Antonio de la castración del hombre negro, él y su familia son indirectamente responsables. En efecto, el hecho de que Antonio finalmente no ayude al hombre negro es, por un lado, una reacción lógica que le provoca su ansiedad acerca de la seguridad de su familia. Pero, en otro sentido, quizá más significativo, también se podría interpretar como resultado de un miedo más profundo: el miedo del hombre blanco a perder su condición de patriarca. Desde la situación, como vimos, muy debilitada de Antonio, el hecho de que el hombre negro —con esa masculinidad y potencia «naturales»— desaparezca de escena le ayuda a preservar su posición hegemónica, que, como se vio, está sustentada sólo en débiles apoyos artificiales. Según esta interpretación, el hombre negro tiene que ser castrado no solamente porque se atrevió a comer las coquinas del hombre blanco, ni porque su cuerpo hizo fantasear a la mujer blanca con tener una relación sexual con él, ni siquiera porque compartió su desnudez con ésta en el mar; el hombre negro tiene que ser castrado porque, una vez que se abandona el reino de la naturaleza, del «ello», para volver al mundo de la civilización y el «super-yo», cualquier recordatorio de ese periodo de abandono del control tiene que ser destruido.

En la España de los años noventa la supervivencia de formas tradicionales de familia y organización social es posible sólo si uno se niega a ver la «diferencia», si uno se niega a reconocer los progresivos cambios sociales, así como las deficiencias individuales y comunales que éstos ponen en evidencia. En esa misma España, la bienvenida que sin duda

se habría de dar a la mayor prominencia y sensibilidad con que las minorías étnicas son representadas en el cine debe atemperarse con la preocupación por los mecanismos de control y mediación que se usan en el proceso de representación. Incluso en un filme como *Bwana*, claramente consciente de los mecanismos de construcción y definición del individuo, los mismos métodos mediante los cuales se crea simpatía hacia el hombre negro pueden verse como problemáticos, ya que mediante ellos se le mantiene a la vez en una posición de subordinación e impotencia.

## IV. EL HISPANOAMERICANO: EL «OTRO» FAMILIAR

En 1988, un breve artículo en *El País* titulado «El cine español descubre América» informaba sobre el hecho coincidente de que dos películas españolas hubieran elegido como escenario «un lejano fondo de cocoteros y aguas transparentes, en un intento de dar aires nuevos a nuestro cine» (Caño, 1988: s. pag.). La elección de esta localización común no había sido accidental, ya que una de las películas, *Miss Caribe* (Fernando Colomo), que sería estrenada en 1988, se había concebido al principio como una forma de reciclar el costoso galeón que se había empleado previamente en el rodaje de *El Dorado* (Carlos Saura, 1988), algo que finalmente no se llegó a hacer por cuestiones prácticas. Pero, más allá de los escenarios americanos comunes a ambas películas, y a pesar de las marcadas diferencias de tono, la narración de la trágica expedición de Lope de Aguirre (Omero Antonutti) por el río Orinoco en busca de El Dorado y la de Alejandra (Ana Belén), una rancia maestra valenciana que se traslada al Caribe cinco siglos más tarde para hacerse cargo del barco que ha heredado de su aventurero padre, comparten una estructura común: un viaje, instigado por la perspectiva de la aventura y el enriquecimiento en América, que confronta al español con la diferencia, la Otredad de ese continente, y, a partir de ahí, conduce al descubrimiento de ese Otro interior, de esa parte olvidada o reprimida bajo la recia capa del *super-ego* metropolitano y civilizado.

### La herencia postcolonial

Quizá sea este mismo tipo de aventura la que el público español de hoy en día está llamado a emprender con toda esa serie de películas que le enfren-

tan con el mundo de lo hispanoamericano, con esos elementos que son a la vez extraños y familiares, lejanos y próximos, extranjeros por un lado, pero, por otro, parte fundamental de ese concepto tan explotado de la hispanidad. Como se vio en el capítulo de antecedentes, Hispanoamérica ha tenido una presencia continuada en el cine español, tanto en el ámbito creativo de la ficción (personajes, temas, escenarios) como en el industrial de la producción y distribución. Esta presencia sigue dejándose notar: lo hispanoamericano continúa ocupando un lugar privilegiado tanto en las salas de proyección como en la retórica promocional y crítica que forma parte de la industria.

Es, sin duda, coincidencia que la reseña arriba mencionada que anunciaba el «descubrimiento» de América por parte del cine español fuera publicada precisamente en el año en que la proyección de películas hispanoamericanas en las carteleras españolas había alcanzado un mínimo histórico, y a partir del cual comenzaría a ascender de nuevo (Elena, 1999: 232). Esto conecta con el hecho de que, aproximadamente durante la década que se extiende desde la reinstauración de la democracia en 1976 hasta mediados de los ochenta, el interés por lo hispanoamericano pareció remitir ligeramente. Una posible explicación es que el país, y con él sus manifestaciones culturales, se planteó otras prioridades: sobre todo, redefinir legal y culturalmente su naturaleza interna (el Estado central y su relación con los nuevos estados de las autonomías) y su historia más reciente, labores a las que el cine se dedicó con ahínco. Otro de los objetivos urgentes fue el de alcanzar lo antes posible la muy ansiada integración con Europa, lo que llevó a centrar esfuerzos en esta dirección, quizá bajo la impresión de que los lazos con Hispanoamérica ya estaban más consolidados. Como el director de cine Pedro Carvajal apuntaba tiempo después, con ocasión del estreno de su película *Sabor latino*: «A veces, con tanta Unión Europea nos olvidamos de nuestros hermanos latinoamericanos» (Estrada, 1997: 36). Pero en los últimos quince años aproximadamente, la industria cinematográfica española parece haber recuperado el interés por avivar las relaciones culturales, a la vez que, claramente, económicas, con Hispanoamérica. Una vez que la integración en Europa se convirtió en una realidad, España vio la oportunidad de actuar como puente de unión privilegiado entre los dos continentes. En lo referente a la industria fílmica, este puente se ha ido construyendo, sobre todo, por medio de la promoción de coproducciones y colaboraciones de todo tipo entre los países hispanohablantes de ambas orillas del Atlántico.

A todo lo anteriormente dicho, se sumaron, además, las dos conmemoraciones que en los años noventa forzaron a los españoles a reexaminar no ya su pasado inmediato, sino aquél más lejano, el pasado imperial: el quinto centenario de la colonización española de América en 1992, y el centenario de la fecha que marcó el fin del Imperio en ultramar, con la pérdida de Cuba, Puerto Rico y las Filipinas, en 1998. Fue la de los noventa una década jalonada por acontecimientos dirigidos a considerar con mayor o menor espíritu crítico aquella etapa imperial y sus consecuencias. Al igual que otros ámbitos de la cultura, el cine se involucró en este viaje por la memoria, pero aunque fueron numerosas las películas que se planearon e incluso rodaron, por ejemplo, bajo los auspicios de la Comisión del Quinto Centenario, sólo unas pocas llegaron a verse proyectadas en las pantallas comerciales.

Además, a esa recuperación retórica y visual de la memoria imperial colectiva, es decir, a esa especie de materialización «fantasmal» del Imperio español americano, se une en los noventa una presencia mucho más real, más corpórea, heredada de aquel imperio: el creciente número de inmigrantes hispanoamericanos que buscan establecerse en la antigua metrópolis, ahora que ésta parece haberse incorporado al «club» de países del Primer Mundo. La inmigración procedente de Hispanoamérica constituye sólo una parte de un fenómeno más amplio que incluye corrientes migratorias de variada procedencia. Pero esta comunidad, a diferencia del resto, ha traído consigo unas expectativas de aceptación cultural y legal no presentes en otras comunidades inmigradas, ajenas a esa historia, lengua y cultura compartidas con España. La comunidad hispana demanda el reconocimiento por parte de la sociedad española de su responsabilidad como antigua metrópolis, como «Madre Patria», y exige un tratamiento especial. A su vez, la población autóctona percibe a la comunidad hispanoamericana como menos amenazadora para el equilibrio y la identidad cultural del país. Son éstos aspectos que están ampliamente recogidos en testimonios directos de hispanoamericanos y españoles, así como en encuestas y estadísticas sociológicas, y en todo tipo de debates legislativos y políticos.<sup>51</sup>

---

51 Para estudios sociológicos sobre la inmigración hispana en España véanse Izquierdo Escribano et al. (2002) y las secciones correspondientes en Manzanos Bilbao (1999) y en Ramírez Goicoechea (1996).

Aquí nos interesará considerar, entre otras cosas, cómo el cine por un lado responde y por otro contribuye al posible discurso renovado sobre la hispanidad generado por todas estas transformaciones en la España de hoy en día. Sin querer pecar de esencialismo, y por supuesto reconociendo que los modelos de producción y las prácticas de la industria cinematográfica son cada vez más globales, se puede argumentar que hay elementos de una película marcados por el origen de la mente creativa que la controla, frecuentemente la del que la dirige. Hago esta afirmación con toda la prevención posible, pues nadie discute el hecho de que el producto cinematográfico es el resultado de un trabajo de equipo en el que, a menudo, ingredientes tan fundamentales como el guión, la fotografía o la música, por ejemplo, no son responsabilidad inmediata del director, sino de otros miembros del equipo técnico. Por otro lado, determinar la nacionalidad de una película no es siempre fácil. Salvo los casos claros en los que todo el equipo y financiación provengan de un mismo país, casos cada vez menos frecuentes en industrias pequeñas como la española, la adscripción de una película a una nacionalidad u otra no es ni simple ni unívoca.

Se podría argumentar que el intentar «fijar» una película de este modo es innecesario y limitador, y en cierto modo es ésta una crítica razonable. Sin embargo, por otra parte, en el tipo de análisis que se hace aquí parece sensato considerar, aunque con matices, el origen cultural de una enunciación, origen que no habrá de verse necesariamente como único e inmovible, sino posiblemente como variado y fluido. Después de todo, si se intenta desentrañar las estrategias compositivas y la posible carga ideológica que hay detrás de unas determinadas imágenes de Otridad en el cine español, habrá que identificar lo que el texto concibe como la norma, ya que lo que se perciba como Otro estará indudablemente determinado por lo que se conciba como el Yo. Por ejemplo, resulta plausible suponer que la imagen de Cuba que se ofrece en *Cuarteto de La Habana* (1999), dirigida por el español Fernando Colomo, será diferente de la que se transmite en *Fresa y chocolate* (1994), coproducción realizada por el cubano Tomás Gutiérrez Alea. O que la perspectiva desde la que se observe Colombia en *Todo está oscuro* (1997), de la española Ana Díez, diferirá de la que adopten las películas del colombiano Sergio Cabrera, por poner otro ejemplo. Indudablemente, en uno y otro caso, quedará por considerar también el entorno en que se consumen estas propuestas fílmicas, pues cada espectador aportará su propio filtro cultural o identitario. Así, volviendo al caso

de *Fresa y chocolate*, y de la posterior *Guantanamera*, también de Gutiérrez Alea (1995), es interesante constatar que, a pesar de que ambas fueron coproducciones hispanocubanas (en el caso de la segunda con un 74,20 % de contribución española), y a pesar de que tuvieron un gran éxito en España, nunca fueron consideradas por el público español, ni por el internacional, como otra cosa que películas cubanas. Manuel Palacio medita sobre estas cuestiones en su interesante artículo «Elogio posmoderno de las coproducciones», en donde afirma:

Si una película es aceptada por el *establishment* y por el espectador como parte de la identidad es independiente de su nacionalidad o estatuto productivo. Por ello puede pensarse que las películas del ciudadano con pasaporte mejicano Luis Buñuel son españolas [...] Y si los films no se ajustan al canon no circularán como españoles en el espacio público cultural (por ejemplo, las películas hispano-cubanas de Tomás Gutiérrez Alea) (1999: 229-230).

Según Palacio (1999: 223), para enjuiciar la industria de las coproducciones, algo claramente relevante en este capítulo, es necesario tener presente la noción de cine nacional, o identidad cinematográfica nacional, que viene determinada por lo que él llama «una mirada nacional», que emerge de una dinámica propia de personajes o historias, de imágenes o señas culturales recurrentes.

Queda claro, pues, que a la hora de considerar el peso que lo hispanoamericano tiene en el cine español, habrá que tener en cuenta toda esta serie de factores sociales, económicos y culturales, todo un conjunto de aspectos que inciden en la producción y consumo del cine, cuestiones que, aunque se introducen aquí de forma segregada, será necesario considerar en su interacción.

a) Así pues, habrá que examinar, por un lado, las películas realizadas por directores españoles con capital exclusiva o mayoritariamente español, tanto aquellas que eligen escenarios hispanoamericanos para sus historias, situadas bien en un tiempo remoto, bien en el momento actual, como las que presentan a personajes hispanoamericanos en historias localizadas en España.

b) También habrá que considerar los cada vez más numerosos acuerdos de coproducción, que hoy en día se ven ya como la única forma de sobrevivir a la colonización de las pantallas mundiales por la industria cinematográfica estadounidense. Esos acuerdos han sido especialmente fructíferos

con Argentina, Cuba, México, Colombia y, en menor medida, Perú y Uruguay. Esto parece haber conducido a establecer unas pautas de colaboración que, más allá de los pactos económicos o técnicos que se establecen para la producción de una película determinada, están contribuyendo a percibir los recursos de las diferentes industrias hispanohablantes como una especie de banco común del que es posible extraer elementos según se precisen.

c) En este sentido, destaca la presencia cada vez más frecuente de directores hispanoamericanos trabajando en España (Enrique Gabriel, Guillermo del Toro, Manane Rodríguez, Adolfo Aristaráin, entre otros), pero también el creciente plantel de actores y actrices hispanoamericanos que regularmente participan en películas españolas (desde hace tiempo, Héctor Alterio, Cecilia Roth o Federico Luppi, y, más recientemente, Jorge Perugorría, Mirtha Ibarra, Ricardo Darín, Leonardo Sbaraglia, Juan Diego Botto, Miguel Angel Solá, Darío Grandinetti). Independientemente de que la ficción les presente como personajes hispanoamericanos o no, parece sensato suponer que el conocimiento, por parte del espectador, de su origen hispanoamericano tendrá un cierto peso en el acto de recepción.

En el análisis que sigue se considerará el tipo de imágenes de lo hispanoamericano que se proyectan en las pantallas españolas. Pero el objetivo no será únicamente evaluar estas imágenes en sí mismas, ni decidir si merecen un juicio positivo o negativo, si son variadas o limitadas, innovadoras o tópicas. Más allá de estas cuestiones, se intentará determinar qué funciones cumplen dentro del relato, y también, en cierto modo, fuera de él. Se analizará hasta qué punto el tratamiento reciente por parte de la industria española de personajes, historias y localizaciones hispanoamericanas (así como, en un sentido más amplio, la presencia de lo hispanoamericano en las pantallas españolas, bien sea por el creciente número de coproducciones, bien por las películas hispanoamericanas que se distribuyen en España) puede estar a la vez respondiendo y contribuyendo a los debates sobre la identidad cultural en la España actual. Es éste un objetivo que por un lado se impone como consecuencia de las realidades sociales y económicas de un país que continúa redefiniéndose respecto a la comunidad europea, pero también respecto a la creciente población proveniente de otros países. Pero además, como veremos más adelante, es un cuestionamiento que algunas de las películas seleccionadas para este análisis proponen al espectador, a veces incluso interpeleándole directamente y

forzándole a meditar sobre su responsabilidad internacional y, en particular, para con los países de Hispanoamérica.

Comenzaremos por considerar aquellas películas que proyectan lo que podríamos llamar una «mirada española», para continuar con lo que denominaremos la «mirada compartida».

## La mirada española

De todo lo dicho anteriormente se deduce que la industria fílmica española ha tenido abundantes oportunidades de incorporar nuevas perspectivas sobre Hispanoamérica, así como de ampliar los criterios de representación de lo hispanoamericano, y de esta forma superar, al menos en parte, las imágenes más monolíticas y limitadas del pasado.

Sin embargo, no por ello se puede afirmar que todas las películas realizadas por directores españoles en los últimos años hayan logrado, o incluso buscado, liberarse de los hábitos de representación más estereotípicos de lo hispano. Son numerosas las que aún hoy en día revelan actitudes paternalistas, incluso arrogantes, hacia los personajes o las realidades de aquellos países. Es también frecuente encontrarse con personajes concebidos como meros fetiches sexuales, con lo físico como principal elemento definitorio, con el cuerpo como espacio en el que las desiguales corrientes de deseo y poder dejan su marca. Esto queda especialmente patente en el uso del Caribe y la mujer caribeña, sobre todo la mulata, como ingredientes habituales en comedias de enredo, ambos dotados de una carga semántica muy limitada que procede de su inserción en una tradición —como se sabe no exclusivamente española— que los identifica con sol y playa, salsa y carnaval, diversión y sexo. Éste es, por supuesto, un uso que no se limita al cine, sino que se manifiesta en muchos otros ámbitos de la cultura popular y, de forma especialmente insistente, en la publicidad tanto española como extranjera.

Conviene recordar que el uso de la mulata como cuerpo-símbolo de la cultura cubana tiene su origen ya en el siglo XIX (Cámara Betancourt, 1999 y 2000), y que Cuba ha figurado siempre —ya incluso en los musicales hollywoodienses de los cuarenta, producidos por la 20<sup>th</sup> Century Fox y protagonizados, entre otros, por Don Ameche, César Romero y Carmen Miranda— como escenario saturado de sensualidad y caracterizado por el exceso; sin duda una metáfora, en la época, de la desinhibición sexual.

Sin embargo, a pesar de la dimensión internacional del fenómeno, convendrá aquí examinar su expresión específica en el contexto español, es decir, los puntos de referencia históricos y socio-culturales que quizá afecten de un modo particular a esta representación de la mujer hispanoamericana y que tal vez determinen la actitud del consumidor español y de, modo diferente, de la consumidora española hacia ella. Teniendo en cuenta que el cuerpo de la mulata ha sido «leído» como una metáfora de las relaciones coloniales, procede cuestionarse si su presencia en las pantallas españolas puede estar apelando indirectamente, o quizá incluso activando de modo subliminal, una memoria imperial colectiva que la dote de un valor especial económico, ideológico o de otro tipo. Después de todo, se encuentran a veces explicaciones de este tipo incluso, por ejemplo, en artículos divulgativos sobre el creciente fenómeno del turismo español sexual en Cuba: «Es una frase común en América que el mejor aporte de España a ese continente fue la invención de la mulata y hay quien dice que la atracción que el español siente hacia estas mujeres no es más que un sentimiento de culpa por el daño que la esclavitud imprimió en aquellos siglos» (Sulé, 1999: 7). Convendrá tener esto en cuenta a la hora de enjuiciar el diferente grado, y la muy diferente intencionalidad, con que una serie de películas españolas incorporan en sus narrativas esa frecuente conexión entre Caribe hispano y sexo.

### Espanoles en Hispanoamérica

Un patrón argumental que recurre a menudo es el que se mencionó al principio de este capítulo: el del protagonista español que viaja a un destino hispanoamericano y, tras entrar en contacto con la «diferencia» de este continente, regresa transformado. A menudo, aunque no siempre, el destino será el Caribe, y también a menudo, aunque no siempre, tendrá el argumento una estructura cómica. Ejemplos de este tipo incluyen *Miss Caribe* (1988), *Maité* (Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, 1994), *Calor... y celos* (Javier Rebollo, 1996), *Cuarteto de La Habana* (Fernando Colomo, 1999) y *Pata negra* (Luis Oliveros, 2001). Una excepción a la norma cómica caribeña, aunque no a la dinámica transformadora, es *Todo está oscuro*, película dramática en la que Marta (Silvia Munt), una corredora de bolsa española, viaja a Bogotá para repatriar el cadáver de su hermano, que ha sido asesinado por jóvenes sicarios.



Miss Caribe (Fernando Colomo, 1988)

En *Miss Caribe*, por ejemplo, el Caribe funciona como el espacio cuya sensualidad y desinhibición triunfan sobre la rigidez y mojigatería de Alejandra, la protagonista española. El propio director hace suyos estos tópicos sobre el lugar cuando dice que *Miss Caribe* es «una comedia disparatada, lúdica, llena de fantasía y exuberancia, como es el clima del Caribe. Allí, la sangre hierve [...]» (Muñoz, 1988: s. pag.). Efectivamente, la película, cuya factura poco cuidada le acarrió el fracaso comercial, adopta un tono conscientemente frívolo y recurre a un cóctel extravagante de prostitución, tráfico de drogas, guerrilla y demás tópicos para construir su escenario caribeño. De esta forma, el Caribe parece tener como única función la de proporcionar colorido al recorrido casi picaresco de la protagonista, que así parece aderezado con algo de exotismo y erotismo descontextualizado, y con lo que Francisco Marinero (1988: s. pag.) describe como el «encanto almibarado» de la mulata Lupita (Mirtcha Echarte, en un papel secundario).

Se puede argumentar que es injusto acusar a una película de no lograr lo que quizá nunca se propuso. Después de todo, Colomo mismo afirmó en alguna entrevista concedida a raíz del estreno de *Miss Caribe* que lo que él buscaba era que el filme rompiera para siempre con «el tópicico de que soy uno de los representantes más cualificados de la mal llamada comedia madrileña. Ahora seré el inventor de la comedia caribeña» (Montero, 1988: s. pag.). Pero aun aceptando esta premisa, *Miss Caribe* falla también como comedia, posiblemente porque incluso el modo cómico requiere que el espectador pueda identificarse hasta un cierto punto con los personajes para que sus peripecias le afecten. La descontextualización total de escenarios y personajes que se da en *Miss Caribe* impide tal proceso.

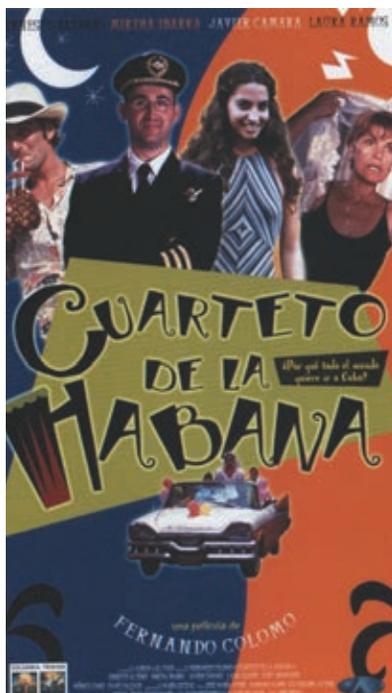
En este sentido, fue mucho más lograda la segunda incursión en la «comedia caribeña» que Colomo realizaría diez años más tarde: *Cuarteto de La Habana*. Como aquélla, ésta también se inicia en España, pero ahora son dos personajes masculinos, Walther (Ernesto Alterio) y Segis (Javier Cámara), los que huyen de una vida insatisfactoria y viajan a Cuba esperando remediar sus carencias, emocionales o sexuales. De nuevo, gracias al contacto con la frescura, picardía y sensualidad de las cubanas Lita (Mirtha Ibarra) y Diana (Laura Ramos), pasarán por una serie de experiencias que conducirán a su transformación. Las situaciones y personajes de *Cuarteto de La Habana*, sin embargo, guardan una relación más orgánica con el entorno de la acción, posiblemente gracias al uso de un guionista cubano, Julio Carrillo, y de las dos actrices cubanas, que proporcionan una mayor verosimilitud a diálogos y personajes. La película se beneficia además de una cierta ironía acompañada de una ligera crítica social. Esto se percibe, por ejemplo, en la forma en que se aborda el tema del turismo sexual en Cuba y la afición desmedida de los españoles por las mulatas, que desde el principio son puestos en evidencia por medio del humor. Destaca, en este sentido, esa breve panorámica que capta el interior del avión Madrid-La Habana, compuesto exclusivamente de pasajeros masculinos; o esa fugaz escena en casa de Walther, en la que la abuela comenta despectivamente el reportaje televisivo que está mostrando la boda del príncipe Felipe:

Abuela: Y el Príncipe que se nos casa con una negra.

Walther: No es una negra, es una mulata.

Abuela: ¿Qué cosa es una mulata? ¡Explícame! Ni es negra ni es blanca.  
 Walther: ¡Sí! ¡Y Ud. no sea facha ahora! ¿Eh?

A diferencia de *Miss Caribe* y otras comedietas similares, no se puede decir que *Cuarteto de La Habana* preste menos interés a los personajes caribeños que a los españoles. Más bien al contrario: son Lita y Diana las que aparecen más contextualizadas, e incluso más dignificadas, que los protagonistas masculinos. Estas dos mujeres están construidas con altas dosis de cariño, de tal forma que la estereotípica identificación de la cubana con la sexualidad, que ciertamente está presente, aparece aquí equilibrada por otros rasgos; así, la picardía y resolución de ambas, así como su ingenio verbal y la «intelectualidad» de Diana (que escribe una tesis sobre una historia de amor interracial e incestuoso en La Habana del siglo XIX) les confiere algo más de peso como personajes.



Cuarteto de La Habana  
 (Fernando Colomo, 1998)

Sin embargo, como se ha dicho, algo de lo que la película no intenta deshacerse es de los tópicos sobre la sensualidad de Cuba y las cubanas, como demuestra el hecho de que la cámara tiende a recrearse en el dorado y joven cuerpo de la veinteañera Laura Ramos, a menudo ataviada con minifaldas y ajustados modelos. A lo largo de la película se construye a la mujer caribeña como sensual y liberada, y al hombre español como más bien inexperto e inadecuado. Javier Cámara, por cierto, parece el actor perfecto para este papel, que en el fondo no es sino una réplica de aquel personaje tan común en las españoladas de los años setenta: el español bajito y calvo que se cree un conquistador nato, pero que en su intento por conseguir a las suecas o alemanas delata su inexperiencia sexual.<sup>52</sup> Es éste un papel que, de hecho, a Javier Cámara se le ha vuelto a dar la oportunidad de evocar en la más reciente *Torremolinos 73* (Pablo Berger, 2003).

Pero si la mujer caribeña ocupa ahora en el cine (y fuera de él) el papel que hace unas décadas tenía adjudicado la mujer nórdica, habrá que preguntarse el motivo. Éste no es simple, sino que parece surgir de la intersección de varios factores. Por un lado, al incorporarse España al «Primer Mundo» (identificado, sobre todo, con la Europa del norte), las mujeres norteamericanas no podían ya seguir siendo esos iconos de «diferencia», «otredad» y «exotismo». Pero, dado que la mujer española, por su parte, tampoco está ahora dispuesta a convertirse en un mero objeto sexual, sino que aspira a interpretar, en la pantalla como en la vida real, papeles más complejos, es necesario cubrir ese vacío surgido. La mujer hispanoamericana parece perfecta para ocupar ese espacio del deseo, al ser a la vez lejana y próxima: lo «hispano-americano» representaría ese otro yo al que lo «hispano-europeo» ha tenido que renunciar al entrar a formar parte del mundo desarrollado. Por otra parte, se puede aventurar que, incluso hoy en día, para el hombre español resulta más tranquilizador el dirigir su mirada libidinosa hacia fuera, hacia la mujer extranjera, evitando así la objetivación de la española, que, después de todo, es la madre, la esposa o la hija que se ha de respetar. En cambio, para la mujer española, buscar

---

52 Una reseña de la película llamó también la atención sobre esta similitud: «*Cuarteto de La Habana* es la traslación “en fino” de una película con José Luis López Vázquez, Juanjo Menéndez y Concha Velasco, cambiando únicamente Marbella o Fuengirola por La Habana, y dejando en su sitio la rijosidad inherente al español medio, que busca alivio a sus calenturas en la Costa del Sol o en el Caribe» (Xesteira, 1999: s. pag.).

activamente su objeto de deseo, ya sea cubano o español, hombre o mujer, es prueba de su liberación sexual, del terreno ganado en la democracia.<sup>53</sup>

Uno de los factores más obvios que contribuyen al efecto seductor de Cuba sobre la España de hoy en día es esa impresión de lo que Armas Marcelo (1998: 12) llama «tiempo detenido». El efecto causado por la apariencia preindustrial de sus ciudades, su ritmo más pausado y sus muchos edificios coloniales en decadencia quizá sirve para activar en España la nostalgia del pasado imperial. Armas Marcelo (1998: 11) escribe: «Cuba vive ahora más en el corazón histórico y en la memoria de España que cuando era ella misma, la isla, el archipiélago, Cuba española». Por otra parte, además, Cuba causa hoy al español una impresión similar a la que en los años sesenta, por ejemplo, España causaría a los turistas y visitantes extranjeros, y por ello se convierte quizá en una imagen nostálgica del pasado nacional reciente en que España estaba, desde luego, menos desarrollada, pero también menos sometida al frenético ritmo y las exigencias de la vida moderna. Finalmente, hay en Cuba otro factor añadido que provoca admiración: su instinto de supervivencia y su rebeldía. Quizá, de forma más o menos inconsciente, la testaruda resistencia de esta pequeña isla ante su gigante del norte proporciona a España una forma vicaria de satisfacción, de venganza por la humillación sufrida en el pasado a manos de los EE. UU.

De la conjunción de todos estos aspectos surge la ambivalencia de la actitud española hacia Cuba. Por un lado, admiración y cariño; por otro, paternalismo y trato abusivo. A lo mejor, esta doble corriente de sentimientos paradójicos no es sino el resultado de esa estrategia psicológica según la cual el objeto deseado es presentado en su capacidad seductora, pero a la vez es denigrado, contrarrestando de esta forma la ansiedad que el deseo causa (de nuevo ese tándem freudiano que empareja fetichismo y denegación). Esto explicaría que, como contrapeso a esa seducción que Cuba ejerce sobre el español, se imponga la necesidad de reflejar que hay

---

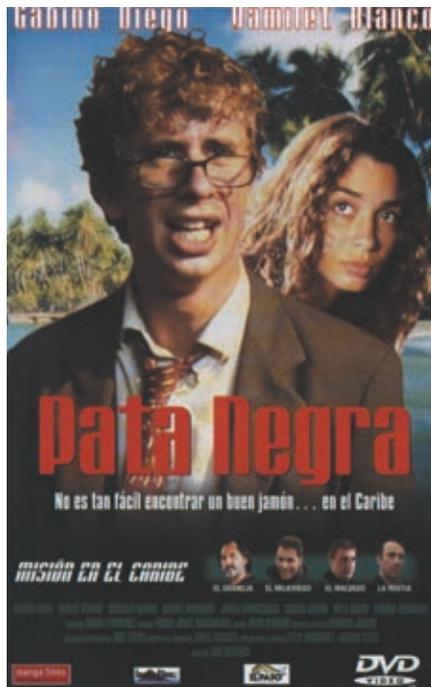
53 Ese objeto de deseo no tiene por qué ser necesariamente masculino, como se ve en la última sección de *Ataque verbal* (Miguel Albaladejo, 2000), que dramatiza un encuentro entre una mujer española y una cubana en el reducido espacio de una bañera. El *sketch* pone en evidencia la falta de sensibilidad de los españoles hacia los que son diferentes, ya que Elke no se da cuenta de que la negra con la que está en la bañera no es Cari, la mujer de la que se enamoró dos años atrás, sino Diana (Lucrecia), la hermana pequeña de aquella.

en ella algo inferior, controlable, de forma que la superioridad española quede patente. Ésta es una conducta que se puede vislumbrar en el paternalismo que a veces subyace a comentarios sobre cine con temática hispanoamericana. Un caso claro es el artículo de Francisco Marinero (1999: s. pag.) sobre *Cuarteto de La Habana*, en el que tras afirmar, sin aportar ejemplo alguno, que «la película tiene una técnica cercana al documental y muestra una Cuba genuina, con sus problemas de penuria y de recurso a la sensualidad para salir de ella», concluye diciendo: «Se comprueba que los directores españoles, él y Gutiérrez Aragón, saben retratar a los cubanos mejor que los directores cubanos». No todas las críticas de *Cuarteto de La Habana* fueron tan parciales y prepotentes como ésta. Algo más equilibrado fue el comentario de Begoña del Teso (1999: s. pag.), quien sugirió que la película «Quiere también lanzar una mirada limpia y solidaria con Cuba [...]; juega honestamente con la realidad y la leyenda del lugar y de sus gentes pero no deja de ser un intento extranjero de hacer cine en el malecón». Volvemos aquí, como se ve, a la cuestión del origen cultural de una película o, por seguir usando la expresión antes elegida, a la cuestión de la «mirada» desde la que se conforma un texto fílmico.

