

Frank Leinen*

◉ “Hola, estáis en vuestra casa”: la negociación de conflictos culturales, étnicos y de género en *Flores de otro mundo* de Icíar Bollaín

En los años noventa llegó a los cines españoles un mayor número de películas dirigidas por mujeres que antes. Cuatro de esas directoras –Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Judith Colell y Teresa de Pelegrí– no habían cumplido aún los treinta años cuando presentaron su primer largometraje y con él su visión de la sociedad española y la situación de la vida de las mujeres. Las directoras españolas se opusieron al extendido tradicionalismo, del cual ni siquiera había podido huir del todo el *enfant terrible* Almodóvar (Walter 1998: 596), mediante conceptos innovadores y emancipadores de la identidad femenina. En relación con esto, abordaron problemas sociales, económicos y culturales dentro de la sociedad española, y en tiempos de la globalización se prestó especial interés al tema de la inmigración y del encuentro con lo foráneo (Camí-Vela 2005: 19; Scholz 2005: 108, 205; Jolivet 2001: 66). La discusión de auto-estereotipos y hetero-estereotipos nacionales y étnicos estaba ligada al afán de mostrar alternativas al discurso político y cultural dominante (Jordan 2000: 75).

Icíar Bollaín forma parte del grupo de directoras que imprimieron dinamismo a la esfera de la cinematografía española, que sigue dominada por los hombres (Pérez Millán 2003). En 1999, después de su debut como actriz en *El sur* (1983) y de su primer largometraje, *Hola, ¿estás sola?* (1995), finalizó su segunda película, *Flores de otro mundo*, cuyo guión había escrito con el escritor Julio Llamazares.¹ La inspiración para esta película le vino por la noticia de la muerte de una colombiana, que había conocido a su marido español a través de un documental del programa *Línea 900*, “Soltero y solo en el campo”. Las investigaciones para el reportaje revelaron que la mujer había sufrido mucho por la desconfianza de sus vecinos en el pueblo semiabandonado (Bollaín 1999: 67). Bollaín se enteró además de que cada vez había más pueblos españoles que, en vías de extinción a causa del éxodo del campo a la ciudad, organizaban caravanas de mujeres para reunir así a jóvenes dispuestas a casarse con los hombres del

* Frank Leinen es catedrático de Literatura Española y Francesa de la Universidad de Düsseldorf, catedrático visitante de la Ecole Normale Supérieure de París y coordinador del programa de traducción de literatura en Düsseldorf. Ha escrito *Visionen eines neuen Mexiko, Flaubert und der Gemeinplatz* y numerosos ensayos de literatura francesa e hispánica. Es editor de *Literarische Begegnungen* (2002) y *Bilderwelten, Textwelten – Comicwelten* (2007, con Guido Rings).

¹ El guión original, que en parte fue modificado considerablemente para la versión filmica, está publicado en Bollaín/Llamazares (2000). Existe un dossier de la película y de la directora en *La iguana* (1999).

pueblo.² Al mismo tiempo, le llamó la atención la gran cantidad de mujeres, sobre todo de Cuba, la República Dominicana, Ecuador y las Filipinas, que buscaban maridos en las regiones más apartadas de España, para abandonar, mediante el matrimonio, su estatus de “sin papeles”. Con estos hechos de fondo, fue probablemente el encuentro con Flor de Manila, que sin hablar español se casó con Antonio (un hombre doce años mayor que ella) para vivir con él en un pueblo de 40 habitantes, lo que ayudó a la directora a encontrar el título de su segundo largometraje: “... la película se llamaría *Flores de otro mundo*, y hablaría de la soledad de muchos hombres de campo, de la de muchas mujeres en las ciudades, de tantas personas que dejan su país y su gente en busca de una vida mejor; de choques culturales, de hombres y mujeres que se juntan y tratan de salir adelante y ser un poco más felices” (Bollaín 1999: 67).³

El largometraje, galardonado con el “Premio de la Semana de la Crítica” en el Festival de Cannes (1999) y cuyo guión fue propuesto para un Goya, relaciona, mediante la combinación de lo local y lo global, temas centrales que siguen siendo actualmente un gran desafío para la sociedad española: la desterritorialización y la reterritorialización en el contexto de la globalización, los procesos transculturales y transnacionales, el etnocentrismo y el racismo, la discriminación de las mujeres y la soledad masculina.⁴ Con esta amplia gama de temas y la riqueza de variantes de argumentos transculturales, Bollaín se destaca conscientemente de los conceptos monoculturales que aún dominaban en el cine español de los años noventa (Rings 2009). Por consiguiente, *Flores de otro mundo* puede calificarse de innovadora expresión filmica de la *glocalización* actual (Robertson 2002), dado que capta los procesos simultáneos y entrelazados de la globalización y la localización, cuya importancia para el cine español contemporáneo ha sido documentada hace tiempo (Pohl/Türschmann 2007). En este contexto, Bollaín muestra “les différences sensibles entre villes et campagnes, les relations hommes/femmes, jeunes/vieux, natifs/sans-papiers qui supposent rencontre, rejet ou assimilation du ‘corps étranger’, tension entre méfiance ou confiance, égoïsme ou générosité, courage ou lâcheté” (Jolivet 2001: 79).