Será difícil encontrar un ejemplo más extremo de perspectiva extranjerizante sobre Cuba que el de *Pata negra* (2001), película del debutante español Luis Oliveros. Desde su filtro caricaturesco y distorsionado, la isla queda retratada como un pozo de corrupción, como un campo de batalla donde ineptos soldados y guerrilleros se acribillan mutuamente, donde los traficantes de coca ejercen su derecho de pernada y donde son las santeras las que vencen a «los malos» con prácticas de vudú. Resulta sorprendente que, siendo ésta una coproducción hispanocubana, se le permita a José (Gabino Diego), el protagonista español, decir en un determinado momento a su compañera de aventuras, la mulata Odalis (Yamilet Blanco): «Yo no sé cómo alguien puede vivir en un país como éste. Estáis todos locos». Como en *Miss Caribe*, de hecho aún más marcadamente, no hay interés alguno por aproximarse a la realidad —a cualquiera de las realidades— de la isla. Lo superficial de este tratamiento quizá se deba en parte, a que, al principio, la película no se iba a situar en Cuba sino en Albacete, y que sólo con posterioridad se decidió, según explica José María Sacristán, autor de la idea original, «que era mejor un país americano, para plasmar el

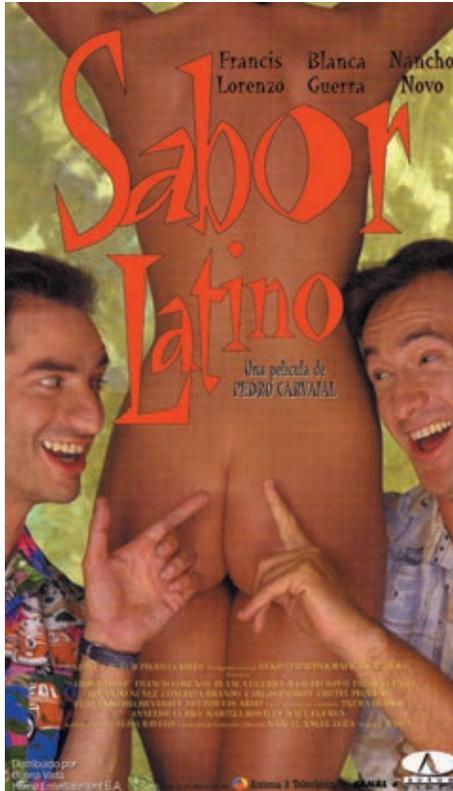
concepto de que cuando sacas a una persona de su entorno empieza a tener problemas» (Redondo, 2000: s. pag.).

Quizá el único factor que en cierto modo pudiera redimir a esta película construida a partir de despropósitos es el hecho de que, una vez más, gracias a sus aventuras en la isla y, sobre todo, a su contacto con Odalis, el inexperto e ingenuo español se transforma en un hombre más maduro, seguro y sensual. La película culmina con un baile en las fiestas patronales de San Martín, sugiriendo, sin embargo, que el final feliz queda por llegar, cuando la nueva pareja interracial vaya a España, permitiendo así a los protagonistas escapar del caos y, en particular, a Odalis, de la violencia y el abuso sexual a los que había estado sometida hasta entonces en la isla.



Pata negra (Luis Oliveros, 2001)

Otra muestra más del poder de seducción que se le supone a la conexión entre Hispanoamérica y el sexo viene dada por la incongruente elección de póster publicitario para la película *Sabor latino* (Pedro Carvajal, 1997): un dorado trasero femenino en primer plano con las caras de Francis Lorenzo y Nancho Novo asomándose a cada lado de las caderas. Según explica el director Pedro Carvajal, la elección de esta imagen, que apenas guarda relación con el contenido de la película, respondió al imperativo del marketing: «Lo del cartel ha sido idea tanto de la productora como de la distribuidora [...] Yo creo que forma parte de la cultura “light” que impera en la actualidad, pues ellos piensan que así la película se venderá más» (Muñoz, 1997: 53).



Sabor latino (Pedro Carvajal, 1997)

Tanto el director como el guionista declararon insistentemente durante la promoción de la película que su intención había sido, precisamente, alejarse de las «comedietas caribeñas», para más bien «poner de relieve temas como el olvido y hasta la xenofobia que practica España contra nuestros hermanos de Latinoamérica» (Muñoz, 1997: 53). Según el guionista, Manuel Ángel Egea, el guión surgió de una historia que oyó acerca de las trabas que se le pusieron a una muchacha latinoamericana que por amor se había trasladado a España: «Aquello me impresionó. Yo acababa de volver de un viaje por Centroamérica y estaba encantado con la amabilidad y simpatía con la que somos recibidos los españoles» (Estrada, 1997: 36).

Posiblemente fue esta perspectiva, la de unos españoles contemplando una realidad extraña pero en la que, por otra parte, se sienten involucrados, la que condicionó el tratamiento más serio que los autores dieron a la primera parte de la película, la que está situada en Centroamérica. Como dice el mismo Carvajal, «existen tragedias de las que son difíciles [sic] de hacer risas» (Estrada, 1997: 36). La segunda parte, situada en Madrid, adquiere un tono más cómico, incluyendo además tomas idealizadas de los lugares icónicos de la capital, como la Gran Vía, la Puerta de Alcalá y la Plaza Mayor. Esta segunda parte del filme usa un tono incluso apologetico en su plasmación de Madrid, de forma que casi se puede decir que anticipa una secuencia similar de *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002), en la que la pareja protagonista argentino-española, Fer (Federico Luppi) y Lili (Mercedes Sampietro), disfrutan de un idílico interludio madrileño que actúa a modo de antítesis de su situación más gris en Argentina. Sin embargo, en *Sabor latino* los autores no se olvidan de incorporar también elementos más duros que reflejen la realidad de la inmigración en España. Un ejemplo de ello es aquella escena en la que la exguerrillera centroamericana Norma (Blanca Guerrero), al llegar al aeropuerto de Barajas, tiene que salir en defensa de unas dominicanas a las que no dejan entrar en el país, e incluso más tarde rescatar a una de ellas de las garras de un proxeneta que la ha traído engañada con la promesa de trabajar en una casa de «una familia muy buena».

Salvo por algunas breves referencias de este tipo a la dura vida del inmigrante hispanoamericano en España, habría que esperar hasta que Manuel Gutiérrez Aragón estrenara su *Cosas que dejé en La Habana* (1997) para ver

tratada con una cierta profundidad este tema en el cine. Un año después, Icíar Bollain estrenaría su segunda película, *Flores de otro mundo* (1999), que, como la de Gutiérrez Aragón, concedería un espacio privilegiado a la mujer caribeña inmigrada en España. Ambas películas, la primera con sus 362 632 espectadores, y la segunda con 372 656 tuvieron un éxito comercial notable.

### Hispanoamericanos en España

A excepción de las dos películas arriba mencionadas, no se puede decir que el cine se haya preocupado demasiado por examinar las complejidades de la vida de los numerosos residentes hispanoamericanos en la España de hoy en día. Hasta ahora, además de escasas, la mayoría de las películas que han incorporado personajes hispanoamericanos a sus argumentos han tenido, en general, una pobre comercialización, tanto en la gran pantalla como en vídeo o DVD. Éste ha sido el caso, por ejemplo, de *Los hijos del viento* (Fernando Merinero, 1995), *Demasiado caliente para ti* (Javier Elorrieta, 1996) y *La sal de la vida* (Eugenio Martín, 1996).

La excepción es *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999), película que consiguió superar el millón de espectadores y que, aunque no centrada prioritariamente en el tema de la inmigración, logra ofrecer, por medio del personaje de la cubana Rosa (Mirtha Ibarra), unas valiosas pinceladas sobre algunos aspectos asociados a ésta. *Sobreviviré* es una historia urbana contemporánea en la que el mundo gay y el heterosexual, el del flamenco-fusión y el del pop, el español y el cubano parecen convivir cómodamente. El centro de la acción es Marga (Emma Suárez), quien posee también el control de la voz narrativa, ya que la historia aparece enmarcada y puntualizada de vez en cuando por su voz en *off*. A pesar de ello, el personaje de Rosa, inmigrante en situación ilegal que se hace amiga de Marga y vive con ella a cambio de cuidarle el niño fruto de su unión con un hombre que murió antes de que éste naciera, desprende frescura, vitalidad y optimismo.

Mirtha Ibarra logra dotar de una gran dignidad al personaje y, aunque no se le concede la oportunidad de expresar su subjetividad de forma tan directa como a la protagonista, los diálogos en los que Rosa participa aportan gran cantidad de información sobre ella misma y sobre los cubanos. Así aprendemos que fue bailarina del famoso Tropicana habanero, que después hubo de dedicarse a jinetear, y que, más tarde logró llegar a España con un «gallego» que la apaleó, y del que suponemos acaba de escapar recientemente, a juzgar por las marcas que aún lleva en su rostro. Por sus palabras

sabemos que los cubanos son sentimentales («[lloro] porque soy cubana», dice), apasionados («los cubanos siempre amamos, sea mentira o sea verdad»), y, ante todo, optimistas («hay que echarle azúcar a la vida; si no, puede ser bastante amarga»). Es esta actitud, precisamente, la que contagia a Marga, y es Rosa —al igual que la criada negra en *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, John M. Stahl, 1934, y Douglas Sirk, 1959)— la que logra sacar a su «señora» del pozo negro en el que se encuentra. En este melodrama contemporáneo, sin embargo, Rosa, aunque subordinada a Marga, está por encima de ella no tanto moralmente como por el hecho de que es más vital, pragmática y desenvuelta. El vestuario de Rosa, además, es mucho más variado y sofisticado que el de Marga, como se refleja, por ejemplo, en aquella escena en que, perfectamente maquillada, con su *top* escotado rojo, su cuidada melena pelirroja, su falda de cuero corta y sus medias negras, el atractivo aspecto de Rosa («¡Esta noche voy a arrasar!», exclama) contrasta con el menos llamativo de Marga, que va sin maquillar, y con un vestido sin apenas formas, de color marrón claro. La capacidad que Rosa tiene para alegrarle la vida a Marga se resume, escuetamente, en esa secuencia exterior, en el rastro, en que una cámara en picado muestra, en un plano largo de gran luminosidad, una infinidad de personas paseando, hasta que, poco a poco, van ganando protagonismo la sonriente pareja de mujeres y el niño, mientras empieza a sonar el tema central de la película, *Sobreviviré*, cantado por Manzanita. Al espectador le queda claro aquí que esta reafirmación de la vida que transmiten tanto la imagen como la banda sonora se debe a la entrada de Rosa en la vida de Marga.



Sobreviviré (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999)

Es evidente, pues, que la inmigrante en situación ilegal cubana aparece retratada de forma muy positiva en esta película. Sin embargo, es posible cuestionar ligeramente esta representación, si se piensa que, una vez más, nos encontramos con el típico personaje cubano: alegre, risueño y optimista, de talante nostálgico («Yo extraño mucho a mi familia, mi mamá, mis amigos, todo, lo extraño, todo») y con un habla colorista («Me puso como un aguacate morado»). De hecho, en la mayoría de las reseñas de la película, son éstos los únicos aspectos que se destacan tanto sobre el personaje en sí —del que se hacen comentarios como «un papel más chato, sabrosón pero intrascendente» (Marín Bellón, 1999: s. pag.), o «una caribeña que contagia ganas de vivir» (Rosselló, 1999: s. pag.)— como de la actriz misma, que es descrita, por ejemplo, como «ese terremoto de energía caribeña que es Mirtha Ibarra» (Batlle Caminal, 1999: s. pag.). Muy posiblemente fuera a esto a lo que Mirtha Ibarra se refería cuando en la rueda de prensa que tuvo lugar tras el estreno de la película dijo estar «harta de hacer siempre de cubana» (Cuchillo, 1999: s. pag.). La actriz parece estar reflejando aquí el mismo hastío que expresa el personaje de Igor (Jorge Perugorria) en *Cosas que dejé en La Habana*, cuando le dice a su amigo Bárbaro (Luis Alberto García): «Estoy aburrido de mi papel de cubano, alegre siempre aunque me esté muriendo, bailando siempre salsa, o a mano pa' cuando la chica quiera».

Un año más tarde, la que fuera compañera de reparto de Mirtha Ibarra en *Cuarteto de La Habana*, la joven Laura Ramos, aparecería en una comedia situada también en Madrid, *Adiós con el corazón* (José Luis García Sánchez, 2000), haciendo el papel de Kati, la supuesta hija ilegítima veinteañera y cubana de Juan (Juan Luis Galiardo), cuya existencia él ignoraba hasta el momento en el que ella aparece con sus maletas, dispuesta a buscar fortuna en Madrid. A pesar de que el centro de interés de la película es Juan, personaje donjuanesco en patética decadencia, la acción permite a Kati usar su *sex-appeal* (al que no son inmunes ni el policía ni el entrenador ni el mafioso, ni siquiera su padre) para conseguir medrar en España. Aunque de nuevo definida en la película, sobre todo, como un cuerpo *sexy* y deseable, lejos de verse convertida en una víctima a manos de los hombres españoles, esta desinhibida mulata logra usar su sexualidad como arma de control y poder sobre el género masculino. Por otra parte, el filme demuestra tener una ligera carga irónica cuando el sargento Cardoso (Juan Echanove), al principio nada dispuesto a ayudar a Juan a solu-

cionar los papeles de su hija, cambia de opinión nada más verla. Mirando hacia el retrato del rey, que pende detrás de la mesa de su despacho, dice con grandilocuencia: «La Madre Patria siempre ha estrechado los lazos muy fuertes con sus hijos de Ultramar», poniendo en evidencia, por su cinismo, la vacuidad del discurso español sobre su responsabilidad post-colonial.

Mucho más directa es la crítica dirigida a la «Madre Patria» en *Cosas que dejé en La Habana*, cuando Bárbaro, nada más llegar al aeropuerto de Barajas con su familia, dice ante las quejas de su mujer: «¡Esto no es un país extraño, esto es la Madre Patria!», a lo que Igor, el supuesto amigo que lleva ya tiempo viviendo en España y que le va a proporcionar papeles falsos, responde: «¡Esto ahora es la puta madre que nos parió!».

Explicando los motivos que le llevaron a realizar esta película, Manuel Gutiérrez Aragón (cántabro con ascendencia cubana por parte de padre) expresaba su frustración ante el hecho de que la España de hoy muestre una total falta de solidaridad para con los inmigrantes hispanoamericanos, destacando, en particular, el caso de los cubanos:

¿Quién no tiene un pariente cubano? Los cubanos, además, son gente preparada, vienen con estudios. Aunque, en realidad, todos los emigrantes tienen el mismo problema: los papeles. Sean cubanos o senegaleses. En eso se queda la retórica de la gran familia hispanoamericana: en el dibujo mal impreso de Cristóbal Colón clavando el estandarte en una playa cubana, la viñeta de los libros de texto de nuestra infancia (*Renoir*, 1998: s. pag.).

La crítica de Gutiérrez Aragón ante la tremenda hipocresía que subyace al discurso de la hispanidad en España llegó en un momento cargado de simbolismo: el centenario de la pérdida de Cuba y las otras colonias de ultramar. Aunque el director dijo en alguna ocasión que el hecho de que la película se estrenara en 1998 era casualidad, pocas reseñas sobre ella perdieron la oportunidad de llamar la atención sobre esta coincidencia.

En *Cosas que dejé en La Habana*, la historia de Igor y Bárbaro se intersecciona con la de tres hermanas llegadas a Madrid en el mismo avión que este último y su familia. Con un montaje en paralelo muy ágil, una serie de escenas al comienzo establecen contrastes bien marcados entre dos mundos: el masculino de Bárbaro e Igor, y el femenino de Nena (Violeta Rodríguez), Luzmila (Broselinda Hernández) y Rosa (Isabel Santos), ade-

más de su tía María (Daisy Granados), que las acoge en su casa. Los contrastes primeros se establecen entre la aparente ternura que la tía depara a las niñas en el recibimiento y el nerviosismo y agresividad con que se encuentran Bárbaro y su familia; entre los colores cálidos y la luz tamizada que dan un ambiente acogedor a la casa de la tía María y los colores fríos, la miseria y el caos que dominan en el piso de inmigrantes en que Bárbaro y familia ocuparán una triste habitación; entre la fina conversación que la tía sostiene con las sobrinas en la mesa, en la que les avisa que «Lo primero que hay que educar cuando se llega a un país es el paladar» y la forma grosera en que la mujer de Bárbaro se come un pollo entero. Sin embargo, todas estas antítesis van perdiendo nitidez según avanza la historia, y percibimos que, tanto en un caso como en otro, el destino del inmigrante sin papeles es el mismo: la explotación y la humillación. Poco a poco, el contraste ya no se da entre el mundo de la inmigración masculina y el de la femenina, sino entre el mundo del país que se ha dejado y el de aquél en el que ahora se está malviviendo. *Cosas que dejé en La Habana* pone de relieve los tremendos ajustes que la inmigración conlleva. Como le dice Igor a Bárbaro: «Aquí las cosas no se resuelven como en Cuba. Aquí no se grita tanto»; o como la tía avisa a sus sobrinas: «Aquí no se come todo junto como allá», «Aquí a almorzar se le llama comer y a comer se le llama cenar». Al inmigrante no le queda más remedio que adaptarse a toda una serie de cambios, e incluso a ir perdiendo, poco a poco, algo de su identidad.

Uno de los puntos en los que la mayoría de las críticas de la película coincidieron fue en alabar su apariencia de verosimilitud. A estas valoraciones contribuyeron, sin duda, el conocimiento de la ascendencia cubana del director y el hecho sabido de que contó con la colaboración del guionista cubano Senel Paz (corresponsable del guión de *Fresa y chocolate*), de quien el director ha dicho: «Senel es un especialista en copiar de la realidad». El escritor pasó un año entero recogiendo testimonios de la comunidad cubana inmigrada en Madrid (unas 20 000 personas), mayoritariamente establecida en el barrio de Tetuán, conocido como la «Pequeña Habana» (Martín-Lunas, 1997: 52). *Cosas que dejé en La Habana* ganó aun más autenticidad cara al público y la crítica cuando el popular actor Jorge Perugorría la describió como «mi película española más cubana» (Arenas, 1997: 90).



*Cosas que dejé en La Habana*  
(Manuel Gutiérrez Aragón, 1997)

En la lectura de las entrevistas concedidas con motivo del estreno de la película, llama la atención el interés que todo el equipo artístico parecía tener en transmitir a los cubanos que la vida del emigrante no es de color de rosa, a la vez que en explicar a los españoles que la emigración que hoy sale de Cuba no es política, sino económica. Es como si todo el equipo fuera consciente de la muy diferente recepción que la película tendría entre los cubanos y entre los españoles. En este sentido, el comentario más explícito es el de Isabel Ramos, la actriz que encarnó a la hermana mayor: «Me hizo sufrir mucho la historia porque, para los cubanos, tiene una lectura distinta a la que harán ustedes, los españoles» (Sánchez-Vallejo, 1998: 32). De hecho, una de las reseñas españolas de la película, titulada «Infidelidad a Fidel» (Insausti, 1998: 41), pareció confirmar que los temores del equipo a que la película fuera malinterpretada como una crítica a Cuba estaban más que justificados.

*Cosas que dejé en La Habana* tuvo una buena recepción entre el público español. Lo destacaba, proporcionando incluso una curiosa

explicación, una de las primeras reseñas de la película: «El mestizaje obtiene, sin buscarlos, buenos resultados en la taquilla» (Oltra, 1998: 92). Según el autor de esta crítica, el mestizaje, incluso el surgido sin motivación económica, es deseable y rentable en la taquilla. No fue el único en señalar este fenómeno, ya que el crítico de *El Mundo* destacaba también que un factor de interés en la película es el voyeurista: «La curiosidad por las costumbres, por la cultura de nuestros no invitados visitantes, por lo distinto, por lo diferente, la fascinación por el Otro» (*El Mundo*, 1998: 8).

Un año más tarde, Iciar Bollaín volvería a someter a examen la posibilidad del mestizaje en la España de hoy en día entre los herederos de aquella historia imperial de antaño.

*Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999): tres en la carretera

La primera secuencia de *Flores de otro mundo*, un plano largo fijo de un extenso terreno yermo azotado por el viento que, de repente, es despertado de su letargo por un veloz autobús repleto de alegres y estridentes mujeres, establece desde el principio los rasgos definitorios de la película: la persistente relevancia del paisaje y la constante negociación espacial, así como una narrativa construida con la sucesión de situaciones contrastadas.

Este variado grupo de mujeres, que ha aceptado el ofrecimiento de ser las invitadas de honor en una fiesta de solteros de Santa Eulalia, será recibido con los brazos abiertos por los solteros de esta pequeña y remota aldea castellana, así como por una muchedumbre de mirones. Como es bien sabido, esta parte del argumento se inspiró en hechos ocurridos en los años ochenta, cuando los habitantes de San Juan de Plan, en el Pirineo aragonés, organizaron una «fiesta de solteros» con el fin de atraer a mujeres que quisieran casarse, quedarse en el pueblo y formar una familia, para ayudar así a frenar su despoblación. Todo empezó cuando, tras ver en la televisión del bar del pueblo la película *Caravana de mujeres* (*Westward the Women*, William Wellman, 1951), en la que unas cuantas mujeres de la costa este norteamericana son transportadas por Robert Taylor hasta el lejano oeste para convertirse en las mujeres de los pioneros que allá buscan fortuna, a unos cuantos lugareños se les ocurrió imitar aquella aventura y lanzaron una invitación abierta a todas las mujeres del país.



Caravana de mujeres (William Wellman, 1951)

Dado el origen cinematográfico de los hechos reales que a su vez inspiraron *Flores de otro mundo*, no es de extrañar que Icíar Bollaín incluyera alusiones visuales a *Caravana de mujeres* en su propia película. Ya que la de Wellman es una variante del popular género épico estadounidense de «la frontera», el argumento se centra en las durezas del viaje en sí, culminando con la llegada de las heroicas mujeres al territorio todavía salvaje que ellas convertirán en su nuevo hogar. En la última secuencia del filme, y a pesar de que las mujeres han sido las protagonistas de toda la película, la cámara elige mostrar el momento de su llegada no desde su perspectiva, sino, curiosamente, desde una posición distante y cambiante, a nivel del suelo, como si quisiera distanciarse de la subjetividad de las mujeres para registrar el nacimiento de esta comunidad desde un punto de vista objetivo.

*Flores de otro mundo*, por su parte, comienza donde la película de Wellman termina: la llegada del autobús al pueblo no marca el final, sino el comienzo de la heroica aventura de estas mujeres. Las similitudes en la filmación de la escena son interesantes: la galantería con que los hombres ayudan a las mujeres a descender de los respectivos vehículos, o la forma en que éstos se alinean para darles la bienvenida. Pero también son importantes las diferencias, en particular en el uso de la cámara, ya que en *Flores* ésta acom-

paña desde el principio a las mujeres dentro del autobús, y les permite tener el control de la mirada aun una vez llegadas al pueblo, estableciendo luego un intercambio de perspectivas entre visitantes y lugareños por medio de la alternancia de plano y contraplano: desde dentro del autobús mirando hacia fuera, desde fuera mirando hacia dentro. Mientras los del pueblo y las forasteras se examinan nerviosamente a través de los cristales del autobús, la negociación entre estos dos mundos (el «femenino» frente al «masculino», el de «aquí dentro» y el de «allí fuera») se transmite visualmente de forma escueta pero muy efectiva. Las mujeres bajan del autobús que las ha traído desde sus diferentes lugares de origen y continúan su travesía aventurera, primero a través del paseíllo humano, después por las calles del pueblo, para pasar luego por el estrecho arco que les da entrada al ayuntamiento y, finalmente, por el todavía más estrecho paseíllo que forman ahora las dos hileras de hombres enhiestos con rosas en la mano y sonrisas de oreja a oreja.

A diferencia del silencio sobrecogedor que domina en la secuencia equivalente de *Caravana de mujeres*, aquí hay música y gritos de alegría por doquier, lo que de hecho evoca otra famosa secuencia de un conocido filme, aquella de *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1952) en la que los entusiasmados habitantes de Villar del Río ensayan la llegada de los norteamericanos.



Bienvenido Mr. Marshall (Luis García Berlanga, 1952)

La similitud entre las dos escenas es tal que *Flores* incluso replica pequeños detalles, como ciertas tomas de los balcones vistos desde la perspectiva de la comitiva que avanza por las calles, o la de la pancarta que da la bienvenida a las recién llegadas. Aparte del gozo del reconocimiento y la sonrisa condescendiente que probablemente estas coincidencias provocan en el espectador, hay quizá una advertencia más seria: la sospecha de que aquí, como en el famoso precedente, la parafernalia de esta bienvenida festiva culminará en desilusión y en una vuelta a la cruda y tediosa realidad.

Pero en cualquier caso, la llegada de las forasteras a Santa Eulalia está marcada por una alegría y esperanza desbordadas. En esta primera secuencia, el grupo de mujeres es acogido de forma similar a como en los mitos y leyendas tradicionales se recibe al joven héroe que llega de lejos para socorrer al reino amenazado por algún peligro interno o externo. No es para menos; después de todo, estas mujeres tienen en sus manos el poder de salvar a este pueblo de la extinción total. Desde este momento, la película se centra en las historias paralelas de dos de estas heroínas, Patricia (Lisette Mejía) y Marirrosi (Elena Irureta). Patricia es una dominicana, madre de dos niños, que encuentra en Damián (Luis Tosar), un joven introvertido y dependiente de su madre, el pasaporte a una nacionalidad española que ella necesita desesperadamente, así como a un hogar y seguridad para sus dos hijos. Por su parte, Marirrosi, una enfermera de Bilbao, busca un compañero que le pueda llenar el hueco emocional que ni su trabajo ni su hijo adolescente pueden colmar. Parece encontrar a ese compañero en Alfonso (Chete Lera), un hombre maduro muy educado y cortés que ha decidido escapar de la ciudad y refugiarse en el pueblo, dedicándose a cultivar plantas exóticas en su invernadero. Cuando algún tiempo después Milady (Marilín Torres), una despampanante mulata cubana de veinte años, es traída al pueblo por Carmelo (José Sancho), un albañil algo fanfarrón que de vez en cuando va a Cuba en busca de sexo y diversión, el trío, quizá simbólico, de heroínas está completo.

Según se van desarrollando las historias y se van viendo poco a poco las dificultades que las mujeres encuentran para adaptarse a esta tierra, el espectador establece una conexión entre las «flores de otro mundo» del título y este manojo de bellezas núbiles que han sido arrancadas de su terreno original y replantadas en tierra extraña. Esta conexión se intensifica cuando Alfonso le

dice a Marirrosi: «Cuidándolo crece todo», literalmente refiriéndose a las orquídeas africanas con las que está experimentando en su invernadero; pero también, sospechamos, apuntando a significados más profundos.

Sin embargo, aunque constreñidas por una dependencia económica o emocional, estas mujeres no son tan frágiles y vulnerables como pudiera parecer. Después de todo, son ellas las que han tomado la valiente decisión de perseguir un sueño, y la película recompensa su coraje concediéndoles un espacio privilegiado en la pantalla, y también alineando frecuentemente la mirada de la cámara con la de ellas. Esto es especialmente cierto en lo que concierne a Patricia y Milady, ya que pronto se comprueba que la narrativa se interesa más por las historias de las caribeñas que por la de Marirrosi y Alfonso, algo que la propia directora justifica diciendo: «Todo el mundo conoce a una Marirrosi, todo el mundo conoce a un Alfonso, pues es una historia más cercana y convencional» (Bollaín y Llamazares, 2000: 59).

En sus comentarios sobre la película, algunos críticos expresaron su placer al ver representados en la pantalla elementos familiares de la cultura española. Éste fue el caso, por ejemplo, del crítico de *El Diario de Burgos*, que alabó la película por ofrecer, en su opinión, un retrato fidedigno de la España real y auténtica:

Encontré un producto genuinamente *nuestro*. De las tierras de España, de *nuestro* campo, de *nuestras* gentes. [...] Tropecé con los pilares de *nuestra* cultura, con las raíces de *nuestras* costumbres y con las más nobles insinuaciones de la naturaleza humana, sin contar con las diferentes personalidades que ponen puntos multicolores en la sociedad de cada rincón de *nuestro* país. (Alonso, 1999: 36, la cursiva es mía)

Sin embargo, el mayor hincapié que la película hace sobre las historias de las caribeñas ha resultado, más frecuentemente, en reseñas que tienden a describir el filme como la dramatización del choque de dos mundos diferentes: el de la cálida exuberancia de las caribeñas y el de la fría sobriedad de los castellanos. Incluso el mismo guionista, Julio Llamazares, ha hablado de la película en estos términos: «Esta película es antinatural. Como su tema, que es meter con fórceps a unas mujeres que son pura vida y puro calor y puras ganas de vivir en un mundo muy cerrado y en vías de desaparición» (Bollaín y Llamazares, 2000: 47). Y lo cierto es que el efecto que el «encuentro» entre los dos mundos provoca es verdaderamente chocante, como se aprecia en el momento de la llegada de Milady al centro espiritual

de la comunidad: la plaza presidida por la fuente y el único bar del lugar. Cuando baja del coche en el que Carmelo la ha traído al pueblo, su actitud segura pero sorprendida según observa por primera vez a los «nativos» parece una versión invertida de la llegada de los conquistadores españoles al «Nuevo Mundo». La figura alta y esbelta de Milady funciona aquí como una especie de mástil en el que los ajustados *leggings* «de lycra italiana» exhiben los colores de una bandera imperial, como señalando un acto de colonización. La ironía tiene doble filo, pues el cuerpo de Milady está inscrito no con los colores de la bandera cubana, sino con las barras y las estrellas de la bandera de los Estados Unidos de América, seguramente una alusión indirecta a la forma en que España perdió Cuba a manos de los Estados Unidos, pero quizá también una referencia velada a los intentos estadounidenses de «poseer» Cuba. Aquí, como en otras de las películas antes comentadas, el cuerpo racial se convierte no sólo en objeto de la mirada más o menos sexualizada de personajes y espectadores, sino también en un espacio simbólico en el que la distribución desigual de poder deja sus marcas —al igual que las deja después la paliza que el celoso Carmelo le propina a Milady.



Flores de otro mundo  
(Iciar Bollain, 1999)

Curiosamente, esta especie de colonización a la inversa tiene lugar no en los espacios urbanos con los que normalmente se asocia a la inmigración y los encuentros multiétnicos postcoloniales, sino en el mismo corazón de la España (pen)insular, yendo en contra de las prácticas, tanto en el cine español como en el de otros países, que han tendido a privilegiar la ciudad como el escenario para la dramatización de las historias contemporáneas de inmigración, o para el encuentro entre versiones de etnicidad convencionales y otras emergentes. Éste ha sido el caso de filmes españoles como *En la puta calle*, *Cosas que dejé en La Habana* o *El traje*, las cuales, a su vez, conectan, por ejemplo, con películas británicas (algunas de las cuales ya fueron mencionadas antes) como *Mi hermosa lavandería* (*My Beautiful Laundrette*, Stephen Frears, 1985), *Sammy y Rosie se lo montan* (*Sammy and Rosie Get Laid*, Stephen Frears, 1987), *La radio pirata* (*Young Soul Rebels*, Isaac Julien, 1991) o *El salvaje Oeste* (*Wild West*, David Attwood, 1993).