El argumento y el ritmo filmico

El argumento se basa en el afán de los hombres del pueblo de Santa Eulalia (provincia de Guadalajara), que está despoblándose, por encontrar una alternativa a su vida de

² Esta idea la tuvieron los habitantes de San Juan de Plan, después de ver *Caravana de mujeres* (*Westward the Women* 1951) de Wellman, en un bar (Santaolalla 2005: 192).

³ La metáfora de la flor se extiende como un *Leitmotiv* por toda la película, cuya protagonista dominicana, Patricia, quiere “echar raíces en tierra nueva”. El sentido metafórico se hace explícito en una escena en la cual, estando en su invernadero, el jardinero Alfonso le habla a la soltera Marirrosi de sus intentos de cultivar orquídeas: “Marirrosi: ¿De dónde son? Alfonso: Africanas. Marirrosi: ¿Y tú crees que crecerán aquí? (Alfonso se levanta y se acerca a Marirrosi. La besa con gran ternura.) Alfonso: (Sonriendo) Cuidándolo, crece todo” (Bollaín/Llamazares 2000: 111).

⁴ Cf., en relación con el último punto, el comentario de Bollaín: “tanto en Guadalajara, como en Segovia, Soria, Teruel o muchos otros sitios en España, las poblaciones van envejeciendo y el número de hombres solteros es alarmantemente alto. Al viajar por esos lugares descubrimos un mundo tremendo de soledad” (Sánchez-Conejero 2003: 381).

solteros. Con este fin organizan una fiesta anual, a la cual invitan a acudir al pueblo a un gran número de mujeres, en parte del Caribe y de otros países de América Latina, que tengan intención de casarse. “Contamíname, mézclate conmigo”, una canción de moda que se toca al comienzo del baile, adquiere un doble sentido en el contexto fílmico. Por un lado, sirve como llamamiento al encuentro intenso con lo foráneo. Por otro lado, expresa un cierto temor desde el punto de vista semiótico-cultural, ya que la interacción con lo foráneo significa el inicio de un proceso incalculable de modificación de lo propio. En el transcurso de la película, el relato se centra en tres parejas, de las cuales dos se conocen durante el baile. Damián, un agricultor tímido, conoce a Patricia, una dominicana que ha abandonado su país y a su marido, del cual se quiere divorciar. Damián vive con su madre, la viuda Gregoria, que había decidido autoritariamente sobre su vida hasta su encuentro con Patricia. Patricia, que se encuentra de manera ilegal en España, quiere legalizar su estatus mediante el matrimonio con un español y traerse con ella a sus dos hijos, Janay y Orlandito, para ofrecerles un porvenir mejor. Alfonso, el jardinero que no quiere irse de Santa Eulalia bajo ningún concepto, conoce en la “fiesta de los solteros” a Marirrosi, una enfermera de Bilbao, que no tiene problemas económicos, pero sufre de soledad a medida que su hijo adolescente se va independizando. Además, se expone cómo Carmelo, un artesano que practica el turismo sexual en Cuba con regularidad, trae al pueblo a Milady, una veinteañera de La Habana, poco después de la fiesta. Éste abriga la esperanza de impresionarla con su bienestar y poder mantenerla en su casa y hacerla objeto de sus deseos sexuales. Mientras que Damián y Patricia se casan poco tiempo después de la fiesta y se traen a vivir con ellos a los hijos de ella, la agrídulce aventura amorosa de fin de semana entre Marirrosi y el solitario Alfonso termina en ruptura: ninguno de los dos quiere abandonar su entorno, de manera que Marirrosi pone fin a la relación. Por otra parte, Carmelo no se da cuenta de que Milady no quiere abandonar su libertad por una vida en bienestar, pero sin amor. Por eso, Milady lo abandona y se va de Santa Eulalia con rumbo incierto. Se ve que es necesario aprender el uno del otro (Patricia/Damián), que a veces hay que soportar y sufrir las diferencias (Marirrosi/Alfonso) y que la independencia, el individualismo y los sueños pueden valer más que la seguridad material (Milady/Carmelo). Al cabo de un año, la llegada de una nueva caravana de mujeres pone punto final a los acontecimientos expuestos. Este punto final marca al mismo tiempo el comienzo de una nueva “fiesta de los solteros”.

Dada la temática expuesta, *Flores de otro mundo*, de la que se dijo a modo de elogio que era “casi un milagro en el cine español de la década” (Herederó 1999: 76), es una especie de prolongación del primer largometraje de Bollaín, *Hola, ¿estás sola?* Pero, al mismo tiempo, *Flores de otro mundo* ofrece una gama de temas más amplia, dado que “el arco generacional y las raíces geográficas se amplían y se enriquecen para ofrecer un panorama caleidoscópico” (Herederó 1999: 82). Los dos primeros largometrajes de Bollaín tienen una cosa en común, ya que tratan de manera innovadora la temática de la mujer y la familia, lo cual tiene una larga tradición en el cine español (Jolivet 2001: 68). Bollaín resalta, en relación con este aspecto, que aunque lleva a la pantalla historias sobre mujeres no quiere realizar un cine feminista.⁵ Comparable a la dramaturgia de Sar-

⁵ Cf. Scholz (2005: 214). En “Cine con tetas” (Bollaín 1998) la directora analiza irónicamente el prejuicio de que las mujeres sólo saben hacer cine de mujeres, pero no buen cine. Según Jolivet, Bollaín quiere realizar un “cinéma ‘socialement sincère’ ou comme elle le dit ‘responsable’” (2001: 68).

tre en *Huis clos*, cuya frase clave, “L’enfer, c’est les autres”, es sugerida al principio de *Flores de otro mundo*, Bollaín logra aumentar a gran escala el potencial de conflicto que surge de los encuentros interculturales en el pueblecito de Santa Eulalia, sinónimo de la España católica y tradicionalista. La reducción a unos pocos lugares de actuación centrales transfieren a la película las cualidades de un teatro de cámara, cuyo marco temporal está definido exactamente por las dos “fiestas de los solteros”. La proximidad al drama se muestra también en el reiterado comentario de los acontecimientos por un grupo de ancianos, que ejercen la función de “coro griego” (Bollaín/Llamazares 2000: 43).

Flores de otro mundo obtiene su ritmo filmico del cambio de representaciones de interiores y amplios planos enteros que muestran el pueblo o su entorno. Estos planos enteros subdividen el paso entre los tres argumentos principales y desarrollan su cualidad de *Leitmotiv* poéticos, que con el paso de las estaciones del año –de la primavera de color pastel, al verano gris verdoso y al invierno blanco– posibilitan también una división temporal. La dirección del argumento queda respaldada por la estética filmica de Bollaín, fácil de retener, que se inspira en Ken Loach, en cuya película *Land and Freedom* destacó como actriz, y mezcla su cálculo dramático con una visión documental (Heredero 1999: 82; Lenz 2001: 2; Camí-Vela 2005: 179). Por consiguiente, logra una dramatización insistente del encuentro entre culturas e individuos diferentes por medio de la sencillez formal, el realismo de la representación y la desnudez estética, que hace surgir situaciones auténticas, las cuales parecen tomadas de la vida cotidiana. Con ello, el idioma de la película desarrolla un humor ligero y a veces melancólico del contraste entre lo propio y lo foráneo. Éste es el caso, por ejemplo, cuando Patricia tiene que llevar las vacas a un altiplano español en invierno, o cuando la beldad morena del Caribe baila con sus amigas al son del *rap* caribeño del grupo “Los Ilegales”, en la cocina austera de Gregoria, y ésta le pide cuentas por ello con rudeza.

A través de los personajes de Patricia y Milady, Bollaín combina en su película la actualidad de la problemática de género en una sociedad conservadora y machista con la problematización del éxodo del campo a la ciudad y con la representación de tensiones sociales e interétnicas. El fondo lo ofrece la transformación de España, que siendo un centro de emigración en los siglos XIX y XX ha pasado a ser ahora un centro de inmigración en Europa.⁶ España, al igual que otros Estados europeos, reaccionó ante la transformación social con medidas restrictivas para complicar la inmigración, que culminaron en la llamada directiva de retorno de la Eurocámara del 18 de junio 2008.⁷ A pesar de que el número de extranjeros es bajo en relación a la población total, la xenofobia –también abordada reiteradas veces por Bollaín en *Flores de otro mundo*– ha aumentado considerablemente.⁸ La

⁶ Según Fernández Rozas, el porcentaje de población extranjera en España subió un 121,91% desde 1994 a 2001 (2001: 24).

⁷ Esta directiva, que permite mantener detenidos a los inmigrantes sin papeles durante 18 meses y autoriza a deportar a menores a países distintos de los de origen, encontró resistencia por parte de muchos países latinoamericanos, ONG y la Iglesia católica, que puso de relieve el problema de la criminalización de los inmigrantes (Missé 2008).