*Flores de otro mundo*, sin embargo, está más cerca de películas como *Bhajis en la playa* (*Bhaji on the Beach*, Gurinder Chadha, 1994) y *Jugando fuera* (*Playing Away*, Horace Ové, 1986), pues ambas están estructuradas alrededor de un viaje al corazón de la cultura inglesa (específicamente inglesa, más que británica): Blackpool, ciudad playera emblemática de la Inglaterra popular, en la primera, y una aldea de East Anglia, como metáfora de la Inglaterra rural, en la segunda. El tipo de «travesías» que se dramatizan en *Playing Away* y en *Flores de otro mundo* son muy similares. En la película de Ové, la semana de actividades caritativas en beneficio del Tercer Mundo que la aldea de Sneddington ha organizado va a culminar con un partido de cricket, el arquetípico deporte inglés, entre el equipo local y otro proveniente del barrio londinense de Brixton, poblado esencialmente por afrocaribeños. Cuando el equipo invitado, que irónicamente se llama «The Conquistadors», entra en este santuario del imperio, el choque cultural es inevitable. Desde la perspectiva de los caribeños, que es precisamente la que adopta la cámara y la narración de principio a fin, los pubs rurales, la dócil campiña inglesa, los bucólicos paseos en bicicleta, las actividades benéficas, las fiestas organizadas por el párroco del lugar con té y sándwiches de pepino se convierten en el sùmmum de la excentricidad.



Bhaji on the Beach (Gurinder Chadha, 1994)



Playing Away (Horace Ové, 1986)

De forma similar, *Flores de otro mundo* frustra las expectativas sobre lo que es familiar (supuestamente, viniendo de una directora española, el pueblo español y sus habitantes) y lo que es extraño (en principio, lo que viene de fuera, las mulatas caribeñas). De hecho, el contraste que se plantea entre los adustos habitantes y paisaje de un pueblo castellano semiabandonado y las exuberantes inmigrantes caribeñas que llegan a él atraídas por la promesa de un marido y seguridad económica acaba subvirtiendo la lógica del Yo y el Otro. La alineación de la cámara y la narración con el punto de vista de las mujeres que vienen de fuera facilita la identificación con éstas y provoca que el espectador contemple con cierta extrañeza, e incluso distanciamiento, a los habitantes y el paisaje de la España rural. Lo familiar y lo no familiar o, para usar la terminología de Freud (1985), lo *heimlich* y lo *unheimlich*, ocupan un mismo espacio «ominoso», un espacio de ambigüedad en el que los opuestos pueden llegar a coincidir.

Ese espacio de ambigüedad se crea por medio de los mecanismos de construcción del espacio y los personajes, de tal modo que las dicotomías que la llegada del autobús parecía haber establecido, el «aquí» frente al «allí», el «nosotros» frente al «ellos», se disuelven poco a poco, ya que comprobamos que en realidad hay toda una serie de convergencias y divergencias fluidas y cambiantes entre los diferentes elementos. Los personajes, por ejemplo, no se estructuran según una línea divisoria única y fija, sino que entran en una variedad de relaciones entre unos y otros, eliminando de esta forma la posibilidad de ofrecer binomios simples, y, por lo tanto, de adjudicar significados fijos a un determinado rasgo caracterológico o motivo narrativo:

Patricia y Marirrosi (llegan juntas en autobús)	—	Milady (llega por separado en coche).
Milady y Patricia (negras e inmigrantes)	—	Marirrosi (blanca y española)
Patricia y Marirrosi (madres solteras)	—	Milady (exprostituta)
Milady y Patricia (se instalan en el pueblo)	—	Marirrosi (vive en Bilbao)
Marirrosi y Milady (abandonan el pueblo)	—	Patricia (se queda en el pueblo al final)

De forma similar, el tratamiento del espacio en la película también acaba destruyendo las concepciones que a priori pudiéramos tener sobre lo que es familiar y lo que es extraño. Si bien en las leyendas y en los mitos, al igual que en el discurso antropológico, literario o legal, entre otros, se asocian los espacios que una comunidad habita con nociones de protección y seguridad (en contraposición, por ejemplo, con los bosques o las selvas), tales significados no parecen estar presentes en *Flores de otro mundo*. Aunque, según dice Bachelard (1964: 3-37), los pueblos, y dentro de ellos, sobre todo las casas, son lugares emblemáticos que garantizan intimidad y calor y que son, por lo tanto, el «centro», el lugar que protege las ensoñaciones del individuo, en *Flores de otro mundo*, Santa Eulalia y los campos que rodean al pueblo son representados como inhóspitos y duros. La pancarta que recibe a las mujeres al principio de la película dice: «Bienvenidas, estáis en vuestra casa»; pero hay muy poco en esta aldea, y menos en sus casas, que transmita esa sensación de hogar. Al llegar al pueblo, Milady le

pregunta a Patricia: «Óyeme, y esto ¿es siempre tan feo?», a lo que Patricia responde: «No sé, acabo de llegar». Icíar Bollaín (1999) señaló que este efecto fue creado a propósito: «Siempre pensamos que el paisaje tenía que ser más bien duro, poco amable y abrupto. En realidad, en lo que se refiere al paisaje, la película no hace justicia al lugar donde rodamos, Cantalajas, que es bastante más bonito y variado de lo que se ve».

Ninguna de las tres casas que aparecen en *Flores de otro mundo* evoca los significados positivos tradicionalmente asociados con el hogar. Aunque su forma, decoración y provisión de confort interno establecen diferencias entre ellas, su valor simbólico es el mismo, convirtiéndose en expresión visual de la alienación de sus habitantes. Las casas transmiten o bien un sentimiento inquietante de desasosiego (la casa de Damián, con su falta de armonía en los colores y la presencia hostil de la madre), o de frialdad (la de Carmelo, con el patrón de colores fríos y la decoración a base de metal y cristal) o, finalmente, de precariedad (la casa de Alfonso, que todavía está en construcción). Estas casas se convierten en espacios claustrofóbicos, donde una madre que casi parece una bruja impide que la pareja de recién casados tenga intimidad alguna, donde un hombre obsesionado con el sexo exige disponibilidad a su pareja continuamente y donde, en resumen, sus habitantes están dominados por la melancolía y la soledad.

Muchas escenas usan espacios interiores, claustrofóbicos, para marcar el entrapamiento del personaje, mientras que los centros urbanos —Madrid, Valencia y Milán— se mencionan como tierras de promisión, pero nunca se llegan a ver. Aunque en una ocasión Milady hace autostop y un camionero la lleva hasta Valencia, sólo la vemos partir y regresar, pues la cámara no la acompaña en esta aventura. Así lo explica Bollaín (2000: 63):

Por ejemplo, Milady, cuando llega a Valencia —está rodado todo aunque no se encuentre en la película—, come langostinos y paella en un chiringuito, con la playa al fondo, acompañada por el camionero, que es saladísimo. Incluso se bañan vestidos. Eso era un estallido de luz y de color en mitad de la película y, tras darle muchas vueltas, decidimos que no debíamos salir del pueblo [...].

No es, por ello, sorprendente que las protagonistas intenten escapar-se de estos espacios restrictivos. La película usa abundantemente espacios liminares que parecen ofrecer la posibilidad de negociar las distancias: así, la carretera conecta el «aquí» con el «allí», y el invernadero está a mitad de camino entre el «interior» y el «exterior». Además de estos dos espacios sig-

nificativos, aparecen también otra serie de instrumentos que sirven para paliar el aislamiento espacial: los teléfonos y los vehículos. Pero, por desgracia para los personajes, estos instrumentos sólo pueden ofrecer un alivio momentáneo y en última instancia intensifican, en vez de eliminar, el dolor de la distancia. Esto se siente, por ejemplo, en las conversaciones telefónicas de Milady con su familia y su novio italiano Enrico, tras las cuales siempre se queda más nostálgica y entristecida. O de forma más enigmática, en la conversación, casi surrealista, que Daisi, una de las amigas de Patricia que ha venido de Madrid a pasar el día con ella, mantiene con alguien que la llama desde la ciudad a su teléfono móvil: «Mira yo estoy *aquí*... yo te dije que no podía... [...] pero es que yo no *estoy* pa' eso... Pero que yo te dije que yo venía para *acá*, que yo iba a estar *fuera*, que yo no iba a estar en Madrid... Pero cómo va a ser eso si yo no estoy *allí*... ¡Yo estoy *aquí* mi amor!».

Esta conversación marca claramente la existencia de una gran distancia metafórica entre el «aquí» y el «allí», una distancia que además convierte el «aquí» en un espacio de imposibilidades, limitador. De forma similar, los muchos vehículos que aparecen —autobuses, coches, motocicletas, tractores y camiones— son en última instancia inefectivos. Resulta especialmente significativa la escena en la que Milady, que se ha escapado con Óscar en su coche, va acurrucándose en el asiento y mirando hacia fuera con aprensión cuando le comunica que van rumbo a Galicia. La secuencia termina con una toma del vehículo dirigiéndose hacia un túnel, penetrando entre las montañas como si de las fauces de un animal se tratara. Aunque son muchas las formas en que *Flores de otro mundo* contribuye a reflejar, modificar y generar perspectivas y actitudes acerca de la inmigración, una de las más efectivas es, precisamente, el impactante testimonio visual que provoca la comparación de la primera aparición de Milady con la de su desaparición. Se podría decir que la tremenda distancia psicológica y emocional, además de geográfica, que el/la inmigrante recorre se plasma en el contraste existente entre el cuerpo erguido y seductor de la Milady que conquista Santa Eulalia a su llegada, y el de la que abandona el pueblo acurrucada y abrazándose a sí misma, hundida en el asiento de un coche.

Aunque la película incluye numerosos planos de la carretera que se proyecta en el horizonte, aparentemente ofreciendo la posibilidad de la escapada, del acceso a otros espacios, estos planos acaban marcando más la distancia que la conexión existente entre dos mundos: o bien llevan a los

personajes de vuelta a donde estaban (los viajes de Patricia, pero también las intentonas de huida de Milady), o bien conducen a callejones sin salida y tristeza (como en los casos de Marirrosi y Milady). Incluso hasta cuando las mujeres buscan los espacios abiertos para escapar siquiera temporalmente de la asfixia de sus opresivas casas, como cuando Patricia y las amigas venidas de Madrid van a dar un paseo por los alrededores del pueblo, se les niega este esparcimiento, ya que, por ejemplo en este caso, la carretera se convierte en un escenario de abuso cuando los conductores que circulan por ella gritan groserías a las mujeres, forzándolas a regresar a la casa.

En *Flores de otro mundo*, «el tiempo», como dice Lefebvre (2000: 95), «se percibe por medio del espacio», y la omnipresente carretera adquiere un valor simbólico, no sólo como expresión de la relación espacial entre los objetos, lugares y personas, sino también de una temporalidad ineludible, ya que es la imagen con la que la película comienza y termina. La propia directora menciona esta íntima relación entre el espacio y el tiempo en el *pressbook* de la película.

Las panorámicas son como los signos de puntuación de un relato. Al mismo tiempo, nos van dando la sensación del paso del tiempo y también nos recuerdan dónde estamos, el entorno en el que se mueven los personajes. El paisaje y el pueblo que muestran las panorámicas son casi como otro personaje en *Flores de otro mundo*. Es testigo de la evolución de las tres parejas y al mismo tiempo influye en cada relación [...] (Web 3).

El filme, pues, marca el paso del tiempo y, hacia el final, vemos a los hombres organizar otra fiesta de solteros. Es la carretera, de nuevo, la que cierra la película, regresando de esta forma a una imagen similar a la del principio, y creando una estructura cíclica, que aunque hasta cierto punto parece ofrecer la posibilidad de regeneración, por otra parte devuelve a los personajes y al espectador exactamente al mismo sitio donde estaban al comienzo. Esta última secuencia es similar pero diferente a aquélla que inauguraba la historia. El grupo de niños que esperan el autobús, ahora ya un grupo multiétnico, simboliza la posibilidad de renovación e integración. Pero quizá lo más significativo en esta secuencia sea la posición de la cámara: mientras que en la escena del principio se identificaba sobre todo con las mujeres que venían de fuera (alternando de vez en cuando con la perspectiva de los hombres del pueblo), aquí se queda enfáticamente distanciada de unas y otros, sin entrar ni en el mundo del autobús ni, quizá aún más significativamente, en lo que ahora

ya para el espectador debería ser, pero no es, el espacio familiar del pueblo y sus habitantes. De esta forma, se podría argumentar, contradiciendo al crítico del *Diario de Burgos*, que *Flores de otro mundo* acaba construyendo Santa Eulalia, el paisaje de sus alrededores y a sus habitantes como unos «Otros», tan distantes y extraños como las mujeres que llegaron de tierras lejanas, o quizá incluso más.

## La mirada compartida: colaboraciones y coproducciones

Como vimos en el capítulo de los antecedentes, ya en los años cuarenta, y después en los cincuenta y sesenta, tuvo lugar un diálogo fluido entre las industrias española e hispanoamericanas, especialmente la mexicana y la argentina. De hecho, y aunque la impresión generalizada es que lo hispanoamericano ha adquirido una relevancia inusitada en el cine español de los últimos años, sobre todo a partir de algunos éxitos como *Fresa y chocolate*, *Un lugar en el mundo*, *Martín (Hache)* (Adolfo Aristarain, 1997) y, más recientemente, *Amores perros* (Alejandro Fernández Iñárritu, 2000) y *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001), la realidad es que, como recuerda Alberto Elena (1999: 232), «el punto álgido de la circulación de filmes latinoamericanos en España corresponde a las décadas de los cincuenta y sesenta, alcanzándose el máximo histórico en 1962 con 50 títulos [...] para ir después descendiendo hasta la media docena que aproximadamente ha llegado a nuestras pantallas en los últimos años».

Aquella colaboración, como vimos, era presentada como un deber moral y además vista como el camino apropiado en términos de expansión ideológica. Pues bien, llama la atención ver que actualmente perviven consideraciones muy similares. Así, por ejemplo, cuando el productor Pedro Zaratiegui afirmaba que «las coproducciones [fílmicas] deberían ser de obligado cumplimiento [en España] por un deber cultural y por obligación moral» (Sánchez y Martialay, 1995: 93), o cuando el director Pedro Carvajal defendía apasionadamente su opinión de que «España tiene la obligación de abrir su cine a Latinoamérica» (Muñoz, 1997: 53), ambos parecían estar reactivando un sentimiento de culpabilidad imperial, reinscribiendo de esta forma en la industria

fílmica actual la antigua relación colonial entre España y los países hispanoamericanos. No quiere esto decir, claro está, que la ideología que sustenta la industria fílmica española haya permanecido inmutable a lo largo de todas estas décadas, ni que en los últimos años se haya regresado a aquellos postulados de la época franquista, pero sí que hay ciertos puntos de coincidencia que merecen ser tenidos en cuenta. La referencia, por poner otro ejemplo, a «la necesidad de seguir “una vía natural” de colaboración entre el cine argentino y el español» (Rubio, 1997: 62) por parte del director Alejandro Lecchi y los actores Juanjo Puigcorbé y Karra Elejalde en el estreno español de la película *El dedo en la llaga* (1997) recuerda aquella omnipresente noción franquista de la «afinidad» entre España y sus colonias americanas, como se reflejaba, entre otras, en aquellas palabras de Luis de Garay en *Primer Plano*: «El cine [español] tiene horizontes espléndidos, porque la mentalidad de los países de Sudamérica está preparada especialmente para entender todo lo nuestro» (1944: s. pag.).

Pero naturalmente, por detrás de toda esa retórica de grandeza espiritual y responsabilidad para con nuestros «hijos» o «hermanos» americanos, se encontraban, y se encuentran también hoy en día, consideraciones esencialmente mercantiles. Como Alfonso Sánchez (1941: s. pag.) dejaba ver a principios de los años cuarenta, España había fijado su atención en «esa América fabulosa que para nuestro cine ha podido ser un nuevo Eldorado fabuloso». América era, pues, ese terreno ya conquistado culturalmente en el cual las películas españolas podían desembarcar y extenderse sin necesidad de traducción, y del cual podían traerse de vuelta a la metrópolis otras riquezas, otras películas en lengua española, no contaminadas por la ideología yanqui. Aunque el fantasma de ese poder corruptor de lo extranjero ya no es una preocupación para la industria española de hoy en día (más bien al contrario, son los filmes españoles los que en ocasiones son objeto de censura en otros países por lo que se percibe fuera como una excesiva explicitéz sexual), se sigue sintiendo la necesidad de aunar esfuerzos para enfrentarse al dominio cinematográfico de los Estados Unidos, tanto en el terreno de la producción como en el de la distribución: «La existencia de grandes empresas de distribución a nivel panhispánico sigue siendo una necesidad ineludible» (Pastor Martín, 2001: 6).

España, como el resto de Europa, está colonizada por el cine estadounidense. De hecho, como señala Celestino Deleyto (2003: 16), «no solamente el cine comercial hollywoodiense ha ganado terreno sobre el cine autóctono en Europa sino que también el cine independiente de aquel país ha pasado a ocupar parte del espacio antes ocupado por el “cine de arte” europeo». Por ello, las coproducciones se ven cada vez más como una absoluta necesidad, como una pura estrategia de supervivencia. Ahora bien, aunque el motivo principal que impulsa la realización de coproducciones sea económico, no cabe duda de que éstas traen consigo toda una serie de efectos ideológicos y culturales, intencionados o no. La mera presencia de lo hispanoamericano en las pantallas españolas invita a la reflexión acerca de su relación con lo español, tanto si las películas mismas demandan esa reflexión de forma explícita (al modo de, por ejemplo, algunas de Adolfo Aristaráin) como si no.

Naturalmente, el estilo de las coproducciones y el grado de cooperación que se establece entre los diferentes países varían extremadamente. Hay casos en los que se podría decir que la colaboración multinacional es apenas visible en el resultado final. Otros, sin embargo, son clara expresión del aunamiento de perspectivas y actitudes diferentes. Manuel Palacio (1999: 232) aboga por lo que él denomina coproducciones postmodernas o mestizas, que define como aquéllas que no se limitan a un mero acuerdo económico entre socios, sino que buscan «ocupar un lugar inesperado por las narrativas oficiales del Estado nación, un espacio inédito y ambivalente entre la imagen del nosotros y la del otro». O, puesto de otro modo, aquellas que «se colocan o bien en el territorio de los apátridas o bien reflejan el carácter multicultural e híbrido que posee el mundo actual» (ibídem). Como ejemplo de coproducciones mestizas menciona el autor *Maité, Martín (Hache)* y *Todo está oscuro*.

Resulta interesante comprobar, sin embargo, que lo que para Palacio es, precisamente, digno de alabanza, para otros se convierte en una transgresión inaceptable. En una reseña de *Todo está oscuro* (coproducción con participación de España, Colombia, Portugal y Cuba), Martínez Montalbán (1997: 5) criticó severamente a la directora y coguionista por haber tocado en su película el tema del terrorismo y los niños sicarios en Colombia, una elección, en su opinión, a todas luces inadecuada:

El espectador se puede preguntar si es lógico utilizar tantas energías en llevar a cabo este proyecto, tan alejado de nuestra problemática mejor conocida, para tratar un tema del que, lógicamente, nos quedaremos en la más superficial de las visiones, en el más epidérmico de los tratamientos. Cuando dada la trayectoria del productor y de la directora parecería lo lógico que hubieran seguido intentando explorar la realidad vasca más próxima, por más cercana y vivencial, por más importante.

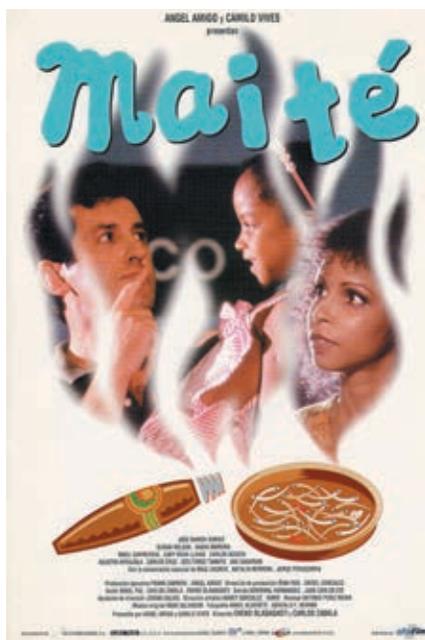
Esta crítica, aunque algo extrema, no es sino una expresión más de un prolongado debate que ha tenido lugar sobre todo en torno a las manifestaciones culturales de o sobre las minorías o grupos oprimidos: ¿quién tiene derecho a hablar sobre un determinado grupo? Y, relacionada con esta pregunta, ¿sobre qué temas tiene derecho a hablar un artista perteneciente a una minoría?

Lo que estas cuestiones plantean es la (im)posibilidad ética de hablar por o acerca del Otro, algo que ya se mencionó en la introducción, y que forma parte de lo que se ha dado en llamar «crisis de la enunciación», un concepto resultante de la intersección de la crítica postcolonial del discurso occidental con la teoría radical feminista. Cuando, en una reseña de la película británica *Jugando fuera* (*Playing Away*, Horace Ové, 1986), Barry Norman escribió: «Horace Ové es negro y sabe mucho de los negros, pero no sabe nada de los blancos», este crítico estaba claramente cayendo en la trampa del esencialismo del que en ocasiones se ha acusado a los grupos minoritarios. Irritado ante este tipo de actitud inflexible por parte del nacionalismo negro dentro de su propia comunidad, el director británico Isaac Julien llegó a formular la siguiente pregunta: «De todas formas ¿quién es lo suficientemente negro?» (hooks, 1991: 129).

En el caso que nos ocupa, cabría preguntarse: ¿quién tiene derecho a hablar sobre Hispanoamérica y sobre la experiencia del hispanoamericano en su interacción con España? Si para ponderar esta pregunta se recurre, por ejemplo, a la película *En la puta calle* (1996), se podría argumentar, de entrada, que Enrique Gabriel, como director argentino residente en España, está mejor cualificado para hablar de la inmigración hispanoamericana en España que, pongamos por caso, Icíar Bollaín. Sin embargo, también se podría decir que, debido a su origen argentinorruso, no es la persona más adecuada para trasladar a la pantalla la experiencia de inmigración en situación irregular de un mulato caribeño. Queda claro, sin embargo, que este tipo de razonamientos acaban conduciendo a un calle-

jón sin salida. En última instancia se puede argumentar que, dado que la cuestión de la identidad étnica está entrelazada con otras muchas —relativas, por ejemplo, al género, la sexualidad, la clase social o el grupo generacional—, no es fácilmente defendible una actitud que justifique el acceso restringido a la discusión o representación de cualquiera de estos componentes identitarios en el cine.

Son numerosas las coproducciones cuyo valor reside, precisamente, en traspasar barreras y contradecir las expectativas convencionales sobre una multitud de aspectos relacionados con la identidad. Pero, obviamente, la coproducción en sí no es garantía de «hibridez». La misma *Pata negra*, antes mencionada, lo demuestra. A diferencia de ésta, sin embargo, otras muchas películas contienen en su interior las huellas de un diálogo entre culturas, e incluso en ocasiones parecen exigir del espectador una meditación acerca de la identidad, planteando la posibilidad de abrazar versiones fluidas de la misma.



Maité  
(Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, 1994)

*Maité*, por ejemplo, ha sido definida a veces como una película vasca, otras como vasco cubana y otras como hispanocubana, en reseñas que suelen destacar el hecho de que, en el centro mismo de la historia, se encuentra la idea del diálogo y el intercambio cultural. No es esto sorprendente si se considera que los directores mismos han manifestado que su intención al hacer la película era «transmitir el hermanamiento y el espíritu de tolerancia que debe haber entre los dos países» (Sánchez, 1995: 34), explicando que su origen se encuentra en la transformación que ellos mismos experimentaron tras un viaje a Cuba: «El que hace tres años iba a Cuba y el que ahora firma estas líneas no son la misma persona» (*Princesa*, 1995: s. pag.), dice uno de los directores. Así, aunque el protagonista de *Maité*, Juan Luis (José Ramón Soroz), comienza protestando cada vez que en La Habana le llaman «gallego», es decir, español, corrigiendo a su interlocutor y puntualizando que él no es gallego sino vasco, gracias a su experiencia en la isla, logra finalmente aceptar con tranquilidad cualquier identidad que quieran adjudicarle. Esta evolución, como ya se ha visto en otras ocasiones, proviene del encuentro con un Otro; en este caso, gracias a la influencia benéfica de la niña mulata Maité (Nadia Moreira) y de su madre Daisy (Ileana Wilson), en uno de los pocos casos en los que la faceta sexual de la mulata no es explotada por el guión o la cámara.

Mientras que las coproducciones con Cuba han tendido a situar sus narrativas en la isla —posiblemente debido al hecho de que uno de los mayores beneficios de la colaboración con Cuba es poder contar con el bien preparado personal técnico de la isla a precios muy reducidos— las coproducciones con Argentina han sido más viajeras y, de hecho, a menudo tratan directamente en sus argumentos el tema del desplazamiento y de las transformaciones que se producen como resultado del cambio de espacio vital.

En *Martín (Hache)*, por ejemplo, aparte del choque entre dos generaciones, se vive intensamente la tensión que surge del desplazamiento entre países, y de los cambios más o menos imperceptibles que se suceden al trasladarse en el espacio. Martín Echenique (Federico Luppi) niega a lo largo de la película que sienta nostalgia de Buenos Aires, y protesta enérgicamente cuando su amante Alicia (Cecilia Roth) sugiere que él tiene la típica «nostalgia tanguera de porteño exiliado». Sin

embargo, tras el proceso humanizador a que el contacto con su hijo Hache (Juan Diego Botto) le fuerza, reconocerá al final, con lágrimas en los ojos, que él también hubo de domar su nostalgia bonaerense al llegar a Madrid y acostumbrarse a vivir en una ciudad donde la gente «no silba por la calle».

La película está plagada de diálogos intensos y agudos, en los que los cuatro personajes principales —los mencionados hasta ahora más Dante (Eusebio Poncela), el amigo de Martín, bisexual y «epicúreo», según su propia definición— dan expresión a sus filosofías de vida, a veces coincidentes, y a veces divergentes. Como dice Manuel Alcalá (1997: 27) respecto al joven protagonista de la película, «Hache cae entre personas naufragas» y, aunque los personajes mismos evitan admitirlo, se intuye que ese naufragio se produjo en algún momento de su travesía cosmopolita, de la singladura entre Buenos Aires y Madrid. Martín padre le dice al hijo: «Eso de extrañar, la nostalgia y todo eso es un verso. No se extraña un país, se extraña el barrio en todo caso, pero también lo extrañas si te mudas a diez cuadras».



Martín (Hache) (Adolfo Aristaráin, 1997)

Sin embargo, a Hache no le vale lo mismo Madrid que su Buenos Aires natal ya que, como le explica a su padre indirectamente, por medio de una grabación en vídeo, poco antes de volverse a Argentina, «En Buenos Aires me siento aceptado. [...] La ciudad es mía. Está dentro de mí. Yo estoy dentro de la ciudad. Tengo un lugar para mí. Lo sé. No tengo que hacer nada para conseguirlo». Dante es el primero en reconocer que Hache no está preparado para cambiar identidades tan rápidamente, para buscarse un lugar en este país de adopción, e intenta evitar su partida: «Ya que has decidido no ser un sudaca inmigrante, vas de turista y estás obligado por cojones a pasártelo bien». Aunque Hache finalmente parte, sospechamos que ni siquiera el regreso a Buenos Aires garantizará que encuentre «su sitio». Aun así, la película prefiere dejar abierto el final, respetando el deseo del protagonista de buscarse a sí mismo, y de equivocarse o acertar a su manera.

El final de *Martín (Hache)* recuerda el de *Un lugar en el mundo*, también de Aristaráin, que aunque estrictamente hablando no entraría en este apartado por haber sido financiada exclusivamente por Argentina, obtuvo en España un gran éxito de público, con 514 732 espectadores, y de crítica, obteniendo la concha de oro del Festival de Cine de San Sebastián y el Goya a la mejor película extranjera. Además del tándem Luppi-Roth, hay más coincidencias en estas dos películas, como es el hecho de que aquí, como en *Martín (Hache)*, las voces protagonistas, y con ellas la película, ofrecen una imagen más positiva de Madrid que de Buenos Aires. En *Un lugar en el mundo*, dice Ana (Cecilia Roth): «Como Madrid no hay. No tiene nada que ver [con Buenos Aires]. Objetivamente no se pueden comparar. Yo extraño más Madrid que Buenos Aires». También aquí, como en *Martín (Hache)*, el joven protagonista, Ernesto (Gastón Batyi), es el que controla la voz narrativa al final. De hecho, aquí es su voz la que abre, además de cerrar, el relato, que concluye dirigiéndose a su padre muerto: «Me gustaría que me dijeras cómo hace uno para saber cuál es su lugar. Yo por ahora no lo tengo. Supongo que me voy a dar cuenta cuando esté en un lugar y no me pueda ir. Supongo que es así. Ya va a aparecer. Todavía tengo tiempo de encontrarlo».

Esa misma búsqueda de un lugar en el mundo impulsa la acción de la más reciente *Lugares comunes*, también de Aristaráin, y también protagonizada por el omnipresente Federico Luppi, aunque en esta ocasión

emparejado con Mercedes Sampietro (con quien también había compartido cartel en *Las huellas robadas*, de Enrique Gabriel, en 1999, otra historia en la que el «lugar», el «espacio habitado», se torna en protagonista). Aunque en *Lugares comunes* la acción transcurre principalmente en Argentina —primero en Buenos Aires, y luego en una remota chacra, una propiedad campestre, en la provincia de Córdoba—, hay un interesante interludio en España. Cuando la pareja protagonista, Fer y Liliana, va a visitar a su hijo en Madrid, esta ciudad se convierte, de repente, en una suerte de espacio utópico que funciona a modo de contraste con la realidad argentina. Como dice la voz en *off* de Fer:

Madrid estaba realmente hermosa. Brillante. Envidiado ejemplo de la prosperidad del primer mundo del que nos empujaban cada vez más lejos. Aunque sólo habíamos vivido seis años en Madrid después que los milikos nos invitaran a exiliarnos si queríamos seguir vivos, sentimos que no éramos turistas, que la ciudad seguía siendo nuestra. Pensamos que era mejor aceptar las cosas como vinieran, y tratar de disfrutar de esa corta estancia en ese mundo de fantasía antes de regresar a la vida real y a ese mundo incierto que nos esperaba a nuestro regreso a Buenos Aires.

Las palabras de Fer aquí, como las de otros tantos personajes en las películas de Arístarain, por un lado halagan al espectador español, ávido de ser identificado con el «Primer Mundo», y por otro le instan a que acepte al ciudadano argentino como un igual, como un dueño más del territorio nacional. En *Lugares comunes*, sin embargo, hay una actitud ambivalente hacia España que no se había percibido en las películas anteriores, y es la que identifica el desarrollo, las oportunidades y el dinero fácil que España representa para el argentino con el peligro de «venderse» y renunciar a los principios, algo de lo que tanto Fer como Lili acusan a su hijo en distintos momentos.<sup>54</sup> Por ello, cuando tras la muerte de Fer, Pedro (Carlos Santamaría) le dice a su madre que se vaya a vivir con ellos a Madrid, ella prefiere quedarse en la chacra de Córdoba, una elección que tanto para ella como para el espectador es el mejor final posible, pues significa que Lili mantiene vivos sus ideales, los ideales de la Revolución francesa que ella y Fer habían empezado a resucitar en su finca y que se habían refleja-

---

<sup>54</sup> Se podría leer esto como una interesante inversión de lo que en el capítulo de antecedentes se comentó acerca del personaje del indiano y del potencial que éste tenía para encarnar la corrupción y pérdida de valores resultantes de su enriquecimiento fácil en las Américas.

do, sobre todo, en el tratamiento respetuoso e igualitario que dispensaban al sorprendido jornalero De Medio.

Uno de los productores de *Lugares comunes*, y también de *Martín (Hache)*, fue Gerardo Herrero, que se ha convertido en un activo promotor de las coproducciones y colaboraciones de todo tipo entre España e Hispanoamérica. Herrero tiene en su haber como productor películas tan importantes como *Guantanamo*, *Cosas que dejé en La Habana*, *Frontera Sur* (1998, también como director), *Golpe de estadio* (Sergio Cabrera, 1998), *El coronel no tiene quien le escriba* (Arturo Ripstein, 1999), *Plata quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000), *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío, 2000), *El hijo de la novia*, *El lugar donde estuvo el paraíso* (2001, también dirigida por él), *Lugares comunes* o, la más reciente, *Aunque estés lejos* (Juan Carlos Tabío, 2003). Tornasol, empresa productora de Gerardo Herrero, entre otros, ha realizado producciones con Hispanoamérica desde 1988. Como dice Mariela Besuievski (2003: 19), productora ejecutiva de la compañía, en un informe especial sobre cine argentino y coproducciones en el número de junio de *Academia*, la revista oficial de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, «las películas hispano argentinas o hispano latinas [son] muy competitivas para su explotación en el circuito comercial y [han] creado un público fiel y hasta fan».

El abono continuado del terreno cinematográfico compartido entre España y los países hispanoamericanos ha dado abundante fruto en los últimos años. Esta sección concluye con un breve análisis de dos películas muy diferentes, que pueden servir cada una a su manera para ilustrar esa «mirada compartida» que las colaboraciones entre las industrias a ambos lados del Atlántico están haciendo posible: *En la puta calle*, de Enrique Gabriel (1996) y *El espinazo del diablo*, de Guillermo del Toro (2001).

*En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996): la ciudad no es para mí

La película de Gabriel comienza de forma sombría cuando Juan (Ramón Barea), un electricista en paro, se ve forzado a abandonar casa y familia en el norte de España y emigrar a Madrid en busca de trabajo. Tras intentarlo inútilmente y agotar todos sus ahorros, se encuentra en la humillante situación de tener que dormir en la calle y, lo que para él es peor,

dado su nada velado racismo, aceptar la ayuda de Andy (Luis Alberto García), un inmigrante caribeño sin papeles pero con inagotables recursos y optimismo. Al inicial rechazo y desprecio que el extranjero provoca en Juan seguirá un proceso de acercamiento paulatino que se verá interrumpido por el atropello de Andy a manos de unos mafiosos, su hospitalización, posterior detención y expulsión del país. El filme concluye con una toma de Juan subiéndose a un autobús que le llevará a Teruel, donde le espera un contrato basura.

Al igual que *Las cartas de Alou y Bwana*, *En la puta calle* proyecta al inmigrante como un personaje diferente, como un Otro. Sin embargo, la Otridad de Andy es de tipo relativo más que absoluto. Para la sociedad española, lo hispanoamericano, incluso cuando está marcado, como es el caso aquí, por un componente «racial», representa lo familiar dentro de lo diferente.

Como en *Bwana*, la película de Gabriel se interesa por presentar un choque entre dos tipos de masculinidad, recurriendo para ello a la figura de un extranjero, aquí el caribeño Andy, como instrumento para poner en evidencia el tipo de masculinidad obsoleto del protagonista español.<sup>55</sup> Para considerar algunas de las formas mediante las cuales la película construye la masculinidad de los dos protagonistas puede ser útil recurrir a los cuatro factores por los cuales, según Tom Ryall (1993: 160), se define la masculinidad en el cine: 1) la situación narrativa y las pruebas que se le plantean al héroe; 2) el contraste con otros personajes masculinos; 3) la relación que se forma con las mujeres con que se encuentra; y 4) el estilo e interpretación de los actores, desde el aspecto físico hasta los gestos.<sup>56</sup> Por motivos de espacio se considerarán solamente algunos de los aspectos relevantes de estos puntos, sin entrar en un análisis detallado de cada uno de ellos.

En cuanto a la situación narrativa, *En la puta calle*, como *Bwana*, evoca lo que Kaja Silverman (1992: 15-16) llama «la ficción dominante», es decir, aquella que «requiere nuestra fe sobre todo en la unidad de la

---

55 También la película francesa *Western* (Manuel Poirier, 1997), un interesante *road movie* con componente romántico, examina diferentes modelos de masculinidad y su progresiva transformación a raíz de la amistad entre el español Paco (Sergi López) y el ruso Nino (Sacha Bourdo).

56 Tom Ryall ilustra estos cuatro factores mediante el análisis de las diferentes versiones cinematográficas de *Los treinta y nueve escalones* (*The Thirty Nine Steps*), basadas en la novela de John Buchan (1915).

familia y en la competencia del sujeto masculino». Sin embargo, en ambas películas esta ficción está claramente amenazada. Los dos padres de familia de clase media-baja son representados, tanto física como temperamentalmente, como hombres del montón, defensores de un modelo de masculinidad convencional y rígido que, sin embargo, no obtiene el respeto de los que les rodean. Lejos de su entorno habitual y ocupando temporalmente un territorio que les es ajeno, sus fallos quedan muy pronto en evidencia, y su autoridad se ve amenazada. Irritados por su vulnerabilidad, les molesta además el hecho de que sus competidores extranjeros demuestren más recursos y un mayor dominio de las situaciones.

En el comienzo de *En la puta calle*, la masculinidad de Juan no se ve socavada por su Otro sexual o generacional, como en *Bwana*, sino por la humillante experiencia del desempleo. La película muestra esto visualmente ya en las primeras escenas, en las que el protagonista es presentado mediante una sucesión de tomas interiores, en las que se le ve merodeando sin ganas por la casa, mirando a la calle desde la ventana y esperando la llegada a casa de su mujer, que es la que gana el pan con su trabajo. Juan es definido mediante técnicas que recuerdan las que el cine ha usado en otros contextos para transmitir visualmente la opresión doméstica de la mujer. Toda una serie de situaciones a lo largo de la película se unen a esta primera imagen de Juan como un hombre emasculado, castrado: una vez en Madrid, tiene que aceptar un giro postal de 20 000 pesetas de su mujer para poder sobrevivir, es hostigado sexualmente por su casera y, después de haber sido despachado del hostel por no pagar, tiene que dormir en la calle, donde incluso sufre la humillación de que otro vagabundo se mee encima de él.

Si, como dice Silverman (1992: 24), siguiendo a Rancière, Lacan y Althusser, la «ficción dominante», a partir de la cual los individuos y las sociedades adquieren su sentido de identidad integral, ejerce su función «cuando los miembros de una colectividad se contemplan en la misma superficie reflectante», Juan no puede ya mantener esa ficción de masculinidad normativa, y cuando se mira en el espejo ya no ve esa imagen que espera de sí mismo como hombre. Esta crisis se expresa metafóricamente en aquella escena en el hostel en la que Juan se queda observando fijamente la pantalla de televisión en la que gente desempleada anuncia sus servicios. La pantalla actúa aquí a modo de espejo en el cual Juan se reconoce en esas figuras patéticas y frac-

sadas, a la vez que él es ahora examinado fijamente, como si fuera un personaje más de la televisión, por los otros inquilinos que están en la habitación, otros seres tan alienados y distanciados de las estructuras de poder como él: un pobre soldado de reemplazo, un viejo marica y una anciana.

Pero, como en *Bwana*, las carencias de Juan se ponen de manifiesto sobre todo por medio de la contraposición con su Otro racial. El caribeño es todo lo que el español no es. El contraste resulta ya evidente desde la primera aparición de Andy, en la que su presencia física —pantalón de peto vaquero, camisa estampada, gorra y bolsa de lana multicolor, pelo trenzado y pendientes— transmite viveza, exuberancia y eclecticismo, y contrasta con la de Juan, de aspecto enjuto y convencional. Según se sientan frente a frente en la furgoneta que les llevará a un trabajo temporal en un chalet, el contraste visual entre los dos hombres queda claro. Una vez allí, se constatarán también las diferencias de actitud y temperamento: frente al comportamiento brusco y rígido de Juan, Andy se revela como un ser relajado, alegre y adaptable.<sup>57</sup>

Mucho se ha escrito recientemente acerca de la importancia de la vestimenta en el cine. Sarah Street (2001: 2), por ejemplo, argumenta que «en el cine la ropa frecuentemente opera como un “sistema” gobernado por complejas influencias que se relacionan con nociones de realismo, representación, género, estatus y poder». Las ropas son una marca de identidad, de afirmación u ocultación del ser. En algunos casos, los cambios en la vestimenta marcan la evolución de un personaje, como cuando Tristana pasa de ser una pobre niña abandonada, vestida con modelos infantiles, a ser un monstruo vengativo, ataviada entonces con ropajes más sombríos. En otros filmes, como *El hombre del traje gris de franela* (*The Man in the Grey Flannel Suit*, Nunnally Johnson, 1956), la modestia y conformismo del personaje central están reflejados en su traje, e incluso destacados por el título. En *En la puta calle*, los estilos de vestir muy diferentes de Juan y Andy son uno de los marcadores más obvios de diferencia entre los perso-

---

57 Hay coincidencias interesantes aquí con otros papeles interpretados por Luis Alberto García, como el de «El Isleño» que trae el cinematógrafo y con él el poder de cambiar vidas en *El elefante y la bicicleta* (Juan Carlos Tabío, 1995), o el del conductor pícaro y ocurente de *Guantanamera*, o Bárbaro, el inocente hombre de familia en *Cosas que dejé en La Habana*, o incluso el más atormentado pero aun así igualmente humano y sensible Espidio en *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998).

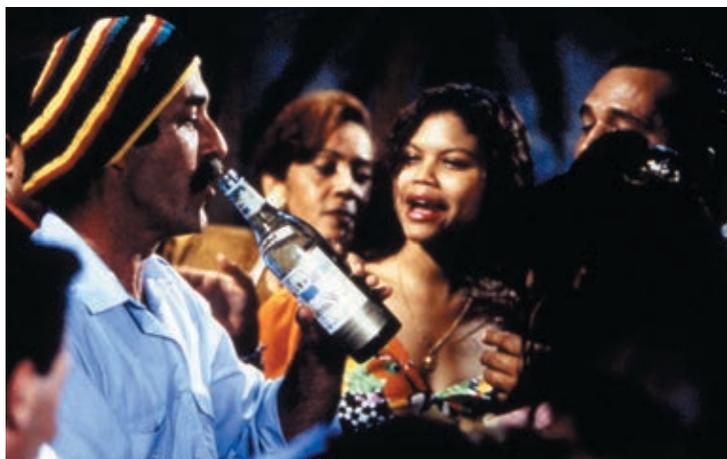
najes. Y según avanza la historia, la ropa también servirá para marcar la transformación psicológica y emocional del español.

La hibridez de Andy se hace explícita no sólo en su indumentaria, y en el color de su piel, sino también en su actitud con el trabajo y la sexualidad. A lo largo de la historia, Andy cambia de papel tan fácilmente como cambia de ropa: camarero o electricista, pícaro aprovechado o amigo tierno y solidario, compinche de Juan o amante de Sonia (Magalys Gainza). Cuando en un determinado momento Juan le pregunta: «Oye, ¿no serás maricón?», Andy le responde con una pregunta intencionadamente ambigua: «Y si lo fuera... ¿te iba a elegir a ti?». Además de estar en armonía con su identidad sexual, Andy lo está también con su identidad «racial». Cuando Juan le pide, malhumorado, cinco duros, Andy responde: «Sí, Bwana», verbalizando de esta forma, con humor, su posición subalterna, demostrando que es consciente de las estructuras de opresión contra las que ha de luchar y, quizá, al ponerlas en evidencia, desestabilizándolas hasta cierto punto. Se podría argumentar que Andy ilustra la teoría de Silverman (1992: 16) de que «algunas masculinidades desafían la lógica [del complejo de Edipo positivo] y [...] consecuentemente funcionan de formas que son al menos implícitamente antagónicas a la ficción dominante [de la masculinidad]».



En la puta calle (Enrique Gabriel, 1996)

Juan tiene un largo camino por recorrer para que su disposición machista, homofóbica y racista se acerque al modelo de masculinidad más tolerante, inclusivo y adaptable de Andy. Tal vez sólo mediante un renacimiento metafórico podrían las actitudes de Juan transformarse de manera radical. Curiosamente, la propia película parece apuntar en esa dirección. El guión está puntuado por una serie de referencias casuales a la infancia que, si se consideran conjuntamente, parecen sugerir la existencia de una narrativa oculta según la cual el encuentro de Juan con Andy permite al primero regresar a un estadio preedípico y revivir su viaje hacia la identidad, desafiando, como Andy, «la rígida lógica de la formación de la identidad sexual por medio de la diferencia, la separación y la pérdida» (Rodowick, 1991: 68). Durante la escena en la que Andy y Juan comparten por primera vez una noche en el chalet donde están trabajando, la cámara se centra en el rostro de Juan, que escucha la canción que Andy canta, una especie de nana cuya letra podría ser interpretada, dentro de este escenario edípico alternativo, como una alusión metafórica al yo escondido de Juan, que espera ser descubierto y reconocido: «Tú eres el ángel con quien yo sueño, [...] alma sublime para las almas que te comprendan [...] Perla marina que en unos mares vive escondida entre corales».



En la puta calle (Enrique Gabriel, 1996)

Como resultado del contacto con Andy, Juan se encuentra en situaciones que nunca habría imaginado vivir: recibe los cuidados, e incluso las regañinas, de Andy y de su maternal compatriota Sonia, y se ve involucrado en una relación potencialmente cargada de connotaciones homoeróticas, algo a lo que, de hecho, los mafiosos apuntan cuando se refieren a Juan y Andy como «la parejita de enamorados». Así pues, según la historia progresa, Juan pasa por toda una serie de transformaciones simbólicas: es feminizado (es decir, convertido en su propio Otro genérico), infantilizado (su Otro generacional), «homosexualizado» (su Otro sexual) e incluso, al final, «racializado», como demuestra aquella escena en que, engalanado con la gorra multicolor de Andy, imita su acento, baila al ritmo de la música caribeña, e incluso acaba defendiendo lo que anteriormente había despreciado: la importancia de la fantasía y el deseo como antídoto contra la cruda realidad. Esta escena, así como aquella más trágica en la que Andy es atropellado y Juan se lanza a recogerlo, apoyando en su regazo el cuerpo maltrecho de su amigo y llorando desconsoladamente, demuestran que Juan está comenzando a modificar su desfasado modelo de masculinidad, y está dispuesto a abrazar, incluso literalmente, a su Otro.<sup>58</sup>

Sin embargo, a pesar del perfil tan positivo que el personaje de Andy posee, no hay que perder de vista el hecho de que el lugar que ocupa es esencialmente marginal, tanto en el Madrid que la película presenta como en su relación con Juan y, en última instancia, en la jerarquía de motivos cuya combinación construye la ficción. Su presencia, como la del inmigrante subsahariano en *Bwana*, cumple una función reveladora y, en este caso, aunque no en aquél, renovadora, cumplida la cual resulta prescindible. Esta relación asimétrica entre los dos personajes se manifiesta a menudo a lo largo de la película, unas veces con cierta dosis de humor y otras con mayor gravedad (como en los arrebatos de crueldad verbal que Juan tiene con Andy y, sobre todo, cuando éste se convierte en el inocente receptor de

---

58 Aquí, como en *Bwana*, se puede establecer un vínculo con el relato bíblico. Si en aquélla la escena en la que el hombre negro saluda al sol con los brazos abiertos sobre un montículo evoca inequívocamente la imagen de la cruz en el monte Gólgota, y anticipa el martirio que el personaje sufrirá posteriormente, en *En la puta calle* esta escena final recuerda el conjunto icónico de *La Piedad*, también apuntando al hecho de que Andy es, al igual que el negro de *Bwana*, una víctima inocente, que purga los errores de otros, en este caso de Juan.

la agresión que iba dirigida a Juan). Andy es una fuente inagotable de riqueza para Juan, tanto en un sentido figurado como en el terreno práctico, pero nunca el receptor de beneficio alguno, lo cual es sin duda un reflejo de la histórica explotación de los súbditos de ultramar por parte del imperio español. De esta forma, combinando una mirada afectuosa pero a la vez intensamente irónica, la película convierte a Juan y a Andy en la encarnación del histórico desequilibrio de poder que marca las relaciones entre España e Hispanoamérica, y de este modo ofrece una refrescante lección para una sociedad que necesita reexaminar urgentemente la conducta postcolonial que rige su relación actual con las antiguas colonias.

*El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001):  
el Imperio contraataca

Refiriéndose al éxito en la Gran Bretaña de los años ochenta de toda una variedad de escritores en lengua inglesa provenientes de antiguas colonias británicas, el escritor británico de origen indio Salman Rushdie acuñó la frase «The Empire Writes Back», cambiando el «contraatacar» (*strike back*) del título de la película *El Imperio contraataca* (*The Empire Strikes Back*, Irvin Kershner, 1980) por «contraescribir» (*write back*). Unos años más tarde, Ashcroft, Griffiths y Tiffin usarían esta misma expresión como título de un libro que se ha convertido en un clásico de los estudios postcoloniales en lengua inglesa. En *The Empire Writes Back*, los autores mantienen que «la relectura y reescritura de los archivos históricos y ficticios europeos es una tarea vital e ineludible que se encuentra en el corazón mismo de la empresa postcolonial» (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 1989: 196). La noción de contraatacar con palabras o, en el caso que nos ocupa, con imágenes puede resultar útil para interpretar los posibles efectos que la intervención cada vez más numerosa de directores, actores y otros técnicos hispanoamericanos estarían teniendo en el cine español actual y, por extensión, en el imaginario colectivo del país.

Este proyecto postcolonial y subversivo se puede ilustrar mediante el análisis de *El espinazo del diablo*, película dirigida por el mexicano Guillermo del Toro, rodada en España y coproducida por Almodóvar, que ofrece una inteligente reescritura del hecho histórico más significativo del siglo XX español: la guerra civil.

La acción se sitúa en la escuela Santa Lucía, un refugio para los huérfanos de los milicianos y políticos republicanos, perdido en medio de la

nada, rodeado de kilómetros y kilómetros de campos desérticos. Vistos, sobre todo, a través de los ojos de un niño de diez años recién llegado, Carlos (Fernando Tielve), los sucesos que ocurren en la escuela se convierten para el espectador en una alegoría política de la brutal guerra que tiene lugar fuera de sus muros. Pero la elección de este escenario por parte de Guillermo del Toro es sorprendente si se consideran las declaraciones que hizo algún tiempo antes de escribir la versión final del guión: «Las características de los personajes de *El espinazo del diablo* son exclusivamente mexicanas y tienen una magia muy latinoamericana. En este filme que voy a rodar va a haber una especie de festín de colores y sensaciones que solamente puedo obtener en México» (Santamarina, 2001: 23). Incluso suponiendo que la decisión de cambiar la localización mexicana por la española, de situar su historia en la España de la guerra civil en vez del México revolucionario, fuera una concesión a la inversión de dinero español en el proyecto, la naturaleza esencialmente híbrida del filme, tanto en el nivel diegético como en el extradiegético, propicia la elaboración de interpretaciones radicalmente originales de los comentarios que tanto en la ficción como fuera de ella se ofrecen sobre las realidades españolas.



El espinazo del diablo  
(Guillermo del Toro, 2001)

La elección de Federico Luppi para el papel protagonista del doctor Casares estuvo sin duda guiada no solamente por cuestiones de taquilla (al ser Luppi uno de los actores argentinos más populares en España y una presencia familiar tanto en el cine español como en el hispanoamericano), sino también por el significado añadido que su americanidad arrastra. El papel de Luppi aquí encaja a la perfección con la imagen que el actor se ha ganado a lo largo de su carrera. En los últimos años se le han confiado, sobre todo, protagonistas cargados de dignidad y honradez, siempre fieles a sí mismos y a su ideología liberal, siempre cómodos en una masculinidad inequívoca, pero nunca en exceso sexualizada. Éste es el tipo de papel en el que el espectador español le ha podido ver en algunos de los éxitos de los últimos años en los que ha trabajado, como por ejemplo *Sol de otoño* (Eduardo Mignogna, 1996), *Martín (Hache)*, *Las huellas borradas* (Enrique Gabriel, 1999) o *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002). En todas ellas se hace uso de un físico que lo construye como atractivo hombre maduro, cuyo pelo canoso y abundante transmite experiencia a la vez que una asentada elegancia. En *El espinazo del diablo* aparece siempre inmaculadamente vestido, con su traje de tres piezas y su reloj de cadena, y con su barba y bigote bien atusados, todo lo cual le hace destacar entre la miseria que le rodea y, sobre todo, lo contrasta con el resto de los personajes, cuya vestimenta es mucho más zafia o, simplemente, más humilde que la suya. El hecho de que, aun en circunstancias tan desdichadas como en las que él y el resto de los habitantes de la escuela se encuentran, Casares, hombre de ciencia, no deje de encontrar placer en la poesía y en la música lo sitúa por encima de la sordidez que le rodea. A pesar de ser un hombre viejo e impotente (posible metáfora del fracaso internacional en defender a la República), Casares aparece claramente como una figura dignificada y redentora.

Pero el uso de Luppi, además, forma parte de un mecanismo más amplio, presente en la película, que consiste en recurrir a todo un conjunto de elementos extranjeros como forma de ofrecer una perspectiva distanciada de la realidad de España. De esta forma, Casares no es más que uno de los varios componentes que, precisamente por su Otredad, por su diferencia, parecen capaces de aportar un conocimiento esclarecedor sobre la guerra civil en España. Los más importantes son: la breve aparición de los brigadistas extranjeros fusilados por los nacionales, el uso de la música y la literatura extranjeras, y las referencias visuales al cine de Hollywood, aunque también, como veremos, al español.

Casares ve a los brigadistas (seis canadienses, un chino y dos españoles) justo antes de que sean fusilados por los nacionales, que ya han tomado el control del pueblo. Cuando uno de los lugareños dice: «¿Qué coño pinta un jodido chino en una guerra española?», Casares no contesta, y el espectador es invitado, mediante ese silencio, a reflexionar sobre la dimensión casi simbólica, universal, que el enfrentamiento español adquirió. Casares se quita el sombrero y, con cada bala que el soldado nacional dispara en la nuca de un brigadista, su cuerpo entero se estremece, reconociéndose a sí mismo en estos extranjeros, siendo, como ellos, un observador forastero, pero sabiendo a la vez que lo que está pasando aquí tiene relevancia no sólo para su propia vida, sino para la humanidad. La Guerra de España es en la película un microcosmos de todas las guerras, no sólo las que ocurren entre diferentes grupos, sino también dentro de las personas, las divisiones dentro de nosotros mismos. Y por ello, de la misma forma en que los motivos de la violencia en España se han de buscar en la ignorancia y la miseria del propio pasado, así la patología de Jacinto (Eduardo Noriega), el joven portero, también huérfano, se puede explicar a partir de la pérdida —rechazo o muerte, no sabemos— de sus padres, de forma que su búsqueda del oro, su rabia contra todos, tienen su explicación en esa carencia.

Las alusiones musicales y literarias extranjeras también iluminan las complejidades de la situación en España. Los tangos de Gardel representan la identidad argentina del doctor Casares, y en un momento significativo son los tangos, que Casares pide a Jaime que ponga orientando el altavoz del gramófono hacia la ventana, los que indican a Jacinto y sus secuaces que aún hay resistencia dentro de la escuela, que Casares ni ha muerto ni ha abandonado a los niños. La constancia de esta presencia extranjera actúa como freno y retrasa momentáneamente el desenlace final. Por su parte, tanto la poesía de Tennyson (el «Canto 28» de *In Memoriam*) como el «Romance» de sor Juana Inés de la Cruz que Casares recita a Carmen tienen, por un lado, un valor personal, y en la película se recitan en momentos muy íntimos, pero también tienen significado en el ámbito político-cultural. Así, los dos últimos versos de Tennyson, «No es valiente el prisionero que no se atreve a escapar de su prisión», y los repetidos versos de sor Juana, «Permanece a mi lado cuando se apague mi luz», se refieren a la importancia de la lucha moral, a la búsqueda de la liberación, pero también hablan de la necesidad de seguir siendo fuente de inspiración con el ejemplo, incluso como en el caso de Carmen —como en

el caso de la República—, cuando la muerte llame a la puerta. También *El conde de Montecristo*, la novela de Alejandro Dumas que Carlitos está leyendo, y a la que el doctor Casares se refiere en un par de ocasiones, tiene su trasunto político en la película. Cuando Carlos le contesta al doctor que en su lectura ya ha llegado al punto en que el héroe está cavando el túnel para poder escapar de la cárcel, la referencia irónica a una España ya acorralada por el fascismo no puede pasar desapercibida. Carlitos no llega a concluir la novela y, por lo tanto, no llegará a ver a Edmundo Dantés salir de su túnel hacia la libertad, al igual que en la película no veremos el final de ese largo túnel histórico de cuarenta años en el que los niños, al salir de la escuela rumbo a un exterior controlado por los fascistas, penetrarán.

*El espinazo del diablo* cita continuamente al cine de terror, sobre todo, según apunta el mismo Del Toro, al terror gótico del italiano Mario Bava (Chun, 2002: 30), pero también, en su conjunción de infancia, terror psicológico y alegoría política, a *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1976). Otra de las grandes influencias reconocidas por el director, y perceptible a lo largo de la película, es el cine hollywoodiense del Oeste, en particular, *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), película de la que incluso se hacen citas visuales. Son especialmente significativas aquellas tomas en las que la cámara capta la tensión entre el interior y el exterior, recogiendo, desde el interior, el mundo «salvaje» del exterior, que se percibe enmarcado dentro de otro marco, en una ocasión incluso con la silueta de una figura humana en primer plano, como en el precedente norteamericano. Al igual que en aquélla, sin embargo, se va demostrando progresivamente que el peligro se encuentra no sólo en el exterior —los indios en *Centauros*, y la guerra y los fascistas en *El espinazo*—, sino también, o sobre todo, en el mismo interior: los prejuicios raciales y la violencia concentrados en el personaje de Ethan (John Wayne) en la primera, el resentimiento, ambición y deseos de venganza de Jacinto en la segunda.

Aunque la intertextualidad de la película de Guillermo del Toro se podría sin duda llevar más lejos, concluiremos con el guiño a otro gran disidente internacional, si bien de origen español: Luis Buñuel. Cuando Jacinto, observando los recuerdos de infancia que ha encontrado guardados celosamente en la caja fuerte de Carmen, dice a sus compinches que su padre era de Calanda, es inevitable evocar el recuerdo del calandino más famoso. Pero por si la referencia ha pasado desapercibida, hace Del Toro

decir a Jacinto que su madre era de Toledo. Este comentario permite establecer una especie de triángulo que relaciona a la madre de Jacinto claramente con Carmen (quien, por cierto, ocupó el lugar de la madre durante la infancia de Jacinto en el orfanato, y, además, ha guardado sus posesiones con cariño), y a la vez evoca la imagen de la famosa tullida buñueliana que habita en Toledo, Tristana, poseedora, como Carmen, de una pierna protésica. Al igual que la pierna falsa de Tristana subraya el control patriarcal sobre una mujer vulnerable, la pierna mutilada de Carmen es casi una premonición de la mutilación de la mujer en el inminente régimen franquista que la película deja vislumbrar. Pero la cojera de Carmen, a otro nivel, funciona como alegoría política, como penoso recordatorio de las deficiencias de la república española. En última instancia, no será Carmen, viuda de un intelectual republicano, la que salve a los huérfanos del exterminio a manos de Jacinto, el fascista agresivo y vengativo. Será el fantasma del doctor Casares el que logre rescatar a los niños, es decir, a los símbolos de la ideología izquierdista prefranquista, para la futura historia de España. Poco antes de morir, Casares les dice a Carlos y Jaime (Iñigo Garcés): «No los voy a dejar solos. Se lo prometo». Quizá sea esta la forma indirecta que Guillermo del Toro tiene de recordarle al espectador español que su país, México, fue el único que apoyó activamente al gobierno republicano frente a la rebelión franquista, y también el hecho de que se convirtió en destino preferido de muchos exiliados republicanos, que fueron acogidos como en ningún otro país, europeo o americano. *El espinazo del diablo*, por tanto, ofrece una reescritura desde una perspectiva distanciada e internacional, pero esencialmente hispanoamericana, del gran conflicto que enfrentó a los españoles, colocando al fantasma postcolonial en el centro de la historia, concediéndole un papel activo y exigiendo que éste sea recordado y reconocido.

## V. EL «OTRO» ESPACIO COLONIAL

Quizá el hecho más evidente, si bien no sorprendente, de los últimos años es la escasa presencia que el tema colonial ha tenido en las pantallas españolas. En los más de veinticinco años de cine en democracia, no llegan a quince las películas que han tratado (algunas de ellas sólo muy de refilón) el pasado imperial del país o, en su defecto, sus muy escasos vestigios hoy en día. De hecho, a excepción de dos filmes de muy diferente tono, estrenados en la década de los ochenta, *Cristóbal Colón, de oficio descubridor* (Mariano Ozores, 1982) y *El Dorado* (Carlos Saura, 1988), así como, más recientemente, una comedia musical, *La marcha verde* (José Luis García Sánchez, 2002), el resto fueron estrenados entre 1993 y 1999. Es éste un periodo claramente conectado con los aniversarios de 1992 y 1998, lo que hace suponer que fueron estas fechas las que avivaron, por un breve tiempo, la reflexión de la industria sobre aquella época (y, de hecho, incluso la película de Saura estuvo ya en parte patrocinada por la Comisión del Quinto Centenario).

El hecho de que la cultura española popular, y no únicamente el cine, muestre una marcada reticencia a evocar la historia imperial del país puede deberse a que, a diferencia de, por ejemplo, Gran Bretaña, cuyo más reciente estatus imperial sigue aún muy presente en la conciencia nacional, para la España actual ha sido muy difícil conciliar la realidad contemporánea con la imagen heredada de aquel imperio «en el que no se ponía el sol». El lapso de tiempo transcurrido y la progresiva y dolorosa decadencia que la nación sufrió a lo largo del periodo descolonizador y las etapas posteriores parecerían haber restado «valor de mercado» a tal episodio histórico. Aunque el proyecto franquista había buscado la reactivación de la memoria imperial española como forma de espolear a la población

hacia el destino glorioso al que supuestamente estaba de nuevo llamada, la realidad de subdesarrollo, penuria, aislamiento y represión no lograron regenerar significativamente el espíritu de antaño. Con la llegada de la democracia, no estuvo entre las prioridades inmediatas de los españoles el visitar y reciclar aquel pasado lejano.

Considerando por un momento el terreno de la publicidad, que tan gobernada está por las técnicas que se valen de la identificación y el deseo, resulta significativo ver que ésta raramente recurre al contexto colonial español como fuente de seducción. Este desprecio por el material colonial autóctono resulta más llamativo si se tiene en cuenta que, en ocasiones, se ha usado el colonial anglosajón con este propósito, como se observa, por ejemplo, en dos anuncios televisivos recientes. En el primero, de Café Saimaza, aunque la acción está aparentemente situada en una plantación de café hispanoamericana, se evoca, mediante la banda sonora y la puesta en escena, aquella película de Sydney Pollack, *Memorias de África* (*Out of Africa*, 1985), que reconstruye, con Robert Redford y Meryl Streep, una mirada nostálgica sobre el imperio británico en Kenia. Por su parte, otro anuncio de la casa Hornimans rememora el *Raj* británico mediante el apuesto indio con turbante que ofrece sus servicios, y una taza de té, a la *mensaib* española en un invernadero con reminiscencias coloniales.