⁸ Véase Santel, que parte de la base de 250.000 “sin papeles” para el año 2001 (2001: 107 y 110). Esteban Ibarra, presidente del Movimiento contra la Intolerancia, recuerda, en referencia a un estudio del Centro de Investigaciones Sociológicas, que a principios de los años noventa el 64% de los españoles veía a los extranjeros como usurpadores potenciales de puestos de trabajo, y el 53% consideraba a los inmigrantes como deflatores, personas que aceptan sueldos más bajos y hacen que desciendan los salarios (2008: 2).

película patentiza la existencia de un profundo abismo entre la realidad política, económica y social, las teorías sobre la hibridización de las sociedades y el discurso oficial sobre la supuesta cultura contemporánea española abierta al mundo (Wehr 2006: 15; Rings 2009). Bollaín se adentra con su largometraje en una tendencia general, cada vez más amplia, del cine y la literatura que supone la tematización de los desafíos y perspectivas que surgen de la diferencia étnica de los inmigrantes de América Latina y de África.⁹

Lo global y lo local en el encuentro cultural

Mediante la llegada de Patricia y Milady, la directora logra el encuentro de dos mundos en Santa Eulalia. Uno de ellos remite al presente de la globalización, del poscolonialismo y del capitalismo tardío y el otro desvela el tradicionalismo de la sociedad rural de las postrimerías de la época moderna, en la cual los heteroestereotipos colonialistas y sexistas siguen siendo muy actuales. Así es que Patricia tiene que rehuir las insinuaciones violentas de un habitante durante la “fiesta de los solteros” y la primera entrada en escena de Milady muestra obviamente que sólo se la percibe como un simple objeto sexual. Por eso, su llegada a Santa Eulalia es comentada con clichés unívocos por parte de tres ancianos: “¡Qué dentadura, qué dentadura!... ¡Qué labios!”. El comentario sobre la dentadura de Milady hace pensar en tratantes de caballos que estén hablando de la calidad y de la edad de un animal. La risa denunciadora del sexismo sobre la imaginación de los ancianos, de lo bello que tiene que ser que te besen unos labios así, se dirige también contra el espectador de la película. Probablemente, al espectador también se le hayan venido a la mente estereotipos, comparables a los de los ancianos, cuando vieron por primera vez a la belleza caribeña con sus ropas ceñidas al cuerpo. La orientación de la cámara de Bollaín, que como alternativa a la mirada masculina heterosexual¹⁰ predominante en la industria cinematográfica, suele aparecer, por regla general, de forma neutra o desde la perspectiva de las mujeres (Santaolalla 2005: 199), reproduce en esta escena “la mirada fetichista y voyeurística del espectador (a través del personaje de Carmelo) para castigarla y destruirla filmicamente” (Camí-Vela 2001: 185).

La entrada en escena de Milady ya deconstruye una serie de prejuicios neocolonialistas y sexistas: bien es verdad que Carmelo la trae al pueblo en su furgoneta, “a vehicle associated with picking up illegal immigrants in the United States” (Kim 2005: 176), pero pronto se descubre que Milady, recién llegada de Italia, no tiene ningún interés en

⁹ Esta tendencia, que nació en los años noventa, se puede observar, por ejemplo, en *Las cartas de Alou* (Armendáriz 1990), *Bwana* (Uribe 1996), *Susanna* (Chavarrías 1997), *Said* (Soler 1998), *Cosas que dejó en La Habana* (Gutiérrez Aragón 1998) y *Tomándote* (Gardela 2000).

¹⁰ Bollaín articula su crítica hacia esta orientación misógina de la industria cinematográfica y televisiva en España mediante una *mise en abyme*, haciendo ver a los hombres una película porno en el bar de Aurora. Después de su llegada a la casa de Carmelo, Milady cambiando de canales da con una película erótica en la tele, de la cual se oye brevemente el ambiente. En esta ocasión, Carmelo intenta atraerla hacia él sin éxito. Como respuesta a este sexismo medial, la directora niega conscientemente al espectador la opción a echarle una mirada *voyeurista* a Milady: “la jefa de Producción me decía: ‘un hombre a la chica negra la desnuda en la primera escena’. La desnuda seguro, aunque sólo sea para verla él. [...] En esta película no se ve una teta. [...] Es cine. Con una mirada femenina, pero es cine” (Camí-Vela 2005: 60).

quedarse en Santa Eulalia. Da más bien la impresión de ser una turista que quiere ver mundo valiéndose de los hombres que conoció en Cuba (Kim 2005: 181; Damerau 2007: 178). Hasta su ropa, que contribuye de manera decisiva a que encarne sexo y animalidad para los hombres del pueblo,¹¹ burla irónicamente la percepción masculina neocolonial que obedece a la “porno-tropic tradition”.¹² Cuando llega al pueblo, lleva unas mallas con el estampado de las barras y las estrellas de la bandera estadounidense que le ha regalado Enrico, un amigo italiano. La insignia estadounidense representa el fin del dominio colonial de España sobre Cuba y simboliza el intento de Milady de permanecer independiente ante las reclamaciones de posesión neocoloniales. Estas mallas tan singulares tienen también un carácter simbólico desde el punto de vista económico, ya que revelan que la joven quiere llevar una vida mejor lejos de la economía de escasez del comunismo cubano. De esta manera, Bollaín presenta, con un guiño irónico, a la cubana varada en Santa Eulalia como la personificación de un estilo de vida global-cosmopolita y nómada.