Sí que es cierto, sin embargo, que los aniversarios de 1992 y 1998 colocaron de nuevo el tema del imperio español en la palestra durante una década, pero ni siquiera tras esta fase de febril actividad transatlántica ha quedado una marca significativa que demuestre la permanencia de una nueva mirada crítica revisionista, sistemática y sostenida. Esta ausencia de autoanálisis es lo que Gentil Puig-Moreno (1994: 102) destaca en su artículo «1492-1992: L'Espagne et la vision de l'autre», en el que llama la atención sobre la brecha tan amplia que se abrió entre los fastos oficiales del 1992 en España y las actividades reivindicativas de los indígenas americanos:

Por un lado, se celebraba con grandes gastos y grandilocuentes palabras el «reencuentro» de dos mundos [...] y se hablaba con regocijo de una España ahora ya tolerante y abierta a las minorías confesionales. Es éste el lado del jardín, de un país a la moda [...] Mientras que en el patio trasero, otros hablan de genocidio, del choque cultural resultante del descubrimiento salvaje de América, y otros están decepcionados por haber confiado y esperado en vano la abrogación del Edicto de Expulsión del 31 de marzo de 1492, a pesar de las palabras de reconciliación del soberano Juan Carlos I.

La autora traza la línea de continuidad existente entre la ideología que inspiró el proyecto colonizador de América en 1492 y la que subyace al racismo en la España de 1992, algo que, según ella, se debe al hecho de que España nunca ha llegado a «hacer la autocritica necesaria y radical de su pasado imperial y etnocéntrico» (1994: 117). Esta misma conexión entre yerros antiguos y presentes es mencionada por el director Antoni Verdaguer cuando, hablando de su película *Havanera 1820* (1993), apunta que la formación del imperio económico europeo estuvo directamente relacionado con el tráfico de esclavos. Además, añade, es ésta una cuestión que se mantiene vigente «porque hablar de esclavos es hablar de racismo, tema que no sólo no está superado en nuestros días sino que, además, va en aumento» (Martialay, 1993: 220).

Pero, aparte de este tipo de reflexiones aisladas, que parecieron ser inspiradas por las conmemoraciones de 1992 y 1998, no son muchas más las que han aportado una mirada contemporánea acerca de la España (post)imperial en el cine. El presente capítulo intentará proporcionar una visión general de lo que se ha producido en los últimos años, deteniéndose brevemente en algunos filmes que merecen ser destacados, bien por su tratamiento del tema, bien por su, siempre relativo, éxito comercial, recordando que nuestro principal interés es meditar sobre la presencia del Otro étnico. Estas reflexiones concluyen con un análisis más pormenorizado de *Lejos de África* (1996), la película de Cecilia Bartolomé sobre la Guinea colonial.

## Hispanoamérica

Aunque la Comisión del Quinto Centenario y otras comisiones subsidiarias patrocinaron la producción de un abundante número de películas, lo cierto es que sólo unas pocas llegaron a estrenarse. Casi ninguna de ellas aplicó tintes triunfalistas o épicos a la narración de los diferentes episodios elegidos, tendiendo más bien adoptar actitudes críticas ante la actuación española en territorio americano. Por otra parte, sin embargo, todas las películas realizadas por directores españoles responden a una estructura convencional que da prioridad al punto de vista y la voz de un protagonista masculino, español y blanco, permitiendo sólo, en el mejor de los casos, que algún personaje «racial» secundario cumpla un papel activo dentro de la acción.

Si se ignora la farsa de Mariano Ozores *Cristóbal Colón, de oficio descubridor*, la primera película que en mucho tiempo tocó el tema imperial fue dirigida por un realizador de gran prestigio, Carlos Saura. Según afirmó él mismo, aunque estrenada en 1988, *El Dorado* había sido concebida varios años atrás, pero hubo de esperar hasta contar con el apoyo financiero necesario para una producción tan costosa (Sánchez Vidal, 1988: 208). Finalmente, beneficiándose en parte de los apoyos prestados por la Comisión del Quinto Centenario, se inició la singladura de una película que desde el primer momento provocó curiosidad y controversia, en particular por su presupuesto, muy elevado, y por la elección de la jovencísima, y entonces desconocida, Inés Sastre para el papel de Elvira. Tras la exhibición de la película, la polémica fue aún mayor, sobre todo por la imagen tan negativa que se presentaba de la empresa colonizadora española en las Américas. El comentarista de *Abc* manifestaba en abril de 1988:

Lo que nos sorprende es que para la primera gran película sobre nuestra epopeya americana se eligiera a Lope de Aguirre, conspirador, envidioso, rebelde y asesino, cuando andamos en vísperas de las celebraciones del Descubrimiento... ¿Por qué tenemos que ofrecer al mundo más argumentos para la leyenda negra, cuando tenemos muchas otras aventuras ejemplares? (recogido en Sánchez Vidal, 1988: 209).

*El Dorado* no contó ni con el apoyo de la crítica ni con un éxito de público (571 685 espectadores) proporcional al tremendo esfuerzo financiero que había supuesto. Es difícil saber hasta qué punto consideraciones como la expresada en la anterior cita pudieron haber afectado a la recepción de la película en las vísperas del Quinto Centenario. Las palabras de Rafael de España (1992: 201), sin embargo, parecen confirmar que el contexto histórico de consumo fue relevante a la hora de enjuiciar el producto pues, según su evaluación, Saura planteó el tema de forma «absolutamente desmitificadora, presentando a los conquistadores como unos vulgares facinerosos, criterio tan válido y defendible como el contrario pero que no se acomodaba con los aires de *epic* que el fastuoso presupuesto, muy aireado (y criticado) en los medios de comunicación daba a entender».

Dejando de lado los efectos que la presión del momento por contribuir al discurso triunfalista oficial de 1992 pudiera haber tenido, la película de Saura atesora valores perdurables. Uno de ellos es el haber resistido la tentación de abusar de un tratamiento ornamental de los paisajes

amazónicos, limitando su presencia y significado a las necesidades del relato y los personajes. En cuanto a estos últimos, es de destacar el tratamiento de la masculinidad en la película y, en mucha menor medida, pero también de forma significativa, el de la feminidad, en particular la complejidad de la mujer mestiza. Los personajes de Doña Inés (Gabriela Roel) y Elvira (Inés Sastre) encarnan, de nuevo, esa figura tópica de la mestiza trágica, pues ambas están a merced de los hombres, y a manos de éstos mueren jóvenes. Toda una serie de técnicas contribuyen a crear un efecto según el cual ambas mujeres se identifican como una sola. En primer lugar, el guión mismo incluye alguna leve insinuación al respecto, como cuando Elvira, refiriéndose a Inés, dice: «Es mestiza como yo»; e Inés más tarde, dice directamente a la niña: «Tú y yo nos parecemos mucho, Elvira». Pero la película usa también la puesta en escena y el montaje para establecer una identificación aún más intensa. Resulta llamativa, por ejemplo, la conexión visual compositiva entre dos escenas: cuando Aguirre (Omero Antonutti) se aparta de su hija después de haber tenido una conversación con ella, el plano de Elvira, sola, situada a la derecha del marco, con la cabeza medio girada hacia la izquierda, mirando a su padre conforme éste se va, es encadenado con otro casi idéntico de Inés, también a la derecha del plano, mirando de medio costado a Aguirre según éste se acerca a ella. Más adelante, la escena en que Inés, vestida de blanco, es perseguida por el bosque por dos soldados y finalmente asesinada es casi idéntica a la escena de la muerte de Elvira dentro del sueño de Aguirre, en el que la joven aparece también vestida de blanco y perseguida por los mismos dos hombres en el bosque, aunque a ella la muerte le llegará a manos de su propio padre. Saura ya había utilizado ese recurso de identificación entre dos mujeres en *Cría cuervos* (1976) y en *Elisa vida mía* (1977). En parte, aquí, como allí, esta técnica parece sugerir que «la mujer», independientemente de la generación, la época y las circunstancias particulares, está siempre constreñida dentro de unas estructuras patriarcales opresivas. Pero en *El Dorado*, además, se podría encontrar otra interpretación más alegórica, que apuntaría a las relaciones entre España (Aguirre) y su subalterna América, por un lado deseable y deseada, pero por otro también temida y, por ello, fuente de ansiedad y temor. Al deshacerse de estas dos mujeres mestizas, resultado del deseo español por lo indígena, Aguirre está demostrando su necesidad de ejercer el control total y absoluto sobre ese objeto de deseo, esa América, que tanta ansiedad le causa.



El Dorado (Carlos Saura, 1988)

Aun cuando ésta es claramente una historia esencialmente masculina, la película abre un cierto espacio para la expresión de las ansias y conflictos de la mujer (en este caso la mujer mestiza). Así, a pesar del destino trágico de ambas mujeres, el filme parece querer concederles algo de protagonismo. Esto lo hace, en primer lugar, mediante un uso seductor de la cámara en sus tomas, en contraste con el feísmo que caracteriza el tratamiento del resto de los personajes. Pero además, la niña mestiza adquiere una relevancia inesperada en la narración al ser ella la que, de una forma u otra, abre y cierra la película: al comienzo, por medio de lo que parece ser el sueño de Elvira y su posterior despertar en la cama, y al final, por el sueño de Aguirre en el que ella es ciertamente la víctima, pero también la protagonista. De esta forma, el marco narrativo visual creado por las apariciones inicial y final de Elvira prevalece sobre la narración verbal que la crónica oficial de Pedraria hace de los acontecimientos. Según Marvin D'Lugo (1991: 233), la función de estos dos sueños en los que participa Elvira es precisamente «socavar la aparente linealidad de la narración “histórica” externa de Pedraria [...] yuxtaponiéndola con una más íntima». Sin embargo, y aunque es verdad que *El Dorado* socava el discurso oficial histórico, también es cierto que pierde la oportunidad de dar entrada a un dis-

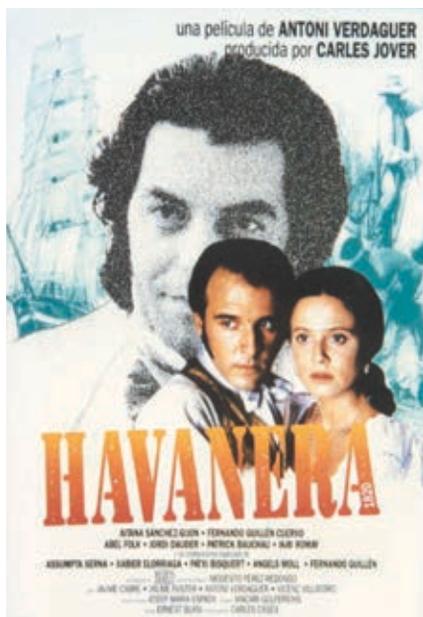
curso alternativo que incorpore la perspectiva del indígena, ya que en ningún momento intenta la película penetrar en la subjetividad, o acercarse al punto de vista, de los indígenas y negros que pueblan el relato, los cuales permanecen siempre, como el paisaje, en el trasfondo de la acción.

Pero no fue *El Dorado* el único filme que presentó una visión a contrapelo de la España responsable de la gesta colonizadora. Según explicaba José Luis Cuerda, su película *La marrana* (1992), «en vez de “subirse al carro del V Centenario” pretende hacer el mismo trayecto a pie, más barato» (*Multicines Ideal*, 1992: s. pag.). Ya desde el prólogo histórico que precede a la aventura picaresca de dos desarrapados, Bartolomé (Alfredo Landa) y Ruy (Antonio Resines), la película recurre a un tono desmitificador y crítico para retratar la España de la víspera del descubrimiento de América. Así, la «autorizada» voz en *off* de ese prólogo apunta, refiriéndose al edicto de expulsión de los judíos de enero de 1492, que «terminaban así mil quinientos años de vida judía en España, durante los cuales, siglo X y XI, se había producido en nuestro suelo una deslumbrante Edad de Oro de las ciencias, el pensamiento y las letras hebraicas». En contraste con esa referencia laudatoria a la comunidad judía española, las aventuras escatológicas de Bartolomé y Ruy en la península y las del resto de los personajes con que los dos vagabundos se topan no pueden ser menos heroicas. La película comienza y concluye con el anuncio de la partida «de un tal Colón» hacia «ciertas partes de la mar oceánica». Pero no es tampoco éste el Colón de las grandes gestas épicas, sino un desconocido que, según escribe Fernández-Santos (1992: s. pag.) en su reseña de la película, «recluta a gentuza del estercolero español para hacer con ella un imperio».

Tres películas posteriores continuarían el examen crítico de la historia imperial: la anteriormente mencionada *Havanera 1820*, *Mambí* (Teodoro y Santiago Ríos, 1998) y *Cuba* (Pedro Carvajal, 1999), pero ninguna de ellas tendría excesivo impacto en la taquilla (las dos primeras apenas contaron con 80 000 espectadores, y la última sólo 2147).

De entre ellas, cabría destacar *Havanera 1820*, sobre todo por el interés que la película demuestra por aproximarse al punto de vista de los personajes subalternos, más que al de aquellos que ostentan el poder. Ya desde los primeros planos la cámara sitúa al espectador en medio de un baile

ritual de una tribu africana que se ve de repente interrumpido por la violenta llegada de los esclavistas a caballo, todo lo cual se observa desde la posición más a ras de suelo o en contrapicado de los perseguidos. La siguiente escena introduce a la que será la principal protagonista de la película, la joven catalana Amèlia Roig (Aitana Sánchez Gijón), que parte para Cuba con objeto de unirse al que es ya su marido por poderes, Ton Massana (Abel Folk). A partir de aquí, la película tratará de vez en cuando de alternar su perspectiva con la de otros personajes que, como ella —de hecho, mucho más trágicamente—, tienen limitada su libertad, en particular la esclava Consuelo (Ikay Romay), a quien Ton Massana usa como concubina. Se establece desde el principio una conexión, aunque no una equiparación, entre la posición subordinada de la mujer blanca y la de los esclavos negros, como refleja la respuesta de la Mamá Grande cuando Consuelo le expresa sus dudas acerca de la buena fe de la mujer blanca: «Las razones de la mujer blanca no son las nuestras. Pero son buenas para todos nosotros también».



Havanera 1820 (Antoni Verdagué, 1993)

Uno de los principales valores de la película es que, a la vez que refleja de modo bastante convincente la situación de total opresión y humillación que sufren los esclavos, les concede, también un espacio de rebeldía. En este sentido, destacan la revuelta encabezada por Chato Trinidad (Arístides Bringues), las escenas que muestran a los cimarrones en las montañas y, sobre todo, el papel decisivo que la esclava Consuelo tiene en el desenlace, siendo ella la que, en connivencia con la mujer blanca, logrará acabar con Ton, el sádico esclavista. El último plano de la película recoge el vergonzoso barco esclavista ardiendo en la distancia, flanqueado, en primer plano, por las dos mujeres de perfil, mirándose frente a frente, como iguales. A pesar de la naturaleza utópica y poco realista de este final y el tono folletinesco del relato, es de alabar el hecho de que *Havanera 1820* permita hasta cierto punto a los esclavos africanos ser sujetos agentes, en vez de únicamente víctimas sumisas y pasivas, algo bastante común en historias de este tipo.

*Havanera 1820* fue una coproducción española y cubana, con apoyo también de la Comisión América-Cataluña 92. Algunos años más tarde, coincidiendo ya con el Centenario del Desastre, *Mambí*, otra coproducción hispanocubana, criticaría de nuevo la actuación española en América, pero en esta ocasión centrándose en la intervención militar en el año de la pérdida de la colonia. *Mambí* es una historia de amor interracial entre el soldado español Goyo (Carlos Fuentes) y la mulata cubana Ofelia (Grétel Pequeño), personaje este último que combina el atractivo físico con el vigor temperamental y la valentía. Su unión con Goyo al final supone una apología del mestizaje sin ambigüedades, aunque se elude considerar las posibles dificultades que tal tipo de relación pudiera encontrar en aquel contexto. *Mambí* ha sido descrito como «un filme antibélico, multirracial y lleno de antihéroes y de personajes complejos» (*Avui*, 1998: 48). Ciertamente, el filme no flaquea a la hora de mostrar la injusticia y la crueldad del sistema colonial en Cuba, y busca, mediante la identificación del espectador con el joven e inocente protagonista español, el rechazo de la violencia tanto a manos de los sádicos oficiales españoles como de los ambiciosos criollos, siendo más ambigua respecto a las estrategias defensivas, pero también crueles, de los mambises independentistas.

Aunque la película no llegó a calar en el público (en gran parte, posiblemente, por la pobre interpretación del protagonista masculino y de

algunos de sus compañeros de armas), resulta interesante considerar por un momento la retórica que acompañó su estreno. Dice Alicia Montano (1998: 170) en *Fotogramas*:

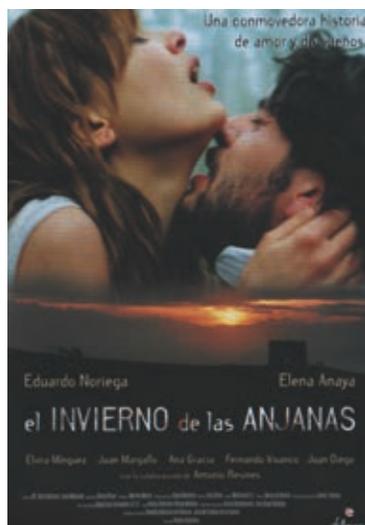
Ha tenido que pasar todo un siglo para que una película española haya podido acercarse con equidistancia al «desastre» [...] *Mambí* [...] lo consigue. Quizá porque 100 años son suficientes para levantar la cabeza y atreverse a mirar la propia historia; quizá porque se trata de una coproducción hispanocubana, un experimento arriesgado que ha tenido que combinar los intereses de quienes en su día fueron vencedores y vencidos.

La explicación que dan los directores de la película es ligeramente diferente, apelando a su propia marginalidad como canarios para justificar su «mirada» objetiva, lo cual llama nuestra atención sobre las varias posibles formas de identificación con el discurso dominante o con el discurso del Otro incluso dentro del Estado español: «A nosotros [los canarios] nos resulta más fácil abordar el tema. No tenemos sentimiento de culpa y eso ha evitado que nos enfrentemos al desastre de Cuba con temor. Dicen que los isleños somos europeos nacidos en África que vivimos en Suramérica» (Martín-Lunas, 1998: 56).



Mambí (Teodoro y Santiago Ríos, 1998)

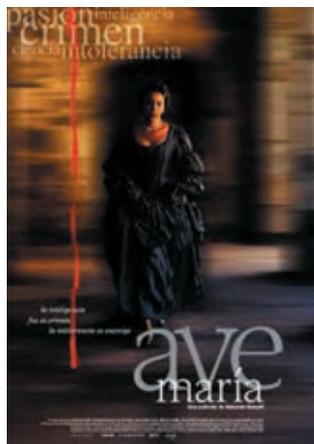
La guerra independentista de Cuba también figura, pero de forma mucho más marginal, en *El invierno de las anjanas* (Pedro Telechea, 1999). Aunque en esta película la acción nunca abandona la Cantabria donde la protagonista femenina, Adelaida (Elena Anaya), vive y sufre a consecuencia de su amor ausente, sabemos que el protagonista masculino, Eusebio (Eduardo Noriega), es enviado a combatir a Cuba, y le vemos regresar con un nombre falso tras haber escapado milagrosamente de una ejecución por desertor. Cuba no aparece, pero está continuamente presente en el trasfondo de la acción, y la película concede un cierto espacio narrativo a un asunto que pocas han tratado: el desacuerdo que incluso dentro de la metrópoli se vivía respecto a la guerra, y cómo, de hecho, existía una fuerte oposición activa y combativa a ésta. Aunque sin llegar a enunciarlo abiertamente, la película toma partido por esa postura antibélica: los personajes identificados con el mantenimiento del control sobre Cuba se revelan poco a poco como hipócritas o ambiciosos, como es el caso del naviero Germán (Juan Diego). Y, naturalmente, las simpatías del espectador se dirigen hacia el indiscutible galán de la película, el personaje representado por Eduardo Noriega, quien está identificado de principio a fin con la posición antibélica, pues sabemos que tanto antes como después de su estancia en Cuba lucha en la clandestinidad por el fin del conflicto.



El invierno de las anjanas  
(Pedro Telechea, 1999)

Uno de los factores más interesantes de *El invierno de las anjanas* es su interés por inscribirse en la tradición del cine de época anglosajón (*heritage film*), algo admitido por el mismo director, quien señala su admiración por el cine de este tipo realizado por James Ivory, entre otros (Ruiz Mantilla, 1999: 7). De esta identificación con el cine de época podría haber surgido una contradicción: a menudo, al *heritage film* se le ha criticado que, incluso en aquellos casos en los que la narrativa se identifica con actitudes liberales y/o antiimperialistas, el esteticismo visual de la puesta en escena y la fotografía a menudo invitan al espectador a dejarse envolver por una nostalgia identificada con aquellos tiempos y circunstancias, lo que contrarresta el efecto de la posible ironía y crítica social del filme (Higson, 1993). Sin embargo, lo cierto es que, a pesar de la plasticidad y belleza de algunas de las imágenes de *El invierno de las anjanas*, su puesta en escena y sus ambientes (las tomas en el manicomio, o las del regreso al puerto de los soldados venidos de Cuba, por ejemplo) no permiten al espectador caer en una nostalgia por el proyecto imperialista, aunque quizá sí por el paraíso natural de Cantabria y sus leyendas. La escena en que Eusebio, junto con otros «rayadillos» heridos y maltrechos, desembarca en el puerto cántabro no está rodada de forma sublimada, ennoblecida o patriótica, sino en una serie de silenciosos planos medios, con cámara móvil, en los que la incongruente luz cálida del amanecer acompaña toda una serie de imágenes desgarradoras que reflejan derrota, sangre y muerte. Es ésta, por cierto, la única escena en que se vislumbran un par de soldados mulatos cubanos regresando junto con el resto de la tropa española, apuntando quizá a la complejidad racial del conflicto.

Como contrapunto a las películas españolas que evocan el imperio español en América, cabe mencionar brevemente la coproducción hispanomexicana *Ave María* (1999), dirigida por el mexicano Eduardo Rossoff y situada en la nueva España del siglo XVII. Aunque Ella Shohat y Robert Stam (1994: 71-77) no mencionan ésta específicamente como una de las películas «revisionistas» realizadas en Hispanoamérica con ocasión del Quinto Centenario bien se podría incluir en esta categoría, pues, al igual que otras que ellos consideran, invita a la reflexión sobre la naturaleza esencialmente obtusa, opresiva y cruel de la presencia española en América.



Ave María  
(Eduardo Rossoff, 1999)

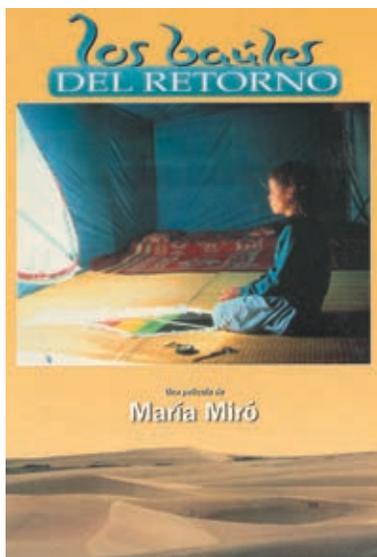
Aquí, la dominante perspectiva mexicana deja su marca en el retrato de la protagonista, la mestiza María (Tere López-Tarín). Éste es un personaje que, si bien resulta tremendamente atractivo ya desde el principio por su extraordinaria belleza y por su, para la época, inusual expresión de inteligencia y curiosidad científica (son inconfundibles los ecos de la historia de sor Juana Inés de la Cruz, tan brillantemente llevada a la pantalla en 1990 por la directora argentina María Luisa Bemberg en *Yo la peor de todas*), su componente más positivo se revela cuando rechaza todo lo que la identifica con su padre español y el mundo intelectual (por su componente intolerante), para abrazar su mitad mexicana, identificada con la madre mexicana, más instintiva y humana. La película de Rossoff, bien es verdad, no llega a liberar a María del final aciago que la tradición ha deparado a los personajes mestizos, pero al menos, a diferencia de *El Dorado* de Saura, *Ave María* propone un futuro algo más optimista, al sugerir que, tras morir en la hoguera, la Historia «recuperará» su historia y, como sugiere el padre Miguel (Juan Diego Botto) al prelado español, su naturaleza mestiza permitirá proponerla «como símbolo de la unión pacífica entre España y el Nuevo Mundo».

## Marruecos y el Sahara español

Como ya ha quedado dicho en el capítulo de antecedentes, el cine de tema colonial africano gozó de una etapa muy fértil desde los pri-

meros pasos del cinematógrafo hasta el comienzo de la Segunda República, coincidiendo aproximadamente con el final de la guerra de Marruecos. Tras un periodo de inactividad, el franquismo recuperó el interés por este tema, para entonces teñido de un espíritu africanista, de exaltación de lo marroquí, sin duda proveniente de la necesidad de mostrar agradecimiento por el nutrido número de marroquíes que lucharon en las filas franquistas. Posteriormente, como también se ha mencionado ya en el capítulo III, Marruecos quedó reducido a una especie de escenario exótico como fondo de historias de aventuras o espionaje.

Aparte de este uso casi escénico del norte de África, no se puede decir que haya habido ningún otro tipo de discurso coherente sobre lo que de hecho ha sido, y sigue siendo, el único espacio colonial que se ha mantenido como parte de España hasta bien avanzado el siglo XX, e incluso, con Ceuta y Melilla, el siglo XXI. Como apuntaba Martín Corrales (1995: 707) en un artículo que repasa el cine español de temática marroquí, «La llegada de la democracia no se ha concretado, por el momento, en una reflexión crítica sobre las pasadas guerras coloniales». Sólo dos películas han tratado directamente la cuestión de la presencia colonial española en el norte de África: *Los baúles del retorno* (María Miró, 1995) y *La marcha verde* (José Luis García Sánchez, 2002). Aunque ambas usan como fondo histórico el mismo episodio descolonizador del Sahara, sus tonos no podían ser más distintos, pues la primera se recrea en un estilo poético y evocador, mientras que la segunda lo hace con un humor cuartelario y grosero. Una tercera película, *Blocao*, dirigida recientemente por Pere March, parece que no llegó ni siquiera a estrenarse, a pesar de que en agosto de 2002 se anunciaba su inminente proyección y su relevancia política dadas las conflictivas relaciones existentes en aquel momento entre España y Marruecos: «La película de Pere March es la primera en la cinematografía estatal que trata, desde un punto de vista histórico, la guerra entre España y Marruecos, de aquí que el Ministerio de Cultura le concediera una subvención [...] La relación actual con Marruecos confiere una mayor actualidad, “por desgracia”, a la producción isleña [mallorquina]» (Web 4). Aunque las dos primeras sí fueron estrenadas, el limitado número de espectadores que las vieron en la gran pantalla, 9975 y 55 967, respectivamente, las condenan también a ocupar un lugar marginal en la historia cinematográfica española.



Los baúles del retorno (María Miró, 1995)

*Los baúles del retorno*, sin embargo, tiene el mérito de intentar acercar, mediante una factura estilizada, la realidad del pueblo saharauí que habita en campamentos de refugiados desde que España abandonara aquellos territorios en 1975. A pesar de su tono poético, la película logra transmitir una sensación de verosimilitud gracias a los exteriores rodados en el desierto del Sahara y al gran número de saharauís presentes en el reparto (la mayor parte de los intérpretes de la película no son profesionales). Sin embargo, fueron las leyes del mercado, sin duda, las que determinaron la elección de la actriz española Silvia Munt para encarnar el papel femenino protagonista, el de la saharauí Marian Mohamed, que vive en París pero que regresa a su tierra cuando se entera de los acontecimientos que sacuden el Sahara, con objeto de vivirlos cerca de su familia. Destaca, visual y narrativamente, el enigmático personaje de la niña Nayat, con la que la película se abre (interpretada por Favila Baba Mohamed) y se cierra (Nuria Rais Selma), así como una bella cualidad pictórica que emerge no sólo del dramatismo de los paisajes naturales del desierto, sino también del premeditado uso de los colores y la composición. Sin embargo, ni esto ni el premio que la realizadora obtuvo en el X Festival de Cine Realizado por Mujeres en 1994 lograron salvar a la película de su fracaso comercial.



La marcha verde (José Luis García Sánchez, 2002)

La última declaración que la industria cinematográfica española ha hecho sobre la descolonización del Sahara no podía ser más distinta a la de Miró. *La marcha verde*, comedia musical ingeniada por el tándem creativo José Luis García Sánchez y Rafael Azcona, aúna los ecos de unos hechos históricos no tan lejanos (la agonía y muerte de Franco y la coincidente «marcha verde» marroquí) con un roñoso humor soldadesco y los caducos acordes de la revista musical. La película incorpora, curiosamente, un ligero ejercicio didáctico, que queda en boca de uno de los pocos personajes que merecen una cierta simpatía, la Chichi, interpretada por Inma del Moral, que en determinadas ocasiones explica a otros personajes (e indirectamente, claro está, a los espectadores de hoy en día) algunas de las circunstancias políticas que condujeron a la pérdida del Sahara. Ni los saharahuis ni los marroquíes tienen apenas presencia en esta farsa, a no ser por el marroquí que ayuda en el cuartel. Es éste un tipo pequeño y feo, con un español bastante rudimentario, al que los oficiales tratan con menosprecio y sólo en una ocasión el más sensible teniente Pecina (Pepón Nieto) llama por su nombre, Alí (Abidine Salam). El pobre diablo parece haber internalizado su posición subalterna, pues cuando Pecina le pide que le haga un favor, él responde obedientemente: «¿Favor a Teniente? Yo poner culo a Teniente», activando de esta forma el estereotipo del moro como sodomita.

El único elemento en cierto modo redentor es que las simpatías del filme parecen dirigirse hacia los más débiles, como cuando Chicha visita a

uno de los polisarios (eso sí, para conseguir hachís), y se solidariza con sus quejas políticas, o cuando al final, los dos personajes menos esperpénticos de la historia, Chichi y Pecina, deciden escapar con un cargamento de rifles y unirse al Frente Polisario, tomando partido así por una opción política claramente anticolonialista.

## Guinea Ecuatorial

Teniendo en cuenta el limitado número de películas de temática colonial que se han producido en los últimos años, es casi un lujo contar con una, en esta última década, centrada en las colonias españolas del golfo de Guinea. Ha sido éste un escenario que el cine español ha explorado sólo en muy contadas ocasiones, y su representación se limita, como ya dijimos brevemente en el capítulo de antecedentes, a unas pocas películas realizadas en un corto plazo de tiempo: *Afan-Evu* (José Neches, 1945), *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946), *Obsesión* (Arturo Ruiz-Castillo, 1947) y *A dos grados del ecuador* (Ángel Vilches, 1950), de las cuales, de hecho, sólo la de Orduña y la de Ruiz-Castillo tuvieron cierto éxito en la época.

### *Lejos de África* (Cecilia Bartolomé, 1996): mirando hacia atrás sin ira

Nos encontramos, en *Lejos de África*, con otra película que no puede presumir de haber conquistado los favores del público. Y sin embargo, vale la pena detenerse en ella para analizarla con cierto detalle, sobre todo porque es la que más abierta y consistentemente afronta la temática colonial de principio a fin, siendo la única que propone, desde una perspectiva que podríamos definir como femenina y postcolonial, una reflexión sobre la última de las colonias españolas que obtuvo su independencia, pasando a llamarse Guinea Ecuatorial en 1968.

En principio, el interés de la película no parece recaer en los hechos históricos en sí, sino en la evocación en *off*, por parte de una mujer adulta, de su infancia y juventud transcurridas en la Guinea colonial de los años cincuenta (concretamente en la isla de Fernando Poo, actual Bioko). Así, *Lejos de África* se desenvuelve según esa voz incorpórea va rememo-

rando y construyendo una especie de *bildungsroman*, cuyo motor principal es la amistad que surge entre su dueña, Susana (Alicia Bogo), la rubia y blanca niña peninsular, y Rita (Yanelis Bonifacio), una niña de la tribu bubí a la que su padre, un indígena emancipado, quiere educar a la europea. La perspectiva de Susana domina toda la película, ya que es su narración personal la que estructura el relato de la vida cotidiana en la colonia durante los aproximadamente trece años que van desde la llegada con su familia en 1950 hasta su partida hacia 1963. Por su forma de narrar queda claro que Susana va tiñendo los hechos que relata con los colores de su propia subjetividad: afecto, nostalgia, desencanto, desarraigo.

Sólo podemos especular sobre la influencia que la proximidad de 1998 —no sólo el centenario de la pérdida de Cuba, Filipinas y Puerto Rico, sino también el trigésimo aniversario de la independencia de Guinea Ecuatorial— pudo tener en la concepción y realización de esta película. Lo que sí es cierto es que la propia directora ha mantenido que con ella pretendió contrarrestar la «amnesia histórica» del país y, sobre todo, la ignorancia de las nuevas generaciones: «Me irrita que los jóvenes no conozcan el colonialismo español en el continente [africano], y por eso decidí hacer esta película, ahora que se puede, ya que durante muchos años fue un tema tabú» (C. M., 1997: 43).

En la colección de artículos *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica* (Cerdán y Díaz-López, coords., 2001), los dos trabajos que analizan *Lejos de África* destacan la carencia de una tradición cinematográfica dentro de la cual enmarcar esta película. Ana Martín Morán (2001: 94) sostiene incluso que «La ausencia de referentes con los que enfrentarla hace de *Lejos de África* una obra de difícil adscripción, y le resta en parte el poder de generar un debate o simplemente de participar en él». María Luisa Ortega (2001: 82) mantiene una actitud algo más ambivalente y, aunque por un lado afirma que este hecho la «desmonta e incapacita [...] como discurso inscrito en la representación de la cuestión colonial», por otro admite que de esa forma queda liberada «de corsés y estereotipos analíticos» (ibídem: 85). Pero, aunque indudablemente la tradición no es extensa, no quiere esto decir que *Lejos de África* habite un limbo interpretativo. Además de los precedentes españoles, que son ciertamente escasos, hay otros filmes coloniales con los que *Lejos de África* parece interesada en establecer un diálogo, identificándose y apartándose conscientemente de algunas de sus convenciones y prácticas más habituales.



*Lejos de África* (Cecilia Bartolomé, 1996)

Comenzando por el contexto español, se podría decir que *Lejos de África* reúne en un único relato las dos tendencias argumentales que se asociaron con la obra española en Guinea: la misionera, representada, sobre todo, por *Misión blanca*, y la civilizadora, en *Obsesión*. *Lejos de África* confiere casi el mismo peso al impacto que sobre la vida de la colonia tuvieron la medicina y la religión importadas de España. De hecho, considerando la actitud crítica de la película hacia el colonialismo, la representación de los misioneros resulta sorprendentemente positiva, demostrando éstos ser más respetuosos con las prácticas animistas de los nativos, a las que se refieren como «rituales religiosos», que, por ejemplo, el médico español Paco Romero (Carlos Cruz), que las califica como «supersticiones» de los ignorantes nativos, a los que, además, se refiere como «monos». Cecilia Bartolomé en una ocasión expresó su opinión de que «el verdadero acercamiento hacia los africanos, de estudiar sus costumbres y sus creencias con respeto, parte de los misioneros, no parte de los civiles» (Martín Morán, 2001: 101, nota 7). A pesar de ello, la película no pierde la oportunidad de ironizar también sobre alguna de las prácticas incongruentes de la religión, como se deja ver en la escena del desfi-

le folclórico de todos los *baleles* indígenas el domingo de Resurrección, en el que las bailarinas africanas aparecen «engalanadas» con unos chocantes sujetadores blancos que, como dice uno de los encargados de encontrar el tamaño de sostén adecuado, «¡los hombres blancos trajeron de otros países pa' que las mujeres no se vean con esas tetas tan feas!». La mezcla de tono irónico y tierno con que está tratada esta escena la distingue claramente de otra muy similar en *Misión blanca*. En la película de Orduña, el pretendido tono costumbrista, casi documentalista, con el que está rodada una secuencia de danzas africanas se ve socavado por los incongruentes sostenes, incorporados al atavío de las africanas sin explicación alguna, obviamente con objeto de no herir la susceptibilidad del espectador español de los años cuarenta, a quien ni siquiera el llamado «desnudo étnico» le estaba permitido observar. *Lejos de África* pone en evidencia la inconsistencia de este discurso occidental sobre el cuerpo étnico cuando los hermanos de Susana, a quienes ella riñe por estar de mirones mientras les colocan los sujetadores a las mujeres, le dicen: «¡Pero si son morenas!»; a lo que Susana responde ligeramente divertida: «¿Pero tú eres tonto o qué? ¡Morenas o blancas eso no es para que lo vean los niños!».



Lejos de África (Cecilia Bartolomé, 1996)

Pero quizá el elemento más interesante que *Lejos de África* comparte con aquellas películas de la época franquista sobre la Guinea Española es la estructura narrativa, ya que aquí, al igual que en *Misión blanca*, *Obsesión* y *A dos grados del ecuador*, el relato comienza con la narración en *flashback* de sucesos del pasado por parte de un determinado personaje. En el caso que nos ocupa, tal narración es controlada por una voz femenina, mientras que en los tres filmes franquistas era la perspectiva masculina, y claramente patriarcal, la que primaba, ya que la narración comenzaba, respectivamente, con las explicaciones de un misionero anciano al joven misionero recién llegado, en la lectura por parte del doctor del diario de Víctor (Alfredo Mayo) y con el recuento de Rafael Mendoza de sus pasadas aventuras en Guinea. Es como si, para el europeo, la realidad africana sólo pudiera interpretarse desde la distancia, y desde un punto de vista subjetivo. En su libro sobre los *flashbacks* en el cine, Maurin Turim (1989: 17) sugiere que mediante la focalización subjetiva, es decir, al unir mediante el recuerdo de un personaje los planos histórico y personal, se logra convertir la Historia en «una experiencia esencial y emocional». Encaja esta explicación perfectamente con la intencionalidad que las películas sobre la Guinea colonial parecían tener en la época franquista, a juzgar por la retórica que acompañaba su proyección, una retórica que frecuentemente resaltaba la necesidad de acercar la realidad de África al corazón de los españoles, para que la sintieran como algo suyo (Ortiz, 1945; y Urbano, 1945b). En *Lejos de África*, este interés por convertir la Historia en algo emocionalmente relevante aparece, sin embargo, acompañado de otro factor igual de significativo: el hecho de que la narración no se hace desde una perspectiva hegemónica, sino más bien distanciada de las estructuras de poder, como es la perspectiva femenina y, aún más, la infantil. Este distanciamiento consciente del dominio identificado con el discurso colonial se percibe claramente en las últimas palabras de la Susana adulta que acompañan las imágenes de cuando, a sus casi veinte años, abandona la isla: «Y yo sólo pasé de largo por sus vidas, igual que pasé de largo por aquella isla, que consideré mía durante años y en la que, en realidad, yo era una extraña. Pero nunca la podré olvidar».

Estas palabras vinculan *Lejos de África* estrechamente con *Out of Africa* (Sydney Pollack, 1985), película estadounidense de tema colonial con la cual no sólo casi comparte título (ya que, aunque traducido al español como *Memorias de África*, el título original significa literalmente «Fuera de

África»), sino también la voz en *off* de una mujer adulta que rememora un periodo de tiempo transcurrido en un espacio colonial africano. Además, como Susana, la Karen Blixen (Meryl Streep) de *Memorias de África* aprenderá a comprender el continente gracias a la intervención de otro personaje, el enigmático Denys (Robert Redford), quien le enseña a aceptar el hecho de que ni África le pertenece a ella ni ella pertenece a África.<sup>59</sup> Hay más aspectos que conectan estas dos historias de perspectiva femenina, e incluso parecería que, en algún caso, *Lejos de África* cita conscientemente a *Memorias de África*, como en aquella escena casi igual en las dos películas en la que la cámara se alinea con la mirada subjetiva de la chica/mujer recién llegada, y muestra en un largo *travelling* horizontal de izquierda a derecha la vida de la colonia mientras la protagonista es conducida por las calles de la población.

Pero, a pesar de las similitudes, *Lejos de África* también se distancia claramente de su precedente estadounidense en varios aspectos. Uno de los más evidentes es la ausencia en la película española de una intensa historia romántica de final trágico que la conduzca a un clímax emocional como el causado por la muerte de Denys en *Memorias*. Además, la película de Bartolomé tampoco se deleita en los paisajes africanos de forma tan enfática como lo hace la de Pollack, con esas innumerables tomas panorámicas y a vista de pájaro de la sabana africana, y esa calidad pictórica, ese ritmo estático, que invita a la contemplación.<sup>60</sup> De hecho, la naturaleza en *Lejos de África* cumple una función casi opuesta. La única ocasión en la que las cámaras captan de forma prolongada el paisaje de la isla, con sus manglares y montañas, es cuando Rita y Susana se escapan buscando el poblado bubi donde vive el abuelo de la primera. Pero, precisamente, en esta única ocasión, la escena está rodada casi en su totalidad en planos medios, de forma que la supuesta inmensidad del paisaje queda reducida

---

59 Aunque irrelevante para el análisis de la ficción en sí, otro de los puntos coincidentes entre estas dos historias es que son, en cierto modo, autobiográficas. En el caso de *Memorias de África* me refiero al libro de memorias de Karen Blixen/Isak Dinesen (1937) en el que se basó la película de Pollack, y en el de *Lejos de África*, a la infancia que Cecilia Bartolomé pasó en Guinea, donde su padre estuvo destinado como delegado de Educación hasta principio de los años sesenta (Martín Morán, 2001: 94).

60 Gillian Whitlock destaca la forma en que, en *Memorias de África*, Karen Blixen presenta Kenia como un lugar edénico, que le da la oportunidad de vivir como una mujer independiente, y le permite 'la fantasía de pertenecer a África' (2000: 115).

a lo que cabe dentro de un marco que está interesado sólo en registrar los pasos de las chicas y su lucha contra los obstáculos naturales, sin llegar nunca a mostrar el paisaje tropical en todo su esplendor. La voz en *off* de Susana superpuesta a estas imágenes intensifica el contenido amenazador del paisaje: «Parecía una pesadilla que no iba a acabar nunca. Aquella no era la isla que a mi me gustaba. Era un territorio hostil, horrible». Se diría, pues, que *Lejos de África* conscientemente evita ofrecer una imagen demasiado exótica y atrayente de Guinea, quizá con objeto de dificultar la admiración e identificación emocional del espectador con un espacio que, según la película quiere resaltar, no le pertenece al europeo.

Pero el elemento en que más se diferencia *Lejos de África* de su cuasi-tocaya hollywoodiense es en el tratamiento de los personajes nativos y el espacio que se les concede en el relato. Esto viene en parte exigido por el diferente planteamiento básico de cada una de las películas: en *Memorias de África*, la fuente de conocimiento sobre África le llega a Karen a través del contacto con otro europeo, mientras que en *Lejos de África* es una niña nativa bubi la que cumple esa función. No hay en *Memorias de África* ninguna amistad interracial equiparable a la de Susana y Rita. El afecto que acaba creándose entre Karen y su criado Farah (Malik Bowens) es más bien similar al que, en *Lejos de África*, se establece entre Susana y el cocinero nigeriano Sylvanus (Idelfonso Tamayo), un relativo afecto nacido del contacto continuado pero que, aunque perceptible, no se articula verbalmente hasta el final, en el momento de la despedida (Sylvanus dándole un talismán a Susana en la escalerilla del barco y Farah llamando a su ama por su nombre propio por primera y única vez justo antes de que ésta se suba al tren).<sup>61</sup> Además de estos personajes nativos relativamente importantes, aparece en ambas películas una serie similar de secundarios cuya función

---

61 Estas relaciones recuerdan, a su vez, la que se establece en *Gorilas en la niebla* (*Gorillas in the Mist*, Michael Apted, 1988) entre Diane (Sigourney Weaver) y su ayudante nativo Sembegare (John Omirah Milowi). Ésta es otra historia que, aunque no estrictamente colonial, gira también en torno a la presencia de la mujer blanca en África, en este caso, igual que en *Memorias de África*, dramatizando la progresiva simbiosis entre mujer y territorio. Como dice Donald Bogle (1994: 291), estas dos películas hollywoodienses de los años ochenta parecen querer darle un giro de tuerca, femenino, al tradicional mito del noble y valiente hombre blanco conquistando las fuerzas indómitas de la salvaje África. El autor destaca también, con ironía, el hecho de que en ambos casos las mujeres tienen a su lado a un fiel y servidor criado negro.

principal es la de ilustrar las diferentes piezas del rompecabezas colonial africano: los criados más asimilados (los *boys*, los cocineros, etcétera) y los impotentes pero dignos representantes de la resistencia al colonialismo (los jefes de las tribus bubi en Guinea y kikuyu en Kenia, que se mantienen ajenos a las transformaciones impuestas por el gobierno colonial, refugiándose en su pueblo y su idioma), así como otros muchos indígenas anónimos que discurren por los planos generales, y a cuyas historias las películas no se acercan.

Como hemos dicho, sin embargo, *Lejos de África* se caracteriza por el hecho de que la totalidad de la película gira en torno a la amistad interracial entre las dos niñas. Incluso la separación que en el relato dura los cinco años que Rita pasa en Salamanca se reduce, gracias a la elipsis narrativa de Susana, a cinco minutos de ausencia de aquélla en la pantalla. Hay que tener además en cuenta que la relación de Susana con Rita en cierto modo duplica otra que es, de hecho, previa a la de las niñas: la existente entre los padres de ambas, Gonzalo (Xabier Elorriaga) y Oyono (Alden Knight), ambos médicos de la unidad de medicina tropical de la colonia. Pero, a pesar del trato extremadamente correcto que Gonzalo dispensa a Oyono, queda claro desde el principio que la suya no es, no puede ser, una relación entre iguales. Quizá por eso, el brote de amistad entre sus dos hijas parecería contener la promesa de un futuro de mayor entendimiento e igualdad entre africanos y europeos. Y aquí es donde *Lejos de África* se distancia de *Memorias de África* y se acerca a otra película de Hollywood de tema colonial africano, *Algo de valor* (*Something of Value*, Richard Brooks, 1956).

Esta película, situada, como la de Pollack, en Kenia, pero ambientada en la época del sangriento levantamiento del Mau-mau en los años cincuenta, se estructura, como la española, en torno a la amistad interracial de infancia entre Peter (Rock Hudson) y Kimani (Sidney Poitier). Aquí, como en *Lejos de África*, se constata con tristeza que para el personaje negro el proceso de crecimiento implica la toma de conciencia política, lo que necesariamente le lleva a un alejamiento e incluso enfrentamiento con su amigo(a) blanco(a). En *Lejos de África* las dos niñas terminan no sólo separadas físicamente, sino distanciadas también en los ámbitos político y emocional. En *Algo de valor*, de forma más trágica, la elección política de Kimani le conduce a la muerte. En ambas es el personaje blanco el que tiene el privilegio de pronunciar las últimas palabras, pero mientras que en

*Algo de valor*, a pesar del trágico final, éstas manifiestan la esperanza de un posible entendimiento futuro entre las dos razas en Kenia, *Lejos de África*, hija ya de nuestra época de sensibilidad postcolonial, insiste en la imposibilidad de entendimiento entre África y la Europa imperialista. En *Algo de valor*, Peter expresa su intención de criar al bebé huérfano de Kimani junto con el bebé blanco al que también acaba de dar a luz otra mujer dentro de la colonia británica, Elizabeth (Wendy Hiller), confiando en que así la siguiente generación logrará vivir en paz. *Lejos de África*, sin embargo, demuestra que, al igual que la generación de Gonzalo y Oyono no llegó nunca a vencer los obstáculos que separan a las «razas», tampoco la de Susana y Rita lo logran. *Lejos de África* es, en este sentido, más pesimista, tendencia que se percibe en la misma publicidad de la película que aparece en el portal de la productora.

En el trasfondo de toda esta historia, más allá del despertar a la vida de unas adolescentes, de sus contradicciones, del choque entre dos morales, o de los conflictos amorosos y políticos, yace el tema de ese, llamémosle, amor imposible entre Europa y África. Plasmado en la dificultad de comprensión entre dos culturas —europea y africana— a las que, pese a todo, pertenece cada una de las dos amigas (Web 5).

Esta actitud crítica conecta *Lejos de África* con otra tradición, mucho más reciente, que, según Carrie Tarr y Brigitte Rollet (2001: 253), consiste en la feminización del género de cine de época francés en los años noventa mediante historias de mujeres que ponen en tela de juicio la historia oficial de la nación: «Estas películas no son únicamente ejemplos de cine de época nostálgico, sino que en diferentes grados ofrecen una crítica del colonialismo francés y el racismo, desde la perspectiva de una niña o una mujer». Las autoras se refieren, en particular, al cine francés, pero este comentario es claramente aplicable a la película española. Uno de los ejemplos que las autoras mencionan, *Chocolate* (*Chocolat*, Claire Denis, 1988), presenta una serie de coincidencias interesantes con *Lejos de África*. La acción está situada en el Camerún colonial de 1957, y se basa en la relación de amistad interracial entre una niña blanca de unos ocho años, llamada, sintomáticamente, France (Mireille Perrier), y el chico negro que ayuda en la casa, Protée (Isaac Bankolé). Pero las coincidencias no acaban aquí: también en *Chocolate* la historia es narrada en forma de *flashback* por la protagonista blanca años más tarde. Como Cecilia Bartolomé, además, la directora de *Chocolate* evita presentar una imagen exuberante e idealizada del paisaje africano que pudiera

contribuir a crear un sentimiento de nostalgia imperial.<sup>62</sup> Pero si en *Chocolate* la diferencia entre los dos protagonistas no es únicamente «racial» sino también de género, otra película francesa, *El baile del gobernador* (*Le Bal du gouverneur*, Marie France Pisier, 1990), se aproxima más a *Lejos de África*, al centrarse en la relación interracial entre dos adolescentes, Thea Forestier (Vanessa Wagner) e Isabelle Demur (Edwige Navarro), en lo que resulta ser también una narrativa con estructura de *bildungsroman*.

Lo significativo de la comparación entre *Lejos de África* y estas otras historias coloniales dirigidas por mujeres y centradas en protagonistas femeninas, niñas o jóvenes, es que todas ellas usan la relación interracial y la perspectiva femenina para «desconstruir» el convencional discurso colonial patriarcal, de larga tradición literaria y visual. En este sentido, van mucho más allá que sus predecesoras norteamericanas, francesas o españolas del género colonial y, desde luego, que *Memorias de África*, y que su equivalente francés posterior, *Indochina* (*Indochine*, Régis Wargier, 1992), otra historia colonial introducida por la rememoración de una mujer blanca en *flashback* y que, como Brigitte Rollet (1999: 38) demuestra, es mucho menos radical y mucho más ambigua en su crítica del colonialismo de lo que las manifestaciones del director pudieran hacer creer.

*Lejos de África*, como se ha dicho, evita la reconstrucción nostálgica del pasado, lo que posiblemente explique su escaso éxito comercial (25 464 espectadores), ya que se negó a adular el gusto del público por este tipo de historias. El comentarista cinematográfico del *Abc* destacaba este hecho en su reseña, titulada, ingeniosamente, «*Lejos de África*: está la colonia, pero no el perfume», y en la que, a pesar de usar un supuesto tono irónico respecto a su antecedente hollywoodiense más famoso, acaba revelando una clara preferencia por aquél: «Tiene algo de *Memorias de África*, aunque le falten sus esencias más eternas, sobre todo en la intensidad de las pasiones amorosas, por no hablar de aquel traje de lino crudo de Robert Redford» (*Abc*, 1997: 75).

*Lejos de África* no esconde el hecho de que la relación entre Europa y sus Otros está claramente marcada por una jerarquía desigual de poder, un

---

62 *Chocolate* está también en parte basada en recuerdos de infancia de su directora Claire Denis, que creció en el Camerún colonial.

poder que surge no solamente del dominio político o militar, sino también del control epistemológico. En la película de Bartolomé, ambas niñas son conscientes de sus diferencias desde el principio, y Susana misma explica que esto fue precisamente lo que le atrajo de Rita: «Pronto comencé a saltar la valla para jugar con aquella vecinita tan distinta a las niñas que yo había conocido». Susana experimenta en Rita la fascinación por el Otro, por acceder a todo aquello que le está vedado al Yo europeo. Rita es el instrumento por medio del cual ella puede acceder a ese conocimiento. Como dice la voz en *off* del principio: «Rita fue otra cosa, mucho más importante que una amiga. Quizá porque a través de ella pude asomarme por un momento a un África desconocida a la que mis padres y sus amigos nunca pudieron o quisieron acceder».

El saber que Susana adquiere a través de Rita no es de tipo intelectual, sino más concreto y corporal, algo que encaja con la tradición discursiva occidental que circunscribe la raza negra al mundo de lo físico. Efectivamente, Rita es identificada con el conocimiento y el control del propio cuerpo y, al igual que los otros personajes negros (en particular el doctor Oyono y Sylvanius), con una sexualidad más abierta y activa. La escena en que Susana y sus amigas «peninsulares» van por la calle hablando de Rita lo deja bien claro. Cuando las otras se burlan de la ignorancia de Rita en clase, Susana dice que lo que ocurre es que a ella no le interesa estudiar, pero que «sabe un montón», a lo que otra de las niñas blancas responde: «Cochinadas. Seguro. De eso sabe. Con la de miningas [mujeres] negras que pasan por su casa tiene que saber un montón». Como para confirmar los estereotipos, Rita le enseña a Susana los secretos de la sexualidad, llevándola a ver a su propio padre en la cama con una mujer, de forma que, como dice con cierto humor la voz en *off* de Susana: «Fue el pobre doctor Oyono el involuntario ilustrador de la lección de Rita sobre el semen». Pero de forma aún más llamativa, le enseña también los misterios de su propia sexualidad, acariciándole los pechos mientras le aplica un ungüento durante la ceremonia mágica en su *rogia* ('cabaña'), y preguntándole: «¿No te da gustirrinín?». Así pues, Rita parece acercar a Susana a su otro yo reprimido, al de los instintos, al de lo físico.

La atracción de Susana por Rita es ambivalente, y es susceptible de ser interpretada de diversas maneras. Por un lado, demuestra que Susana está interesada en descubrir al Otro e integrarlo dentro de su Yo, y, desde este

punto de vista, la película se interpretaría como la dramatización de un intento positivo de fusión entre dos mundos diferentes. Sin embargo, por otro lado, el interés de Susana por Rita podría verse también como un empeño egoísta, ya que, como ella misma admite, «a través de ella» se le facilita el acceso a un mundo que de otra forma le estaría vedado. De hecho, esta segunda interpretación parece incluso aplicable a la película en su totalidad: Rita tiene una presencia significativa en la vida de Susana, y también la tiene en la película, pero en ninguno de los dos casos es ella el objeto prioritario de análisis, sino una especie de caja de resonancia gracias a la cual se aprecia la evolución de la niña blanca. Además, la circularidad de la película hace que sea Susana la que abra y cierre la narración y que el espectador conozca a Rita únicamente desde la perspectiva de la niña blanca. Así pues, la historia de África está aquí canalizada y colonizada por la mirada europea, como normalmente lo está en el cine occidental.

Sin duda, ésta es una elección perfectamente honrada por parte de la directora, y la narración en *flashback* marca de forma enfática el origen personal y subjetivo de esta particular historia. Como espectadores, contemplamos a Rita con ojos de Susana, igual que la cámara enfoca siempre a Rita en su cuartucho desde la perspectiva más elevada de Susana en la balaustrada de su casa. En este sentido, resulta especialmente significativa la primera ocasión en que Susana ve a Rita desde su terraza, distinguiendo apenas una mancha negra en cuclillas en el suelo, rodeada de vegetación, como si de un pequeño insecto se tratase. Esta estrategia compositiva refleja, de forma efectiva, el distinto nivel que las niñas ocupan en la escala jerárquica social, y de este modo contribuye al discurso crítico anti-colonialista de la película.

Sin embargo, hay un par de detalles que tienen un poderoso efecto sobre la forma en que el espectador interpreta el personaje de Rita y que parecerían estar en tensión, si no en absoluta oposición, con el interés que la película parece tener por crear simpatía hacia ella y, por medio de ella, hacia los destinos de los nativos colonizados. Para considerarlos, vale la pena dedicar algo de atención a los veinticinco minutos finales de la película, desde que Rita regresa de su estancia en un internado en Salamanca. Como dice Susana: «La pequeña Rita, aquella niña cuya magia yo había admirado tanto nunca regresó; en la mujer que había vuelto a veces me costaba reconocer a mi antigua amiga». La película, inteligentemente,

marca esta transformación por medio de un cambio de actriz. Así, mientras que la Susana de los quince y los veinte años está interpretada por la misma actriz, la Rita de veinte años está interpretada por otra actriz diferente, Ademilis Hernández. Este procedimiento es muy acertado en un sentido, pues refleja el hecho de que mientras que Rita ha crecido y cambiado drásticamente, Susana ha evolucionado menos. Pero, por otra parte, convierte al personaje de Rita, con su porte diferente, mucho más femenina pero también más distante y enigmática, en una extraña para el espectador, alguien con quien no le resulta fácil identificarse. Dado que, además, Rita acaba comprometiéndose con Diego (Patricio Wood), el colono español que había sido antes novio de Susana, es casi inevitable que el espectador, que mantiene su identificación con Susana, sienta con ésta que sus dos mejores amigos la han traicionado.

La escena final de la película intensifica este sentimiento. Cuando el barco que llevará a Susana y a sus padres de vuelta a la península está a punto de partir, Susana dice: «Ni Rita ni Diego vinieron a despedirme. [...] Estaban viviendo días de triunfo [...] Aquel día esperé hasta el último momento que ellos dos aparecieran por el muelle. [...] Ilusiones porque, ahora, ¿qué podía importarles ya mi persona?». Esta falsa modestia parece esconder un cierto reproche y, aunque ni Susana personaje ni Susana narradora lo dicen explícitamente, no cabe duda de que la película invita al espectador a ver a Diego y a Rita como personajes desleales y egoístas. Le toca a Sylvanus, un personaje que a lo largo de la película ha mantenido una cualidad enigmática pero también una gran dignidad, dictar sentencia. Cuando se acerca al barco para darle un talismán a Susana como despedida, y le dice: «For you, my pretty child. [...] Chica negra tonta. Ni sabe magia ni sabe amiga», el espectador ve confirmados sus propios sentimientos respecto a la ausencia de los supuestos amigos. Pero este final tiene una trascendencia que va más allá de una historia personal de amistad y deslealtad. Lo que resulta importante ideológicamente aquí es que, dado que junto con el doctor Oyono, Diego y Rita son los dos personajes que la película ha identificado con el movimiento independentista guineano, el juicio emitido acerca de ellos en esta última escena parece encerrar una actitud si no totalmente negativa, al menos ambivalente respecto a aquéllos que fueron protagonistas del proceso de independencia de la colonia: tanto los nativos guineanos como los colonos españoles.



Lejos de África (Cecilia Bartolomé, 1996)

La película concluye con un breve regreso nostálgico al pasado, al mostrar una foto antigua, amarillenta, de las dos niñas pequeñas sentadas en el colegio, mientras en la banda sonora suena la misma canción que abrió la película, la canción popular bubi *Ebula lobelo*, a la que poco después se superpone, según avanzan los créditos, un tema orquestal occidental, en clave menor, nostálgico y triste. Aquel intento educativo de borrar las diferencias entre las niñas fracasó y cayó en el olvido, igual que la música de África es, finalmente, acallada por las cadencias europeas, quedando, sin embargo, el recuerdo afligido de una foto, de unas melancólicas notas musicales.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

No resulta sencillo intentar poner un broche final a un estudio como el que nos ha ocupado aquí. En primer lugar, la cantidad y variedad de películas e imágenes que se han tratado, cada una con sus condicionantes específicos e intransferibles, hacen imposible el proponer ahora una opinión totalizadora sobre el conjunto, ni siquiera sobre cada uno de los apartados. Pero además, el hecho de que el corpus principal de análisis sea tan reciente hace muy difícil adoptar una perspectiva lo suficientemente distanciada como para adjudicar significados concluyentes y definitivos a los textos y fenómenos examinados, dada la mutabilidad de los mismos y de la industria cinematográfica en general. Pero es precisamente la actualidad y fluidez del tema tratado lo que lo hace tan apasionante, ya que cada nueva afirmación, cada película estrenada, posee el potencial de modificar la tradición de representación de un determinado grupo étnico en el cine español. Por todo ello, se han de considerar las ideas aquí vertidas como el resultado provisional de un intento por identificar algunos de los rasgos más sobresalientes que lo étnico y lo «racial» presentan en el cine español de los últimos años.

En las páginas precedentes se han considerado una serie de películas que, por medio de sus métodos compositivos, permiten o incluso instan al espectador a ver la diferencia étnica o «racial» como el rasgo más distintivo y significativo de un personaje o contexto, lo cual lo sitúa dentro de unos puntos de vista predeterminados, que suelen incluir, entre otros aspectos, una relación desigual de poder y una marcada jerarquía en los ámbitos cultural, social y/o económico. Pero hay que recordar también que, aunque el texto, el discurso que se produce sobre una determinada persona o grupo étnico, puede estar en su origen marcado por un deter-

minado contenido ideológico (unos ciertos objetivos o motivaciones más o menos conscientes), una vez que circula en el ámbito cultural es susceptible de ser interpretado y «apropiado» de maneras muy diferentes. El acto mismo de dar visibilidad a un grupo, de producir «conocimiento» acerca de él, tiene la potencialidad de generar todo tipo de efectos, desde los más enriquecedores hasta los más discriminatorios.

El tratamiento de los gitanos en el cine español es un buen ejemplo de la versatilidad que los signos étnicos pueden poseer en el cine. La larga historia de representación que tienen tras de sí los convierte en el grupo con una carga semántica más reconocible, identificada con lo folclórico, con la criminalidad o la victimización social y, más recientemente, con un exotismo moderno y chic. Esta última connotación no es exclusiva de los gitanos. También ha sido asignada a otras identidades étnicas, sobre todo en la publicidad, un mundo en el que circulan, por ejemplo, abundantes imágenes estilizadas de lo africano y lo oriental; en el primer caso, casi siempre asociadas a la potencia física y sexual; en el segundo, al misterio y la sensualidad. Pero estas imágenes estilizadas de la Otrredad pertenecen casi exclusivamente al mundo del *marketing*, y presentan tratamientos bien distintos de los que esos mismos grupos étnicos reciben cuando aparecen en historias televisivas o cinematográficas, que suelen reflejar en un tono más o menos documental las condiciones vitales de la creciente población multiétnica en la España actual. Desde una perspectiva psicosocial, las películas centradas en historias de inmigración parecen funcionar al menos en dos niveles: en primer lugar ponen en evidencia la discrepancia que existe entre las expectativas y la realidad de las comunidades inmigrantes en España; pero, además, son también reflejo de ese deseo de los españoles de considerarse como parte integral del grupo de países europeos de élite cuyo estatus económico les convierte en un destino utópico para los habitantes de otros muchos países menos favorecidos.