Las reacciones de los hombres del pueblo ante la ropa de Milady documentan la continuidad de patrones de pensamiento neocoloniales, racistas y machistas (Martín-Cabrera 2002: 43; Kim 2005: 176). Sin embargo, la joven rehúye el afán de Carmelo de tratarla como un objeto domesticable, conforme a la tradición colonial y los estereotipos de género. Cuando éste intenta obligarla a mantener relaciones sexuales después de enseñarle su lujosa casa a la recién llegada, el plan termina de manera vergonzosa para el machista. Milady cambia los papeles en la cama y le da la vuelta a la tentativa de sumisión sexual, pero no sólo en sentido figurado: sentada encima de Carmelo, lo lleva a una eyaculación precoz mediante un hábil movimiento corporal, sin necesidad de quitarse ni una sola prenda. Por lo tanto, se insinúa desde un principio que el intento de una reclamación de posesión de Carmelo sobre Milady está condenado al fracaso. El comportamiento de la joven refuta el mensaje que resuena en su nombre alegórico: la cubana no revela su verdadero nombre y, en contra de la promesa de que un hombre podría disponer de ella como “My Lady”, Carmelo no logra convertirla en su “Lady”. Incluso la diégesis burla la estereotipación de Milady sugerida al inicio, puesto que, al igual que Patricia, va ganando más profundidad de carácter en el transcurso de la película (Kim 2005: 180). En paralelo a este desarrollo, la autoconfianza masculina de Carmelo se quiebra¹³

¹¹ Según Damerau, la propia Milady es, en parte, responsable de estas reacciones, dado que la elección de su ropa provocadora “demuestra la ingenuidad de esta figura, que es sumamente inconsciente de las implicaciones y consecuencias de sus actos” (Damerau 2007: 177, nota 11).

¹² “[...] long before the era of high Victorian imperialism, Africa and the Americas had become what can be called a porno-tropic for the European imagination [...]. Within this porno-tropic tradition, women figured as the epitome of sexual aberration and excess” (McClintock 1995: 22).

¹³ “The assault on traditional notations of masculinity constitutes a significant trend in contemporary Spanish cinema. Critical images of the patriarchal order and traditional formulations of masculinity are not only concerned with revealing their repressive consequences for women. They also indicate the restrictive and destructive implications for men and demonstrate that male identity is fragile, provisional and constantly under threat. Such preoccupations in the cinema testify to a Spanish inflection of what some have called a ‘crisis in masculinity’ in contemporary Western society” (Jordan/Morgan-Tamosunas 1998: 140 s.). Sin embargo, a excepción de Almodóvar, se puede decir que para la mayoría de los directores españoles la deconstrucción del mito del macho ibérico se hace a expensas de una descripción equilibrada de lo femenino: “these representations are often based on stereotypical and limited representations of women” (Thornton 2002: 102).



Milady con sus mallas.

y cuando abofetea a Milady llevado por la ira que le causa su espontánea escapada a Valencia, este acto es sobre todo una prueba de su desorientación (Martín-Cabrera 2002: 52). Al final de la película, después de que la cubana haya abandonado Santa Eulalia con rumbo incierto, Carmelo pasa la fiesta de Navidad en plena soledad. El silencio en su casa se hace intensamente tangible durante el discurso de Navidad del rey,¹⁴ y no queda duda de que al machista es a quien más ilusiones han destrozado de todo el pueblo.¹⁵

La discriminación sexista, neocolonialista y racista no es sólo un asunto de hombres. Las españolas de la caravana de mujeres, y especialmente Gregoria, la madre de Damián, y Aurora, la esposa del dueño del bar, ya articulan prejuicios corrientes: “AURORA: Vamos a ver lo que le dura ésa aquí. [...] todas éstas buscan lo mismo, Felipe. Los papeles y el dinero y, cuando los tienen, aire”. El objetivo predilecto de la crítica de Gregoria es Patricia, que se ha casado con Damián y ha realizado su deseo de traerse a sus hijos a España.¹⁶ Al principio, la madre de Damián aparece como la reencarnación de aquella España conservadora que representa la Bernarda Alba de García Lorca. La anciana teme perder a su hijo por culpa de la inmigrante y tener que cederle el mando de la casa a la esposa. Las declaraciones de Gregoria documentan que el miedo a lo foráneo desconocido es una de las razones más importantes de la formación del racismo. Por consiguiente, le exige a su hijo que introduzca un “domestic apartheid” (Martín-Cabrera 2002: 50).¹⁷

¹⁴ Cuando el rey acentúa en su discurso el “calor de los recuerdos familiares que se avivan en estas fechas”, la charla parece ser un comentario irónico sobre la situación de la vida del machista fracasado y un acuerdo idealista del tradicional mito español de la familia.