No se puede negar que, en muchas de las películas de inmigración analizadas, la figura del inmigrante es tratada con benevolencia y simpatía, tanto por las tramas como, a menudo también, por las técnicas formales. Sin embargo, es también cierto que en la mayoría de las ocasiones el personaje «racial» es presentado como una víctima o, en el mejor de los casos, como alguien con un campo de acción muy limitado, ya sea por las leyes, ya sea por los prejuicios de la sociedad mayoritaria. Por un lado,

tales elecciones artísticas tienen el valor de intentar ofrecer representaciones fieles de unas condiciones que pueden ser, y a menudo son, difíciles y hasta penosas. Por otro, se podría argumentar que son necesarias ya otras imágenes más «festivas», que presenten también el lado menos dramático de la vida de estos grupos minoritarios en su nuevo hogar. Pero independientemente de las alabanzas u objeciones que ciertos aspectos de los filmes considerados puedan merecer, la presencia en ellos de las sombras, además de las luces, que acompañan la experiencia de la inmigración los dota de una textura especial, y entre sus pliegues se pueden encontrar, si se buscan, complejidades y matices que quizá un brillo desmesurado —una representación puramente benéfica y optimista— impediría apreciar.

Como se ha visto, varias de las películas que tratan sobre la inmigración en España incluyen a personajes hispanoamericanos. Sin embargo no son éstas, ni mucho menos, las únicas historias asociadas a personajes y contextos de aquel continente. Aunque no cabe duda de que, como se insiste a menudo desde dentro de la industria, aún queda mucho por hacer, lo cierto es que, hoy en día, un elevado número y una gran variedad de películas, producidas bien en España, bien en países hispanoamericanos, o bien realizadas en colaboración, están haciéndose un hueco importante en el circuito comercial cinematográfico. Se podría incluso argumentar que estos filmes están en cierto modo monopolizando el espacio de reflexión (post)colonial en la industria cinematográfica española, con historias que examinan las variadas y cambiantes relaciones existentes actualmente entre las antiguas colonias y la antigua metrópolis, así como entre sus respectivos ciudadanos. Parece lógico pensar que esta pluralidad de historias y perspectivas estará permitiendo al espectador español familiarizarse con diversas formas de vivir la identidad española, hispana o hispanoamericana y, por consiguiente, instándole a hacer lecturas cada vez menos monolíticas de la relación, pasada y presente, entre España e Hispanoamérica.

Para terminar, se puede decir que, si hay algo que emerge del estudio aquí realizado es que a la industria cinematográfica nacional le queda un largo camino por recorrer en lo concerniente a la representación del variado abanico étnico que conforma la sociedad española de hoy en día. Una de las necesidades más imperiosas es que los miembros de los grupos

minoritarios comiencen a tener acceso a los canales de representación, proceso este que algunos directores hispanoamericanos afincados en España ya han inaugurado tímidamente. Es de esperar que, con el tiempo, y dado que los avances técnicos hacen cada vez más fácil realizar películas, el resto de los grupos minoritarios logrará contar sus propias historias, de forma que la industria cinematográfica española dé la bienvenida a películas realizadas «por», y no sólo «sobre», los miembros de sus varias comunidades étnicas.

## BIBLIOGRAFÍA

- A. U. P. (1994), «*Souvenir*. Un amor exótico entre Emma Suárez y un japonés», *La Información de Madrid* (21 octubre), pág. 39.
- ABC (1997), «*Lejos de África*: está la colonia, pero no el perfume», *Abc* (25 enero), pág. 75.
- ABIZANDA, Martín (1941), «Lo típico, lo castizo y lo español en el cine», *Primer Plano*, vol. II, n.º 40 (20 julio), s. pag.
- ALCALÁ, Manuel (1997), «*Martín (Hache)*. Retrato de familia», *Reseña*, n.º 288 (noviembre), pág. 29.
- ALONSO, Carlos (1999), «Genuinamente nuestro», *Diario de Burgos* (2 junio), s. pag.
- ALSINA, Jesús (1942), «Aportación marroquí a la España fílmica», *Primer Plano*, vol. II, n.º 65 (11 enero), s. pag.
- ARENAS, José (1997), «Gutiérrez Aragón rueda con Perugorria *Cosas que dejé en La Habana*», *Abc* (10 junio), pág. 90.
- ARMAS MARCELO, J. J. (1998), *Cuba en el corazón*, Santander, Creática.
- ARMSTRONG, Paul B. (1991), «Play and Cultural Differences», *Kenyon Review*, vol. 13 (invierno), pág. 157.
- ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS y Helen TIFFIN (1989), *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Avui* (1998), «*Mambí*, una “pel·lícula de perdedors” sobre la guerra de Cuba» (22 mayo), pág. 48.
- BACHELARD, Gaston (1964), *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press. [1.ª ed., 1958.]
- BALLESTEROS, Isolina (2001), *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España Postfranquista*, Madrid, Fundamentos.
- BATLLE CAMINAL, Jordi (1999), «*Moon River* en el corazón», *La Vanguardia* (6 diciembre), s. pag.

- BESUIEVSKI, Mariela (2003), «Cine argentino, la cantera común», *Academia*, n.º 91 (junio), págs. 18-19.
- BHABHA, Homi K. (1983), «The Other Question», *Screen*, vol. 24, n.º 6, págs. 18-36.
- BOGLE, Donald (1994), *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks. An Interpretive History of Blacks in American Films*, Oxford, Roundhouse.
- BOLLAÍN, Icíar, y Julio LLAMAZARES (2000), *Cine y literatura. Reflexiones a partir de Flores de otro mundo*, Madrid, Páginas de Espuma.
- BURTON, F., y P. CARLEN (1979), *Official Discourse. On Discourse Analysis, Government Publications, Ideology and the State*, Londres, Boston y Henley, Routledge & Kegan Paul.
- C. M. (1997), «La directora Cecilia Bartolomé estrena hoy su película *Lejos de África*: “Me irrita que los jóvenes no conozcan el colonialismo español”», *Ya* (24 enero), pág. 43.
- CALVO BUEZAS, Tomás (1997), «From Militant Racism to Egalitarian solidarity: Conflicting Attitudes Towards Gypsies in Spain», *Journal of Mediterranean Studies*, vol. 7, n.º 1, págs. 13-27.
- CÁMARA BETANCOURT, Madeleine (1999), «La mulata, cuerpo-símbolo de la cultura cubana», *Monographic Review/Revista monográfica*, vol. xv, págs. 121-129.
- (2000), «Between Myth and Stereotype: the Image of the Mulatta in Cuban Culture in the Nineteenth Century, a Truncated Symbol of Nationality», en Fernández y Cámara Betancourt (coords.), *Cuba, the Elusive Nation. Interpretations of a National Identity*, Gainesville, University Press of Florida, págs. 100-115.
- CAMÍ-VELA, María (2001), *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*, Madrid, Ocho y Medio.
- CAMPORESI, Valeria (1993), *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles, 1940-1990*, Madrid, Turfan.
- CAÑO, Antonio (1988), «El cine español descubre América», *El País* (1 febrero), s. pag.
- CASARES, Francisco (1955), «Cine “español”», *Radiocinema*, vol. xvi, n.º 238 (12 febrero), s. pag.
- CASTÁN PALOMAR, Fernando (1941), «Presencia de la U. R. S. S. en el cinema de la España roja», *Primer Plano*, vol. II, n.º 38 (6 julio), s. pag.
- CERDÁN, Josetxo, y Marina DÍAZ LÓPEZ (coords.) (2001), *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*, Barcelona y Madrid, La Fábrica de Cinema Alternatiu y Ocho y Medio.
- CHAKOR, Mohamed (1999), «Prejuicios hispano-marroquíes. El moro en el imaginario español», en Toumader (coord.), *Actas del encuentro España-Marrue-*

- cos: diálogo y convivencia. Del 23-25 de octubre de 1998 en Tetuán y Chauen, Tetuán, Publicaciones de la Asociación Tetuán Asmir, págs. 115-128.*
- CHAMBERS, Iain, y Lidia CURTI (coords.) (1998), *The Postcolonial Question. Common Skies and Divided Horizons*, Londres, Routledge.
- CHARNON-DEUTSCH, Lou (2002), «Travels of the imaginary Spanish Gypsy», en Labanyi (coord.) (2002), *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford, Oxford University Press, págs. 22-40.
- CHECA OLMOS, Francisco (2002), «España y sus inmigrados. Imágenes y estereotipos de la exclusión social», en García Castaño y Muriel López (coords.) (2002), págs. 421-436.
- CHUN, Kimberly (2002), «What is a Ghost? An Interview with Guillermo del Toro», *Cineaste* (primavera), págs. 28-31.
- CUCHILLO, María (1999), «El arte de vivir y de amar», *La Verdad* (21 noviembre), s. pag.
- D'LUGO, Marvin (1991), *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press.
- DELEYTO, Celestino (2003), *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós.
- Diario 16* (1990), «Un caballero andaluz» (8 noviembre), s. pag.
- DOMINGO I VALLS, Andreu (2002), «Reflexiones demográficas sobre la inmigración internacional en los países del sur de la Unión Europea», en García Castaño y Muriel López (coords.) (2002), págs. 197-212.
- DONAPETRY, María (1999), «La feminización de la colonia: Cuba», *Archivos. Revista de la Filmoteca Valenciana*, n.º 33 (octubre), págs. 25-33.
- DYER, Richard (1987), *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, Basingstoke y Londres, Macmillan.
- ELENA, Alberto (1996), «Romancero marroquí: africanismo y cine bajo el franquismo», *Secuencias*, n.º 4 (abril), págs. 83-118.
- (1997), «La canción de Aix», *Secuencias*, n.º 7 (octubre), págs. 26-29.
- (1998), «La llamada de África: una aproximación al cine colonial español», en Gubern (coord.) (1998), págs. 249-259.
- (1999), «Avatares del cine latinoamericano en España», *Archivos de la Filmoteca Valenciana*, n.º 31 (febrero), págs. 229-241.
- El Mundo* (1998), «Cosas que dejé en La Habana» (24 enero), pág. 8.
- El Semanal* (1996), «Amara Carmona. Ropa del sur» (15 septiembre), pág. 14.
- ESCAMILLA, Bárbara (2002), «Almodóvar habla de ellos», *Cinemanía*, vol. 78 (marzo), págs. 80-91.
- ESPAÑA, Rafael de (1992), «España y América: 500 años de Historia a través del Cine», *Film Historia*, vol. II, n.º 3, págs. 189-219.

- ESPAÑA, Rafael de (1995), «El camino de las Indias. Una perspectiva franquista: *La Nao Capitana* de Florián Rey», en *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la AEHC*, La Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, págs. 211-218.
- ESTRADA, Cristina (1995), «La directora Chus Gutiérrez comienza el rodaje de *Alma gitana*», *Ya* (4 febrero), pág. 57.
- (1997), «Pedro Carvajal dirige el largometraje *Sabor latino*. “Debemos abrir el cine español al mercado latino”», *Ya* (27 mayo), pág. 36.
- F. G. (1989), «En su película *El rey del mambo* Carles Mira descubre que el nuevo sex-símbol es varón, y destaca la erótica femenina», *Cambio 16* (27 agosto), s. pag.
- FANON, Franz (1952), *Peau noire, masques blancs*, París, Éditions du Seuil.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1954), «La recuperación del dolor en el ejercicio del bien. Rialto: *Un caballero andaluz* (española)», *Ya* (9 octubre), s. pag.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel (1992), «Un cerdo y dos buscones tras la huella de Colón», *El País* (7 noviembre), s. pag.
- FIDDIAN, Robin, y Peter W. EVANS (1988), *Challenges to Authority: Fiction and Film in Contemporary Spain*, Londres, Tamesis Books.
- FOUCAULT, Michel (1980), «The History of Sexuality. An Interview», *Oxford Literary Review*, vol. 4, n.º 2, págs. 57-64.
- FRAGUAS SAAVEDRA, A. (1944), «Personalidad española del cine español», *Primer Plano*, vol. V, n.º 168 (2 enero), s. pag.
- FREUD, Sigmund (1985), «The Uncanny», en *Art and Literature*, Harmondsworth, Penguin, págs. 336-376. [1.ª ed., 1919.]
- FRYE, Northrop (1973), *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press. [1.ª ed., 1957.]
- FUCHS, Barbara (2001), «Virtual Spaniards: the Moriscos and the Fictions of Spanish Identity», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 2, n.º 1, págs. 13-26.
- GALÁN, Diego (1984), «*Misión blanca*: el pecado no tiene color», *El País* (9 julio), s. pag.
- GALIANA, Miguel (1955), «Una película de Fernando Soler. *El Indiano* o la emoción del buen cine», *Radiocinema*, vol. XVI, n.º 241 (5 marzo), s. pag.
- GALINDO, Federico (1944), «Marruecos en el No-Do», *Primer Plano*, vol. V, n.º 191 (11 junio), s. pag.
- GALLINI, Clara (1998), «Mass Exoticisms», en Chambers y Curti (coords.), págs. 212-220. [1.ª ed., 1996.]
- GARAFOT, Xavier (1996), «Mi película dependía de los actores», *Diario 16* (18 enero), pág. 32.

- GARAY, Luis de (1944), «Acotaciones. Perspectivas para el cine español en América», *Primer Plano*, vol. v, n.º 218 (17 diciembre), s. pag.
- GARCÍA, Cecilia (1999), «Miguel Santesmases muestra las mafias chinas en *La fuente amarilla*», *La Razón* (21 abril), s. pag.
- GARCÍA CASTAÑO, Francisco Javier, y Carolina MURIEL LÓPEZ (coords.) (2002), *La inmigración en España: contextos y alternativas. Actas del III Congreso sobre la Inmigración en España (Ponencias)*, vol. II, Granada, Laboratorio de Estudios Interculturales.
- GILROY, Paul (1988), «Nothing but Sweat Inside my Hand: Diaspora Aesthetics and Black Arts in Britain», en Mercer (coord.) (1988), págs. 44-46.
- GLEDHILL, Christine (1984), «Developments in Feminist Film Criticism», en Doane, Mellencamp y Williams (coords.), *Revision. Essays in Feminist Film Criticism*, Los Ángeles, American Film Institute, págs. 18-48.
- GÓMEZ MESA, Luis (1941), «España vista por Hollywood», *Primer Plano*, vol. II, n.º 27 (20 abril), s. pag.
- (1955), «Españolicemos nuestro cine», *Radiocinema*, vol. XVI, n.º 246 (9 abril), s. pag.
- GÓMEZ-TELLO (1947), «Crítica de los estrenos. *Trece onzas de oro*», *Primer Plano*, vol. VIII, n.º 372 (20 noviembre), s. pag.
- GONZÁLEZ, Valentín (1954), «*Un caballero andaluz*», *Informaciones* (9 octubre), s. pag.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2000), «Seducidos por el enemigo: africanismo español de los años veinte y treinta», en Ganivet (coord.), *Plenitud africanista. Imaginería oriental de los años 20*, Granada, Diputación Provincial de Granada y C. I. E. Ángel Ganivet, págs. 21-32.
- GUARNER, José Luis (1987), «*Calé*», *La Vanguardia* (19 marzo), s. pag.
- GUBERN, Román (1990), «La decadencia de CIFESA», *Archivos*, vol. I, n.º 4 (diciembre-febrero), págs. 58-65.
- (coord.) (1988), *Cuadernos de la Academia: un siglo de cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- GUERRERO, Ed (1993), «The Black Image in Protective Custody: Hollywood's Biracial Buddy Films of the Eighties», en Manthia Diawara (coord.), *Black American Cinema*, Nueva York y Londres, Routledge.
- GURPEGUI, Javier (2000), *El relato de la desigualdad. Estereotipo racial y discurso cinematográfico*, Zaragoza, Ediciones Tierra AC.
- HALL, Stuart (1988), «New Ethnicities», en Mercer (coord.) (1988), págs. 27-31.
- (1993), «The Question of Cultural Identity», en Hall, Held y McGrew (coords.), *Modernity and its Futures*, Cambridge y Oxford, Polity Press y Blackwell, págs. 273-325.

- HANSEN, Miriam (1991), «Pleasure, Ambivalence, Identification. Valentino and Female Spectatorship», en Gledhill (coord.), *Stardom. Industry of Desire*, Londres y Nueva York, Routledge, págs. 259-282.
- HEREDERO, Carlos F. (1993), *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*, Madrid y Valencia, Archivo de la Filmoteca Española y Archivo de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- (1997), *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- (2000), «Entrevista. José Luis Borau», *Dirigido* (septiembre), págs. 33-35.
- HERRERO I GOMAR, Sal-lus (2000), «Los gitanos en el cine», *I Tchatchipen*, vol. n.º 29 (enero-marzo), págs. 43-46.
- HIGSON, Andrew (1993), «Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film», en Friedman (coord.), *British Cinema and Thatcherism. Fires Were Started*, Londres, University College London Press, págs. 109-129.
- HOOKE, bell (1991), «States of Desire», en Julien y MacCabe (coords.), *Diary of a Young Soul Rebel*, Londres, British Film Institute, págs. 125-140.
- (1992), *Black Looks. Race and Representation*, Boston (Massachusetts), South End Press.
- HORNEY, Karen (1967), *Feminine Psychology*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- INSAUSTI, Mikel (1998), «Infidelidad a Fidel», *Egin* (28 enero), pág. 41.
- IZQUIERDO ESCRIBANO, Antonio, Diego LÓPEZ DE LERA y Raquel MARTÍNEZ BUJÁN (2002), «Los preferidos del siglo XXI: la inmigración latinoamericana en España», en García Castaño y Muriel López (coords.), págs. 237-249.
- JAMAL, Mahmood (1988), «Dirty Linen», en Mercer (coord.) (1988), págs. 21-22.
- JENKINS, Richard (1997), *Rethinking Ethnicity. Arguments and Explorations*, Londres, Thousand Oaks y Nueva Delhi, SAGE.
- JIMÉNEZ, José Ramón (2002), entrevista inédita con la autora, San Sebastián, abril.
- JULIEN, Isaac, y Kobena MERCER (1988), «Introduction: De Margin and De Centre», *Screen*, vol. 29, n.º 4, págs. 2-10.
- KINDER, Marsha (1993), *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley, University of California Press.
- KLEIN, Melanie, y Joan RIVIERE (1964), *Love, Hate and Reparation*, Nueva York y Londres, W. W. Norton.
- LABANYI, Jo (1999 [1997]), «Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas», *Archivos de la Filmoteca Valenciana*, vol. 32, págs. 23-42. [Publicado originalmente como «Race, Gender and Disavowal in Spanish Cinema of the Early Fran-

- co Period: the Missionary Film and the Folkloric Musical», *Screen*, vol. 38, n.º 3, págs. 215-231.]
- LABANYI, Jo (2000), «Miscegenation, Nation Formation and Cross-Racial Identifications in the Early Francoist Folkloric Film Musical», en Brah (coord.), *Hybridity and its Discontents: Politics, Science, Culture*, Londres, Routledge, págs. 56-71.
- (coord.) (2002), *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford, Oxford University Press.
- LACAN, Jacques (1977), «Preface», en Lemaire (coord.), *Lacques Lacan*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- LEFEBVRE, Henri (2000), *The Production of Space*, Oxford y Malden, Blackwell. [1.ª ed., 1991.]
- LÓPEZ DE HARO, Renée (1992), «¡Olé tu gracia!», *El País Semanal* (5 abril), págs. 78-84.
- LOUREIRO, Ángel G. (2003), «Spanish Nationalism and the Ghost of Empire», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 4, n.º 1, págs. 65-76.
- MADARIAGA, María Rosa de (1988), «Imagen del moro en la memoria colectiva del pueblo español y retorno del moro en la guerra civil de 1936», *Revista Internacional de Sociología*, vol. 46, n.º 4, págs. 575-599.
- MALGESINI, Graciela, y Carlos GIMÉNEZ (2000), *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*, Madrid, La Catarata y Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.
- MANZANOS BILBAO, César (1999), *El grito del otro: arqueología de la marginación racial*, Madrid, Tecnos.
- MARÍN BELLÓ , F. (1999), «Sobreviviré. Estrujón poco divino», *Abc*, s. pag.
- MARINERO, Francisco (1985), «La duquesa de Benamejí de Luis Lucia», *Diario 16* (8 abril), s. pag.
- (1988), «Miss Caribe», *Diario 16* (25 noviembre), s. pag.
- (1999), «Felices complicaciones», *Metrópoli* (16 julio), s. pag.
- MARISCAL, George (2001), «The Figure of the *Indiano* in Early Modern Spanish Culture», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 2, n.º 1, págs. 55-68.
- MARTIALAY, Julieta (1993), «Verdaguer: “El esclavismo del filme cuenta el racismo actual”», *El Observador* (12 mayo), pág. 219-221.
- MARTÍN CORRALES, Eloy (1995), «El cine español y las guerras de Marruecos (1896-1994)», *Hispania. Revista Española de Historia*, n.º 190, págs. 693-708.
- (1996), «El cine en el protectorado español de Marruecos, 1909-1936», *Cuadernos del Archivo Municipal de Ceuta*, n.º 10, págs. 227-240.
- MARTÍN MORÁN, Ana (2001), «Lejos de África: recuerdos de una vida ajena», en Cerdán y Díaz López (coords.), págs. 93-101.

- MARTÍNEZ MONTALBÁN, José Luis (1997), «*Todo está oscuro*. En tierra de nadie», *Reseña*, n.º 284 (junio), pág. 5.
- MARTÍNEZ TOMÁS, A. (1974), «*Manolo la nuit*», *La Vanguardia* (13 marzo), s. pag.
- MARTÍN-LUNAS, Milagros (1996), «Imanol Uribe: a ver cómo tratan el racismo de *Bwana* en los Oscar», *El Mundo* (31 octubre), pág. 58.
- (1997), «Un rodaje es como una olla a presión de pasiones», *El Mundo* (10 junio), pág. 52.
- (1998), «*Mambí* no es oportunista», *El Mundo* (29 mayo), pág. 56.
- MÉNDEZ LEITE, Fernando (1965), *Historia del cine español*, Madrid, Rialp.
- MERCER, Kobena (1990), «Black Art and the Burden of Representation», *Third Text*, n.º 10 (primavera), págs. 61-78.
- (coord.) (1988), *Black Film British Cinema*, ICA Documents 7, Londres, Institute of Contemporary Arts.
- MINISTERIO DE TRABAJO Y ASUNTOS SOCIALES (2002), *Anuario de migraciones 2002*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- MOLINA, Sandra F. (2002), «Baja costura», *El Mundo* (25 octubre), s. pag.
- MONTANO, Alicia G. (1998), «Los últimos de Cuba. Preestreno: *Mambí*», *Fotogramas* (mayo), págs. 170-171.
- MONTERO, Manuel (1988), «Colomo estrena por fin su última película, *Miss Caribe*», *El Periódico* (19 noviembre), s. pag.
- MONTERO, Rosa (1996), «Entre gitanos», *El País Semanal*, n.º 25 (febrero), págs. 12.
- MONTES AGUDO, Gumersindo (1946), «Universalidad del tema español en la pantalla», *Primer Plano*, vol. VII, n.º 273 (6 enero), s. pag.
- MORALES, Sofia (1947), «En el rodaje de *Obsesión*», *Primer Plano*, vol. VIII, n.º 354 (27 julio), s. pag.
- MORALES LEZCANO, Víctor (1990), «El norte de África, estrella del orientalismo español», *Awraq*, vol. XI (anejo), págs. 17-34.
- Multicines Ideal* (1992), «*La marrana*».
- MUÑOZ, Diego (1988), «*Miss Caribe*, la película con la que Colomo pasa de la comedia madrileña a la “caribeña”», *La Vanguardia* (14 febrero), s. pag.
- (1995), «El cine español se pone flamenco con *Alma gitana*, de Chus Gutiérrez», *La Vanguardia* (5 febrero), pág. 53-54.
- (1997), «Pedro Carvajal: “España debe abrir su cine a Latinoamérica”», *La Vanguardia* (30 mayo), pág. 53.
- NAIR, Parvati (1999), «Between Being and Becoming: an Ethnographic Examination of Border Crossings in *Alma gitana* (Chus Gutiérrez 1995)», *Journal of Iberian and Latin American Studies (Tesserae)*, vol. 5, n.º 2, págs. 173-188.

- NOAIN, Idoya (2001), «*Salvajes* torna a unir Paredes i Arias», *El Periódico* (9 marzo), s. pag.
- NOCEDA, Nuria G. (1996), «El *Alma gitana* de Chus Gutiérrez», *Diario 16* (30 enero), pág. 42.
- OCHAITA, José Antonio (1944), «Concepto y frontera de la española y lo español», *Primer Plano*, vol. v, n.º 204 (10 septiembre), s. pag.
- O'DONNELL, Mike (1991), *Race and Ethnicity*, Londres y Nueva York, Longman.
- OLTRA, Roberto (1998), «*Cosas que dejé en La Habana*. El mestizaje obtiene, sin buscarlos, buenos resultados en taquilla», *Tiempo* (19 enero), pág. 92.
- ORTEGA, María Luisa (2001), «Memorias para un África olvidada, o el discurso colonial imposible», en Cerdán y Díaz López (coords.), págs. 81-91.
- ORTIZ, Augusto (1945), «Durante el rodaje de *Afan-Evu* en la Guinea Española», *Primer Plano*, vol. vi, n.º 251 (5 agosto), s. pag.
- PALACIO, Manuel (1999), «Elogio posmoderno de las coproducciones. Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español», *Cuadernos de la Academia*, vol. 5 (mayo), págs. 221-235.
- PASTOR MARTÍN, Ernesto J. (2001), «Babelismo en el cine panhispánico», *Academia*, n.º 73 (noviembre), págs. 6-7.
- PÉREZ CAMARERO, Lolita (1945), «*Marruecos*. Charla cinematográfica. Impresiones de rodaje por su ayudante de dirección», *Primer Plano*, vol. vi, n.º 223 (21 enero), s. pag.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1990), «El cine español de los 50: algunos elementos del paisaje», en Patronato Municipal de Teatros y Festivales (coord.), *Tiempos del cine español*, San Sebastián, Ayuntamiento de San Sebastián.
- (1995), «Narración de un aciago destino (1896-1930)», en Gubern et al. (coords.), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, págs. 19-121.
- (coord.) (1997), *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*, Madrid, Cátedra y Filmoteca Española.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2000), «Rodaje “gitano”: Joaquín Cortés y Laetitia Casta, un amor brujo», *Fotogramas*, s. pag.
- (2001), «Sobre gitanos y vikingos», *El País Semanal* (12 agosto), s. pag.
- PIÑA, Begoña (2002), «Desarraigados en el mundo de los plásticos», *Fotogramas* (junio), pág. 168.
- PORRAS, Merche (2002), entrevista inédita con la autora, Barcelona, abril.
- PORRAS SOTO, Sebastián (1996), «Medios de comunicación de masas y gitanos», *I Tchatchipen*, n.º 15 (julio-septiembre), págs. 21-24.
- POWRIE, Phil (coord.) (1999), *French Cinema in the 1990s. Continuity and Difference*, Oxford, Oxford University Press.

- PREUSS, Evelyn (s. f.), «'You Will Never Know': the Semantics of the Wall», *Perspecta 36: The Yale Architectural Journal*. [Pendiente de publicación.]
- PRIMER PLANO (1942a), «España de pandereta», vol. III, n.º 87 (14 junio), s. pag.
- (1942b), «Exaltación de lo castizo», vol. III, n.º 85 (31 mayo), s. pag.
- (1942c), «Paisaje africano», vol. III, n.º 83 (17 mayo), s. pag.
- (1945), «Un convenio hispanoargentino en marcha», vol. VI, n.º 263 (28 octubre), s. pag.
- (1948), «Taurus Film presenta su primer superproducción: *La manigua sin Dios*», vol. IX, n.º 387 (14 marzo), s. pag.
- (1950), «II Certamen Cinematográfico Hispanoamericano», vol. XI, n.º 501 (21 mayo), s. pag.
- PRINCESA (1995), «*Maité*».
- PROPP, Vladimir (2000), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos. [1.ª ed., 1928.]
- PUIG-MORENO, Gentil (1994), «1492-1992: L'Espagne et la vision de l'autre», en Blomart y Krewer (coords.), *Perspectives de l'interculturel*, París, Éditions L'Harmattan, págs. 102-122.
- PUJADAS, Joan Josep (1993), *Etnicidad. Identidad cultural de los pueblos*, Madrid, Eudema.
- PUYÓ, Carmen (1996), «*Bwana*, una inoperante denuncia del racismo», *Heraldo de Aragón* (25 septiembre), s. pag.
- RAMÍREZ GOICOECHEA, Eugenia (1996), *Inmigrantes en España: vidas y experiencias*, Madrid, Siglo XXI.
- REDONDO, A. J. (2000), «Gabino Diego se lanza al cine de aventuras en *Pata negra*, un filme de Luis Oliveros», *El Correo Español. El Pueblo Vasco* (13 febrero), s. pag.
- RENOIR (1998), «*Cosas que dejé en La Habana*».
- (2000), «*Gitano*».
- REX, John (1986), *Race and Ethnicity*, Milton Keynes, Open University Press.
- RODOWICK, David N. (1991), *The Difficulty of Difference. Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory*, Nueva York y Londres, Routledge.
- ROLLET, Brigitte (1999), «Identity and Alterity in 'Indochine' (Wargnier, 1992)», en Powrie (coord.), págs. 37-46.
- ROMERO-MARCHENT, Joaquín (1955), «Razón de un auténtico cine de interés nacional», *Revista Internacional de Cine*, vol. 5, n.º 11/12 (enero-febrero), págs. 16-18.
- ROSSELLÓ, Pau (1999), «A los que aman», *Última hora* (23 noviembre), s. pag.
- RUBIO, Teresa (1997), «Lecchi: "El cine argentino y el español deben trabajar juntos"», *El Periódico de Catalunya* (13 febrero), pag. 62.

- RUIZ MANTILLA, Jesús (1999), «Hadas buenas para revitalizar el cine de época», *El País* (11 abril), pág. 7.
- RUSHDIE, Salman (1984), «The Raj Revival», *The Observer* (1 abril), pág. 19.
- RYALL, Tom (1993), «One Hundred and Seventeen Steps to Masculinity», en Kirkham (coord.), *You Tarzan. Masculinity, Movies and Men*, Londres, Lawrence & Wishart, págs. 153-166.
- SAID, Edward (1990), *Orientalismo*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- SÁNCHEZ, Alfonso (1941), «Transcendencia y misión de la hora española», *Primer Plano*, vol. II, n.º 53 (19 octubre), s. pag.
- (1945), «Valor heroico de *Los últimos de Filipinas*», *Primer Plano*, vol. VI, n.º 243 (10 junio), s. pag.
- SÁNCHEZ, Isabel (1995), «El filme *Maité* une las culturas vasca y cubana», *El Periódico* (30 enero), pág. 34.
- y Julieta MARTIALAY (1995), «Qué bueno que viniste», *Academia. Revista de Cine español*, vol. 10 (abril), págs. 88-93.
- SÁNCHEZ-VALLEJO, María Antonia (1998), «Cuando salí de Cuba», *El Semanal* (11 enero), págs. 32-38.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1988), *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- (1992), *El cine de Chomón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- SANTAMARÍA, Enrique (1993), «(Re)presentación de una presencia. La “inmigración” en y a través de la prensa diaria», *Archipiélago*, n.º 12, págs. 65-72.
- SANTAMARINA, Antonio (2001), «Un sugerente melodrama gótico», *Dirigido* (abril), págs. 22-24.
- SANTAOLALLA, Isabel (1999), «Close Encounters: Racial Otherness in Imanol Uribe's *Bwana*», en Robin Fiddian e Ian Michael (coords.), *Sound on Vision. Studies on Spanish Cinema* (número especial de *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI, n.º 1), Oxfordshire, Carfax, págs. 113-124.
- (2002), «Racial/Ethnic Configurations in Contemporary Spanish Culture», en Jo Labanyi (coord.), *Constructing Identity in Twentieth Century Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford, Oxford University Press, págs. 55-71.
- (2003), «Behold the Man! Masculinity and Ethnicity in *Bwana* (1996) and *En la puta calle* (1998)», en Guido Rings y Rikki Morgan-Tamosunas (coords.), *European Cinema: Inside Out. Images of the Self and the Other in Postcolonial European Cinema*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, págs. 153-163.
- (2004), «The “Road that Turning Always...”. Re-placing the Familiar and the Unfamiliar in Iciar Bollain's *Flowers from Another World* (1999)», *Studies in European Cinema*, vol. 1, n.º 2, págs. 129-138.

- SANTAOLALLA, Isabel (2005), «Los últimos de Filipinas/Last Stand in the Philippines», en Alberto Mira (coord.), *The Cinema of Spain and Portugal*, Londres, Wallflower Press, págs. 50-59.
- SAWICKI, J. (1991), *Disciplining Foucault. Feminism, Power and the Body*, Nueva York y Londres, Routledge.
- SHERZER, Dina (1999), «Comedy and Interracial Relationships: 'Romuald et Juliette' (Serreau, 1987) and 'Métisse' (Kassovitz, 1993)», en Powrie (coord.), págs. 148-159.
- SHOHAT, Ella, y Robert STAM (1994), *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Londres y Nueva York, Routledge.
- SILVA DE LOS REYES, Juan (2000), «Manifiesto. Denuncia contra la película *Gitano*», *Kamelamos*, n.º 2 págs. 16-18.
- SILVERMAN, Kaja (1992), *Male Subjectivity at the Margins*, Nueva York y Londres, Routledge.
- SMALL, Pauline (s. f.), «Immigrant Images in Contemporary Italian Cinema: a Nation with a Clear Conscience?», en Duncan y Andall (coords.), *Italian Colonialism: Legacies and Memories*. [Pendiente de publicación.]
- SMITH, Paul Julian (2000), *The Moderns. Time, Space and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press.
- SOLER, Llorenç (2002a), «*Lola vende cá*. Notas de publicidad», s. pag.
- (2002b), rueda de prensa de *Lola vende cá*, Barcelona, abril.
- SOLLORS, Werner (coord.) (1996), *Theories of Ethnicity. A Classical Reader*, Londres, Macmillan.
- STAM, Robert, y L. SPENCE (1983), «Colonialism, Racism and Representation», *Screen*, vol. 24, n.º 2, págs. 2-20.
- STONE, Rob (1999), entrevista a Imanol Uribe. [Inédita.]
- (s. f.), «Breaking the Spell: Carlos Saura's 'El amor brujo' and el desencanto», *Bulletin of Hispanic Studies*. [Pendiente de publicación.]
- STREET, Sarah (2001), *Costume and Cinema. Dress Codes in Popular Film*, Londres y Nueva York, Wallflower.
- SULÉ, Javier (1999), «¿A qué va Pepe a La Habana?», *Mujer de Hoy* (17-23 julio), págs. 6-9.
- TARR, Carrie, y Brigitte ROLLET (2001), *Cinema and the Second Sex. Women's Filmmaking in France in the 1980s and 1990s*, Nueva York y Londres, Continuum.
- TÉLLEZ, José Luis (1990), «De historia y de folklore. Notas sobre el segundo período Cifesa», *Archivos*, vol. 4 (diciembre-febrero), págs. 50-57.
- TESO, Begoña del (1999), «Pobre son», *El Diario Vasco* (13 julio), s. pag.

- TOLENTINO, Roland B. (1997), «Nations, Nationalisms, and ‘Los últimos de Filipinas’: an Imperialist Desire for Colonialist Nostalgia», en Kinder (coord.), *Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation*, Durham y Londres, Duke University Press, págs. 133-153.
- TRIANA-TORIBIO, Núria (2003), *Spanish National Cinema*, Londres, Routledge.
- TURIM, Maurin (1989), *Flashbacks in Films: Memory and History*, Nueva York, Routledge.
- UNZURRUNZAGA, Agustín (2002), entrevista inédita con la autora, San Sebastián, abril.
- URBANO, Rafael de (1945a), «El cine español evoca con *Bambú* la nostalgia cubana», *Primer Plano*, vol. VI, n.º 259 (30 septiembre), s. pag.
- (1945b), «En torno a un cine nacional. *Afan-Evou*», *Primer Plano*, vol. VI, n.º 271 (23 diciembre), s. pag.
- UTRERA, Rafael (1998), «Españoladas y españolados. Dignidad e indignidad en la filmografía de un género», en Gubern (coord.), págs. 233-247.
- VALLÉS, Ana, y Renée LÓPEZ DE HARO (1996), «Los Rodríguez: “de pura casta”», *El País Semanal* (19 mayo), págs. 86-93.
- VAN DIJK, Teun A. (1997), «Análisis crítico de las noticias», *Mugak*, n.º 2 (mayo-agosto), págs. 11-16.
- VEGA SOLÍS, Cristina (2000), «Miradas sobre “la otra mujer” en el cine etnográfico», *Gazeta de Antropología*, n.º 16, s. pag.
- VERA, Juan (1996), «Imanol Uribe, de la risa a la denuncia», *El País* (9 mayo), pág. 4.
- VERDERA FRANCO, Leoncio (1995), *Lo militar en el cine español*, Madrid, Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica.
- Web 1. Unión Romaní. Unión del pueblo gitano. <[http://www.unionromani.org/notiantigues\\_es.htm](http://www.unionromani.org/notiantigues_es.htm)>.
- Web 2. Pangea. <[www.pangea.org/eudalter/material/intcine/cartase.htm](http://www.pangea.org/eudalter/material/intcine/cartase.htm)>.
- Web 3. Producciones La Iguana, S. L. <<http://www.la-iguana.com/HTML/Producciones.htm#ARGUMENTOFLOR>>.
- Web 4. Joan Carles Bestardy. <<http://prsonales.mundivia.es/xcoll/Prensa>>.
- Web 5. Cecilia Bartolomé. Producciones Cinematográficas S. L. <<http://personal5.iddeo.es/cbartolome/IN.Web/index.htm>>.
- WHITLOCK, Gillian (2000), *The Intimate Empire. Reading Women’s Autobiography*, Londres y Nueva York, Cassell.
- WOOD, Mary (2003), «‘Clandestini’: the ‘Other’ Hiding in the Body Politic», en Rings y Morgan-Tamosunas (coords.), *European Cinema: Inside Out. Images of the Self and the Other in Postcolonial European Film*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, págs. 95-106.

- XESTEIRA, J. A. (1999), «*Cuarteto de La Habana. Mentiras afinadas*», *Faro de Vigo* (15 julio), s. pag.
- YOUNG, Lola (1996), *Fear of the Dark. «Race», Gender and Sexuality in the Cinema*, Londres y Nueva York, Routledge.
- ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos (1994), *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra.

## ÍNDICE DE PELÍCULAS

En el índice aparecen en cursiva las páginas en las que se tratan en profundidad las seis películas que ilustran otros tantos capítulos.

- 001 Operación Caribe* (Richard Jackson y Antonio del Amo, 1965): 78
- A dos grados del Ecuador* (Ángel Vilches, 1950): 55, 243, 247
- ¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942): 48
- A mi madre le gustan las mujeres* (Inés París y Daniela Fejerman, 2001): 156
- Adiós con el corazón* (José Luis García Sánchez, 2000): 188-189
- Afan-Evu / El bosque maldito* (José Neches, 1945): 51-52, 243
- Águilas de acero / Los misterios de Tánger* (Florián Rey, 1926): 33
- Agustina de Aragón* (Florián Rey, 1928): 74
- Al Andalus. El camino del sol* (Antonio Tarruella y Jaime Oriol, 1988): 47n
- Alba de América* (Juan de Orduña, 1951): 47, 59
- Algo de valor* (*Something of Value*, Richard Brooks, 1956): 250-251
- Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1995): 26, 89, 106, 107-117, 110 (il.), 119
- Alma rifeña* (José Buchs, 1922): 33, 48
- Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000): 204
- Ana y el rey de Siam / El rey y yo* (*The King and I*, Walter Lang, 1956): 42n
- ¡Aquellas palabras!* (Luis Arroyo, 1948): 56
- Armas para el Caribe* (Claude Sautet, 1965): 78
- ¡Átame!* (Pedro Almodóvar, 1989): 133
- Ataque verbal* (Miguel Albaladejo, 2000): 181n
- Aunque estés lejos* (Juan Carlos Tabío, 2003): 213
- Ave María* (Eduardo Rossoff, 1999): 238-239, 239 (il.)
- ¡Ay Carmela!* (Carlos Saura, 1990): 160
- Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945): 61-62, 62 (il.)
- Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998): 129
- Bhajis en la playa* (*Bhaji on the Beach*, Gurinder Chadha, 1994): 198, 199 (il.)
- Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1952): 194-195, 195 (il.)
- Bodas de sangre* (Carlos Saura, 1981): 80-81, 82
- Buenos días condesita* (Luis César Amadori, 1966): 78
- Bwana* (Imanol Uribe, 1996): 23, 26, 121, 123n, 124, 134, 157-168, 157 (il.), 166 (il.), 214, 216, 219
- Calé* (Carlos Serrano, 1986): 91-92, 92 (il.)

- Calor... y celos* (Javier Rebollo, 1996): 176
- Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1942): 40
- Canícula* (Álvaro García-Capelo, 2001): 139-141, 141 (il.)
- Cao Xia* (Pedro Mario Herrero, 1971): 78
- Caravana de mujeres* (*Westward the Women*, William Wellman, 1951): 192, 193 (il.)
- Carmen* (Augusto Turqui y Giovanni Doria, 1917): 31
- Carmen* (Carlos Saura, 1983): 81-82, 81 (il.)
- Carmen, la de Triana* (Florián Rey, 1939): 36
- Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956): 224
- Chocolate* (*Chocolat*, Claire Denis, 1988): 251-252
- Con el viento solano* (Mario Camus, 1965): 79, 79 (il.)
- Contra el viento* (Paco Perrián, 1990): 93-94, 93 (il.)
- Corre, gitano* (Nicolás Astiárraga, 1982): 104
- Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997): 24, 185, 188-192, 191 (il.), 198, 213, 216n
- Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969): 127
- Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976): 231
- Cristo negro* (Ramón Torrado, 1962): 78
- Cristóbal Colón, de oficio descubridor* (Mariano Ozores, 1982): 227, 230
- Cuarteto de La Habana* (Fernando Colomo, 1999): 172, 176, 178-180, 179 (il.), 180n, 182, 188
- Cuba* (Pedro Carvajal, 1999): 233
- Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943): 68-70, 69 (il.)
- Demasiado caliente para ti* (Javier Elorrieta, 1996): 186
- Desembarco de las tropas llegadas a Cuba* (Antonio de Padua Tramullas, 1898): 33
- Días contados* (Imanol Uribe, 1994): 159n
- El abominable hombre de la Costa del Sol* (Pedro Lazaga, 1970): 72
- El alegre divorciado* (Pedro Lazaga, 1975): 78
- El amor brujo* (Antonio Román, 1949): 83n
- El amor brujo* (Francisco Rovira Beleta, 1967): 79
- El amor brujo* (Carlos Saura, 1986): 10, 82-83, 83 (il.), 97
- El baile del gobernador* (*Le Bal du gouverneur*, Marie France Pisier, 1990): 252
- El barbero de Sevilla* (Benito Perojo, 1939): 36
- El Bola* (Achero Mañas, 2000): 129
- El buda de Suburbia* (*The Buddha of Suburbia*, Roger Michell, 1993): 147n
- El color de las nubes* (Mario Camus, 1997): 153
- El coronel no tiene quien le escriba* (Arturo Ripstein, 1999): 213
- El dedo en la llaga* (Alejandro Lecchi, 1997): 205
- El deseo de ser piel roja* (Alfonso Ungría, 2000): 135
- El Dorado* (Carlos Saura, 1988): 169, 227, 230-233, 232 (il.)
- El efecto mariposa* (Fernando Colomo, 1995): 89
- El elefante y la bicicleta* (Juan Carlos Tabío, 1995): 216n
- El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001): 13, 26, 213, 220-225, 221 (il.)
- El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1976): 224
- El faro* (Manuel Balaguer, 1998): 136

- El gato montés* (Rosario Pi, 1935): 35
- El gurú del sexo* (*The Guru*, Daisy von Scherler Mayer, 2002): 147n
- El héroe de Cascorro* (Emilio Bautista, 1929): 33
- El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001): 204, 213
- El hombre del traje gris de franela* (*The Man in the Grey Flannel Suit*, Nunally Johnson, 1956): 216
- El Imperio contraataca* (*The Empire Strikes Back*, Irvin Kershner, 1980): 220
- El indiano* (Fernando Soler, 1955): 68n
- El invierno de las anjanas* (Pedro Telechea, 1999): 237-238, 237 (il.)
- El juego más divertido* (Emilio Martínez-Lázaro, 1987): 135
- El lugar donde estuvo el paraíso* (Gerardo Herrero, 2001): 213
- El Lute, camina o revienta* (Vicente Aranda, 1987): 79
- El Lute II. Mañana será libre* (Vicente Aranda, 1988): 79
- El mayorazgo de Basterretxe* (Mauro Azcona, 1928): 34
- El mesón del gitano* (Antonio Román, 1969): 79
- El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1926): 30, 30 (il.), 163n
- El negro que tenía el alma blanca* (Hugo del Carril, 1951): 30, 31 (il.), 163n
- El odio* (*La Haine*, Mathieu Kassovitz, 1994): 22
- El paraíso ya no es lo que era* (Francesc Betriú, 2001): 135, 139
- El próximo otoño* (Antonio Eceiza, 1963): 74-75, 75 (il.)
- El rey del mambo* (Carles Mira, 1989): 130-131, 131 (il.)
- El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991): 159n
- El salvaje Oeste* (*Wild West*, David Attwood, 1993): 198
- El sudor de los ruisiñores* (Juan Manuel Coteló, 1998): 24, 155-156
- El sueño de Ibiza* (Igor Foravanti, 2001): 147
- El sueño de Tánger* (Ricardo Franco, 1986): 135
- El té en el harén de Arquímedes* (*Le Thé au harem d'Archimède*, Medi Charef, 1985): 22
- El tiempo de los gitanos* (*Dom Za Vesanje*, Emir Kusturica, 1989): 104n
- El tío de América* (Luis César Amadori, 1966): 78
- El traje* (Alberto Rodríguez, 2002): 125-127, 125 (il.), 155, 198
- El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968): 72
- Elisa vida mía* (Carlos Saura, 1977): 231
- En construcción* (José Luis Guerín, 2001): 139
- En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996): 23, 26, 127, 155, 198, 207, 213-220, 217 (il.), 218 (il.)
- En un lugar de la Manga* (Mariano Ozores, 1970): 72
- Encrucijada para una monja* (Julio Buchs, 1967): 78
- Fiebre* (Primo Zeglio, 1943): 55
- Finisterre* (Xavier Villaverde 1998): 132
- Flamenco* (Carlos Saura, 1994): 86, 94-97, 95 (il.)
- Flecha rota* (*Broken Arrow*, Delmer Daves, 1950): 42n, 143
- Flores de otro mundo* (Icía Bollaín, 1999): 24, 26, 121, 186, 192-204, 197 (il.)
- Fray Escoba* (Ramón Torrado, 1961): 76, 77 (il.)
- Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea, 1994): 172, 173, 190, 204
- Frontera Sur* (Gerardo Herrero, 1998): 213
- Full Monty* (*The Full Monty*, Peter Cattaneo, 1997): 130
- Gato negro, gato blanco* (*Crna macka, beli macor*, Emir Kusturica, 1998): 10, 104n

- Gitana* (Joaquín Bollo, 1965): 79
- Gitana cañí* (Armando Pou, 1917): 31
- Gitana tenías que ser* (Rafael Baledón, 1953): 65, 66 (il.), 67
- Gitano* (Manuel Palacios, 2000): 94, 99-104, 102 (il.), 105-106
- Gitanos de San Fernando de Henares* (Llorenç Soler, 1989): 106n
- Gitanos sin romancero* (Llorenç Soler, 1976): 106n
- Golpe de estadio* (Sergio Cabrera, 1998): 213
- Gorilas en la niebla* (*Gorillas in the Mist*, Michael Apted, 1988): 249n
- Guantanamera* (Tomás Gutiérrez Alea, 1995): 173, 213, 216n
- Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002): 90, 90 (il.), 91
- ¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941): 48, 50
- Havanera 1820* (Antoni Verdaguer, 1993): 229, 233-235, 234 (il.)
- Héroes del 95* (Raúl Alfonso, 1946): 61, 63-65, 63 (il.)
- Hexágono* (*Hexagone*, Malik Chibane, 1994): 22
- Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollain, 1995): 153
- Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, John M. Stahl, 1934): 187
- Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, Douglas Sirk, 1959): 187
- Indochina* (*Indochine*, Régis Wargier, 1992): 252
- ¡Ja me maaten...!* (Juan A. Muñoz, 2001): 100, 101, 145, 146
- Jugando fuera* (*Playing Away*, Horace Ové, 1986): 198, 199 (il.), 207
- Kashba* (Mariano Barroso, 2000): 135
- La búsqueda de la felicidad* (Albert Abril, 1993): 123n
- La canción de Aixa* (Florián Rey, 1939): 36, 48, 49 (il.)
- La colina del adiós* (*Love is a Many Splendored Thing*, Henry King, 1955): 42n
- La dama del armiño* (Eusebio Fernández Ardavín, 1947): 45-47, 46 (il.)
- La Duquesa de Benameji / Reina de Sierra Morena* (Luis Lucia, 1949): 40-42, 41 (il.)
- La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1996): 97-98, 98 (il.)
- La fuente amarilla* (Miguel Santesteban, 1999): 24, 148-152, 150 (il.)
- La gitana blanca* (Ricardo Baños, 1923): 31
- La gitana y el charro* (Gilberto Martínez Solares, 1964): 79
- La gitanilla* (Enrique Jiménez y Adrián Gual, 1914): 31
- La ley del Talión* (*The Last Wagon*, Delmer Daves, 1956): 143
- La llamada de África* (César Fernández Ardavín, 1952): 48, 50
- La loca de la casa* (Luis R. Alonso, 1926): 34
- La maja del capote* (Fernando Delgado, 1943): 68
- La manigua sin Dios* (Arturo Ruiz Castillo, 1947): 30, 45n, 60-61, 61 (il.)
- La marcha verde* (José Luis García Sánchez, 2002): 227, 240, 242-243, 242 (il.)
- La marrana* (José Luis Cuerda, 1992): 233
- La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983): 159n
- La nao capitana* (Florián Rey, 1947): 59
- La novia vestía de negro* (*La Mariée était en noir*, François Truffaut, 1967): 149
- La pasión del recuerdo* (*Passion of Remembrance*, Maureen Blackwood e Isaac Julien, 1986): 17
- La radio pirata* (*Young Soul Rebels*, Isaac Julien, 1991): 114, 114 (il.), 198
- La sal de la vida* (Eugenio Martín, 1996): 23, 168
- La taberna fantástica* (Julián Marcos, 1991): 79

- La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (Charles Jean Drossner, 1917): 31
- La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998): 216n
- Laberinto de pasiones* (Pedro Almodóvar, 1982): 145
- Lamerica* (Gianni Amelio, 1994): 23
- Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990): 23, 120-124, 123 (il.), 126, 135, 137, 159, 214
- Las chicas de la Cruz Roja* (R. J. Salvia, 1958): 71
- Las huellas borradas* (Enrique Gabriel, 1999): 212, 222
- ¡Legión de héroes!* (Armando Seville y Juan Fortuny, 1942): 48-50
- Lejos de África* (Cecilia Bartolomé, 1996): 26, 55, 229, 243-256, 244 (il.), 245 (il.), 256 (il.)
- Leo* (José Luis Borau, 2000): 154, 154 (il.)
- Libertarias* (Vicente Aranda, 1996): 134
- Lista de espera* (Juan Carlos Tabío, 2000): 213
- Lloviendo piedras* (*Raining Stones*, Ken Loach, 1993): 130
- Lola vende cá* (Llorenç Soler, 2002): 106-107
- Los arlequines de seda y oro* (Ricardo Baños, 1919): 31
- Los baúles del retorno* (María Miró, 1995): 240-241, 241 (il.)
- Los cien caballeros* (Vittorio Cottafavi, 1964): 47n
- Los hijos del viento* (Fernando Merinero, 1995): 186
- Los hombres blancos no la saben meter* (*White Men Can't Jump*, Ron Shelton, 1992): 126n
- Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002): 129
- Los novios de la muerte* (Alejandro Pérez Lugín, 1922): 33
- Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001): 13
- Los Regulares* (Alejandro Pérez Lugín, 1922): 33
- Los sobornados* (*The Big Heat*, Fritz Lang, 1953): 149
- Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963): 79
- Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945): 56-57, 57 (il.), 62
- Lugares comunes* (Adolfo Aristaráin, 2002): 185, 211, 212, 213, 222
- Maité* (Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, 1994): 176, 206, 208 (il.), 209
- Makinavaja, el último chorizo* (Carlos Suárez, 1992): 135
- Mambí* (Teodoro y Santiago Ríos, 1998): 235-236, 236 (il.)
- Manolito Gafotas* (Miguel Albaladejo, 1999): 129
- Manolo la nuit* (Mariano Ozores, 1972): 72, 73
- María de la O* (Francisco Elías, 1936): 35
- Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1939): 36
- Marruecos* (Arturo Pérez Camarero, 1943): 50
- Martín* (*Hache*) (Adolfo Aristaráin, 1997): 204, 206, 209-211, 210 (il.), 213, 222
- Memorias de África* (*Out of Africa*, Sydney Pollack, 1985): 227, 247-250, 252
- Menos que cero* (Ernesto Tellería, 1996): 23, 155
- Mestizo* (*Métisse*, Mathieu Kassovitz, 1993): 128
- Mi dulce* (Jesús Mora, 2000): 133
- Mi hermosa lavandería* (*My Beautiful Laundrette*, Stephen Frears, 1985): 100, 198
- Mi nombre es Joe* (*My Name is Joe*, Ken Loach, 1998): 130
- Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946): 45n, 52-54, 54 (il.), 76, 243, 245, 246, 247

- Misión especial en Caracas* (Raoul André, 1966): 78
- Misión secreta en el Caribe* (Enrique L. Eguiluz, 1971): 78
- Miss Caribe* (Fernando Colomo, 1988): 169, 176, 177-178, 177 (il.), 179, 182
- Morena Clara* (Florián Rey, 1936): 35, 40
- Morena Clara* (Luis Lucía, 1954): 43
- Morirás en Chafarinas* (Pedro Olea, 1995): 135
- Muerte de un quinqui* (León Klimovsky, 1975): 79
- Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988): 145
- Noche sin cielo* (Ignacio F. Iquino, 1947): 56
- Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patiño, 1965): 74
- Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000): 127
- Objetivo Bi-ki-ni* (Mariano Ozores, 1968): 72-73, 73 (il.), 132
- Obsesión* (Arturo Ruiz-Castillo, 1947): 30, 52, 54, 55 (il.), 243, 245, 247
- Oriente es Oriente (East Is East)* (Damian O'Donnell, 1999): 22
- Pacto de honor (The Indian Fighter)* (André de Toth, 1955): 143
- Pata negra* (Luis Oliveros, 2001): 176, 182-183, 183 (il.), 208
- Pídele cuentas al Rey* (José Antonio Quiros, 1999): 129, 139, 156
- Plata quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000): 213
- Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002): 24, 139, 142-144, 145 (il.)
- Puerta 1* (Ezequiel Sarsar, 2001): 133n
- Punmarò* (Michele Placido, 1990): 124
- ¿Quién me compra un lío?* (Ignacio Fernández Iquino, 1940): 68
- Quiero ser como Beckham (Bend It Like Beckham)* (Gurinder Chadha, 2002): 22
- Regeneración* (Domènec Ceret, 1916): 34
- Regreso de Cuba / Desembarco de heridos de Cuba en nuestro puerto* (José Séller, 1898): 33
- Rencor* (Miguel Albaladejo, 2002): 90
- Riff Raff* (Ken Loach, 1992): 130
- Romancero marroquí* (Enrique Domínguez Rodiño, 1939): 36, 49
- Rosa de Lima* (José María Elorrieta, 1963): 76, 77 (il.)
- Sabor latino* (Pedro Carvajal, 1997): 170, 184-185, 184 (il.)
- Sahara* (Antonio Rodríguez, 1984): 135
- Saïd* (Llorenç Soler, 1999): 24, 136, 137-139, 138 (il.)
- Salvajes* (Carlos Molinero, 2001): 24, 133
- Samba* (Rafael Gil, 1964): 78
- Sammy y Rosie se lo montan (Sammy and Rosie Get Laid)* (Stephen Frears, 1987): 114, 114 (il.), 198
- Sansón y Dalila (Samson and Delilah)* (Cecil B. De Mille, 1949): 105
- Se buscan fulmontis* (Alex Calvo Sotelo, 1999): 125, 127-130, 128 (il.)
- Sé quién eres* (Patricia Ferreira, 1999): 137
- ¡Somos peligrosos! Uséase, Makinavaja 2* (Carlos Suárez, 1993): 135
- Seven* (David Fincher, 1995): 126n
- Sevilla Connection* (José Ramón Larraz, 1992): 145
- Si volvemos a vernos* (Francisco Regueiro, 1967): 130n
- Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999): 186-188, 187 (il.)
- Sol de otoño* (Eduardo Mignogna, 1996): 222
- Soñar despierto / Rever reveillé o superstition andalouse* (Segundo de Chomón, 1911): 29, 29 (il.)
- Souvenir* (Rosa Vergés, 1994): 146
- Superagentes en Mallorca* (José Luis Merino, 1990): 145

- Susanna* (Antonio Chavarrías, 1996): 23, 135-136
- Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939): 36
- Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991): 133
- Tánger* (Juan Madrid, 2004): 135
- Taxi* (Carlos Saura, 1996): 23, 133
- Teatro de guerra* (*Teatro di guerra*, Mario Martore, 1998): 141
- Todo está oscuro* (Ana Díez, 1997): 172, 176, 206-207
- Todos nos llamamos Ali* (*Angst Essen Seele Auf*, Rainer Werner Fassbinder, 1974): 164
- Tomándote* (Isabel Gardela, 2000): 24, 146-147, 147 (il.)
- Torbellino* (Luis Marquina, 1941): 40
- Torremolinos 73* (Pablo Berger, 2003): 180
- Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1997): 133
- Torrente 2. Misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001): 132
- Trece onzas de oro* (Gonzalo Delgrás, 1946): 68, 70
- Un caballero andaluz* (Luis Lucia, 1954): 43-44, 44 (il.)
- Un hombre de negocios* (Luis Lucia, 1945): 68
- Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristaráin, 1996): 142, 204, 211
- Una cubana en España* (Bayón Herrera, 1951): 65, 66 (il.)
- Vacaciones en Roma* (*Roman Holiday*, William Wyler, 1953): 75
- Vengo* (Tony Gatliff, 2000): 104-106, 105 (il.)
- West Side Story* (Robert Wise, 1961): 115
- Western* (Manuel Poirier, 1997): 214n
- Yébala* (Javier de Rivera, 1946): 48
- Yo la peor de todas* (María Luisa Bemberg, 1990): 239

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS .....	9
INTRODUCCIÓN .....	13
Los conceptos de raza y etnia y su relevancia en el análisis fílmico .	14
Discurso y poder .....	18
Actitud de la industria cinematográfica española ante la etnia y la «raza» .....	19
Objetivos y estructura del presente estudio .....	24
I. ANTECEDENTES: BREVE HISTORIA DE LA REPRESENTACIÓN DE LA «OTREDAD» ÉTNICA EN EL CINE DEL SIGLO XX .....	27
Cambio de siglo y primeras décadas del xx .....	28
La Segunda República .....	34
El franquismo .....	36
Guerra civil y primer franquismo .....	36
De los años sesenta a la Transición .....	70
Y a partir de 1975... ..	80
II. LA COMUNIDAD GITANA: EL ETERNO «OTRO» DOMÉSTICO.....	85
Un nuevo exotismo (Ketama, Lolita, Rosario, Joaquín Cortés) y su explotación en el cine .....	86
<i>Alma gitana</i> (Chus Gutiérrez, 1995): buscando al Otro desesperadamente .....	107
III. EL AFRICANO Y EL ASIÁTICO: EL «OTRO» POR EXCELENCIA. EL EUROPEO DEL ESTE: EL «OTRO» CAMUFLADO .....	119
Subsaharianos.....	120

Magrebíes .....	134
Orientales .....	146
Europeos del Este .....	152
<i>Bwana</i> (Imanol Uribe, 1996): encuentros en la tercera fase .....	157
IV. EL HISPANOAMERICANO: EL «OTRO» FAMILIAR .....	169
La herencia postcolonial .....	169
La mirada española .....	175
Españoles en Hispanoamérica .....	176
Hispanoamericanos en España .....	185
<i>Flores de otro mundo</i> (Iciar Bollain, 1999): tres en la carretera .....	192
La mirada compartida: colaboraciones y coproducciones .....	204
<i>En la puta calle</i> (Enrique Gabriel, 1996): la ciudad no es para mí .....	213
<i>El espinazo del diablo</i> (Guillermo del Toro, 2001): el Imperio contraataca .....	220
V. EL «OTRO» ESPACIO COLONIAL .....	227
Hispanoamérica .....	229
Marruecos y el Sahara español .....	239
Guinea Ecuatorial .....	243
<i>Lejos de África</i> (Cecilia Bartolomé, 1996): mirando hacia atrás sin ira .....	243
A MODO DE CONCLUSIÓN .....	257
BIBLIOGRAFÍA .....	261
ÍN DICE DE PELÍCULAS .....	275

*Este libro se terminó de imprimir  
en los talleres de INO Reproducciones, S. A.,  
de Zaragoza, el 10 de mayo de 2005*



# D

urante aproximadamente los últimos quince años, el ámbito cultural español —en particular la cultura popular— ha sido testigo de un incremento en la propagación de imágenes cargadas de contenido étnico y «racial». En lo que respecta al cine, un creciente número de películas está incorporando personajes e historias que surgen de las cada vez más variadas comunidades étnicas que habitan en el país: la comunidad gitana, desde luego, pero también los grupos provenientes de Hispanoamérica, el Magreb, el África subsahariana, Asia y Europa del Este, entre otros.

Aunque se han publicado numerosos estudios sobre la representación de la etnicidad y la «raza» en las industrias cinematográficas de otros países, ningún trabajo ha analizado aún en profundidad el cine español desde dicha perspectiva. Este volumen ofrece un análisis detallado de la presencia de la diferencia «racial» en el cine español contemporáneo, identificando tanto su deuda para con las tradiciones fílmicas autóctonas (bien retomándolas, bien reaccionando contra ellas) como su relación con los debates y prácticas de representación de lo étnico en las industrias de otros países y en otros medios de comunicación.

Adoptando una perspectiva combinada, se incluye, por un lado, una visión más o menos panorámica de la variedad de películas que incorporan personajes «marcados» étnicamente, y, por otro, el análisis de una selección de películas de los años noventa en adelante, así como de sus contextos de producción y consumo, destacando los componentes formales, temáticos e ideológicos que sustentan estas representaciones fílmicas.

## Humanidades