¹⁵ “El que lo tiene más equivocado es Carmelo. Primero, porque piensa que se puede comprar a una persona, que es lo que ha hecho. Segundo, porque piensa que comprándola ha comprado una relación de pareja, porque ahí ni existe la relación de pareja. [...] Por lo tanto comete el tercer error: pensar que una chica de veinte años que sale de La Habana quiere tener hijos con él en un lugar como Santa Eulalia. Es él el confuso” (Bollaín, en: Camí-Vela 2005: 62).

¹⁶ Bollaín describe la situación de Patricia de la siguiente manera: “tienes que pasar por la humillación de que una de las pocas maneras de estar legal y trabajar legalmente es a través de la boda, pasar la humillación que es vender una cosa muy íntima que es la elección que haces de tu pareja. Es muy cabrona la Ley de Extranjería y ayuda muy poco a que la gente esté aquí tranquila” (Camí-Vela 2005: 64).

¹⁷ “Gregoria: La de Carmelo estuvo aquí esta mañana. ¡Cómo tendrá la casa! A saber cómo la habrá educado su madre, a estar con hombres seguro. ¡A la chica ésa no quiero volver a verla por aquí!”.

Gregoria se ve como víctima de una invasión de mujeres de las antiguas colonias, que socavan los valores tradicionales. De hecho, las amigas caribeñas de Patricia, que viven en Madrid, dan a entender durante su visita que, desde su punto de vista, la civilización urbana, de la que provienen, está por encima de la del pueblo. El comentario jocoso de las rústicas circunstancias de vida de Patricia subraya que, para la gente del pueblo, las inmigrantes siguen siendo sujetos coloniales, pero que en realidad ellas vienen de un “more civilized and modern place than Santa Eulalia” (Kim 2005: 177). La jerarquía colonial entre la periferia y el centro se ve contrariada de manera paradójica y finalmente llevada *ad absurdum*. Gregoria no acepta a la dominicana y a sus hijos hasta que no se da cuenta de que Damián incluso la abandonaría si fuera necesario para poder vivir con Patricia y sus hijos y hasta que no reconoce en una conversación con su nuera que de la relación de conveniencia entre Damián y Patricia ha surgido un matrimonio basado en el amor mutuo.¹⁸ Cuando Damián duda de que Patricia lo quiera de verdad, en una de las escenas más dramáticas de la película, es su madre quien da el impulso necesario para que la familia permanezca unida. La transformación de Gregoria muestra de manera más clara el deseo de Bollaín de que, a pesar de las diferencias culturales, es posible un cambio de mentalidad a través del diálogo con el “otro”. La película articula la necesidad de reemplazar el concepto antiguo, esencialista y estático de la identidad cultural o nacional, basado en el antagonismo entre lo propio y lo foráneo, por un modelo abierto y dinámico que establezca campos de contacto entre las culturas y dé oportunidad al encuentro entre los individuos.

La ambivalencia del mensaje

Sin embargo, hay aspectos que rompen con la versión optimista de la película, y esto se acentúa muy al final. Por una parte se podría considerar la alegre fiesta familiar que tiene lugar con motivo de la comunión de Janay, la hija de Patricia, como final feliz. Por otra, esta misma escena otorga una ambivalencia significativa a la película, ya que se podría interpretar el ritual como complemento de un largo proceso en la “instrumentalización de las mujeres inmigrantes como objetos de satisfacción sexual y criadas en la casa” (Damerau 2007: 174). Aunque es indiscutible que “the film teases out encounters of difference and possibilities for community in terms of the cultural complexities of transnational and transcultural migration” (Nair 2002: 46), son precisamente las últimas secuencias cinematográficas las que plantean algunas preguntas desde el punto de vista feminista. Visto con más atención, el final de la fiesta de comunión se revela como un montaje de citas filmicas de *El sur*, *Demonios en el jardín* y *El espíritu de la colmena* (Jolivet 2001: 85 s.). Más allá del homenaje a Gutiérrez Aragón y Erice al que se refiere Jolivet, parece importante la advertencia de que la directora burla el realismo documental de su película por medio de la materialidad de las citas y pone de relieve la ficción como tal. El hecho de que una foto de familia cuidadosamente preparada ponga fin a la

¹⁸ La escena tiene lugar frente a la tumba del difunto marido de Gregoria. Camí-Vela interpreta que el lugar de actuación es un símbolo de “la muerte de los prejuicios, de los miedos personales y sociales a la ‘otredad’” (2001: 184).

fiesta de comunión también indica que no están resueltos todos los problemas bajo la superficie de una supuesta felicidad. Por un lado, es evidente que Bollaín quería manifestar de manera obvia la importancia de superar las barreras entre los sexos, las culturas, las etnias y las generaciones. Patricia, Damián y Gregoria han hecho grandes progresos con respecto a esta cuestión. Pero, por otro lado, descubre que una visión de armonía absoluta de la vida cultural en común sólo se puede establecer en la ficción.

Teniendo en cuenta este trasfondo, no se puede olvidar que, en primer lugar, Patricia tomó la decisión de ir a vivir a Santa Eulalia por razones económicas y por su deseo de poder vivir en la legalidad. A diferencia de la española Marirrosi, que posee independencia económica y “decide romper con Alfonso, a cambio de no tener que morir –no su pequeña muerte sino la otra muerte simbólica en el silencio sepulcral del pueblo–” (Valerio-Holgúin 2003: 91), a Patricia no le queda más opción que casarse con Damián.¹⁹ Si esta decisión no hubiese sido sancionada positivamente por medio del cariño mutuo que surge paulatinamente como una especie de fabuloso “regalo del cielo”, el matrimonio se hubiera desarrollado de forma más bien infeliz. El que los dos compartan finalmente los mismos sentimientos se debe especialmente a la *éducation sentimentale*, que recibe Damián de manos de Patricia. Parece problemático que Bollaín recurra en esta ocasión al cliché de la seductora caribeña (o voluntaria en los países en desarrollo), que da lecciones en la cama al español inexperto y finalmente recibe cariño, comprensión y seguridad económica a cambio. Por otro lado, resulta evidente que Patricia no está dispuesta a dejar que se quiebre su deseo de vivir y su mundo sentimental a causa de las circunstancias desfavorables, sobre todo porque ha reconocido que Damián es un “buen hombre”. Su sumisión inicial ante las leyes del pueblo y el poder de la suegra es reemplazada en el transcurso de la película por su afán por negociar las diferencias culturales y llegar a un mutuo acuerdo. Evidentemente, Bollaín pone el acento en la representación de una armonización de conflictos,²⁰ con la consecuencia de que no se tratan problemas más violentos, como se podría haber tematizado mediante la descripción de las experiencias de inmigrantes de origen marroquí o subsahariano.²¹ Así, los efectos a veces dramáticos de la *glocalización* en la realidad social, cultural y económica son tratados de una manera relativamente discreta.

Desde una perspectiva orientada hacia la temática de género, resulta problemático que Patricia se defina sólo por su papel de madre desde las primeras escenas de la película, en las que muestra las fotos de sus hijos a las mujeres que viajan con ella en el autobús a Santa Eulalia (Martin-Márquez 2002: 268). En el transcurso de la película no tiene alternativa a la opción de llevar una vida como esposa y madre, independientemente de

¹⁹ Por eso, Patricia trata con tanto desapego su foto de bodas, que le entrega a su tía de Madrid: “Mira, esta foto es para la familia, ésta es de los niños, ésta es de la boda. Me las haces llegar a mi mamá”. “Although these pictures for her family back in the Dominican Republic would represent proof of happy and successful life Patricia achieved in a foreign country, they are here converted into insignificant items without any sentimental value” (Kim 2005: 182).

²⁰ “Y también ver lo positivo, ver qué intercambio hay, qué traen ellas, qué proponen ellos, no sólo mostrar lo que tiene de dramático, de choque” (Camí-Vela 2005: 58).

²¹ En 1999, año en que se proyectó por primera vez *Flores de otro mundo*, hubo en Barcelona agresiones de hasta 1.700 manifestantes contra inmigrantes marroquíes, durante tres noches seguidas (Informe RAXEN 2008). Después de analizar varias películas que abordan las relaciones amorosas entre hombres de origen marroquí o norteafricano y mujeres españolas, Flesler llega a la conclusión de que, a diferencia de *Flores de otro mundo*, en estos casos se trata de “impossible romance films” (2004: 113).

si esto corresponde o no a sus ideas de una vida feliz. El hecho de que Patricia tenga un título de estética carece de toda importancia. Aunque puede participar de manera activa en la definición de su relación interpersonal con Damián, al final de la película “la situación laboral y el tema de las dependencias económicas [...] quedan en el aire” (Damerau 2007: 180). A la vista de este hecho, cabe formular la pregunta de si la perspectiva de futuro de Patricia se puede designar realmente y sin restricciones como “el ejemplo de una asimilación lograda” (Walter 2004: 753). Desde el punto de vista emancipador, el matrimonio resulta como recompensa para la inmigrante, cuyo comportamiento conforme a las normas sociales contribuye a la consolidación del reparto tradicional de papeles (Martín-Cabrera 2002: 53; Martín-Márquez 2002: 268; Kim 2005: 183). La importancia de las tradiciones conservadoras se documenta también en aquellas escenas de la fase final de la película que están relacionadas con fiestas religiosas (Navidad, el segundo domingo de Pascua). En esta ocasión, la religión católica resulta un lazo unificador entre la inmigrante y los habitantes del pueblo, y la comunión de Janay sella simbólicamente esta integración en la comunidad.

Bollaín da a entender que, en la vida cotidiana, la sociedad española, caracterizada por la agricultura, espera de los inmigrantes la disposición a asimilarse a un sistema discursivo determinado por el tradicionalismo. A causa de esto, la directora confiere un significado ambivalente a su película, ya que “her use of family, contrary to her liberal stance on immigration, ends up generating a conservative view on multiculturalism, failing to reconsider the country’s multicultural constituency” (Kim 2005: 189). Con la paulatina integración de Patricia en la semiesfera rural²² comienza el final de una de las experiencias básicas de los inmigrantes: la desterritorialización. Esta integración señala además el inicio de la consolidación de su identidad y de la gestión de ésta en el campo de tensión entre las culturas del Caribe y de España. Santa Eulalia está aún lejos de ser una comunidad cultural híbrida, pero, para Patricia, el pueblo ya no es un “Ort der Fremde” (Gewecke 2002: 322), en el cual el forastero sea marginado o se margine él mismo. El tradicionalismo, antes estático, se está flexibilizando con la consecuencia de que la llegada de una nueva caravana de mujeres al final de la película significa más que un simple regreso al inicio.²³ En contra de la supuesta estructura cíclica de la película, el retorno del mismo acontecimiento se sucede en un nuevo contexto, después de que Patricia y sus hijos hayan encontrado una nueva patria en el pueblo. En este sentido, la segunda “fiesta de los solteros” remite al inicio de una espiral de desarrollo que deja abierta muchas opciones. La pancarta con la frase “Hola, estáis en vuestra casa”, bajo la que pasó el autobús en el que venían Patricia y Marirrosi, ha dejado paso a un saludo de bienvenida en nada menos que en cuatro idiomas. La comunidad del pueblo está en trámites de abandonar el concepto tradicional, esencialista y estático-exclusivo de identidad, para

²² Lotman califica la semiesfera de sistema cultural, heterogéneo y dinámico, dentro del cual se usan muchos códigos culturales a la vez (2001: 123 s.). Esto vale incluso para Santa Eulalia, donde con el desarrollo de la globalización ha habido un choque entre impulsos innovadores y estructuras agrarias tradicionales, y donde coexisten productos del siglo xx y la sociedad mediática con vestigios de la tradición campesina.

²³ La crítica de Kim no es certera, en el sentido de que, haciendo referencia a la trama que sirve de marco, sólo hace hincapié en “the persistence of the traditionalist attitude of the townspeople who never realize that time has changed” (Kim 2005: 177).

atreverse a llevar a cabo el experimento de un sincretismo cultural y un interculturalismo.²⁴ Por lo tanto, en el último enfoque de su película, la directora manifiesta su convicción de que el futuro de la España rural está en la apertura a lo foráneo y en la disposición al intercambio transcultural: “en la imagen de los niños que, mezclados, esperan el nuevo autobús y en los futuros niños que vengan de parejas como la de Damián y Patricia, está en parte la esperanza para que muchos de estos pueblos sigan vivos”.²⁵

Filmografía

- Armendáriz, Montxo (1990): *Las cartas de Alou*. España: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L.
- Bollaín, Iciar (1995): *Hola, ¿estás sola?* España: Canal+ España, Fernando Colomo Producciones Cinematográficas S.L., Producciones La Iguana S.L., Televisión Española (TVE).
- (1999): *Flores de otro mundo*. España: Producciones La Iguana S.L., Alta Films.
- Chavarrías, Antonio (1997): *Susanna*. España: Oberón Cinematográfica S.A.
- Erice, Víctor (1973): *El espíritu de la colmena*. España: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., Jacel Despósito.
- Erice, Víctor (1983): *El sur*. España/Francia: Chloë Productions, Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., Televisión Española (TVE).
- Gardela, Isabel (2000): *Tomándote*. España: Kilimanjaro Productions.
- Gutiérrez Aragón, Manuel (1982): *Demonios en el jardín*. España: Luis Megino.
- (1998): *Cosas que dejé en La Habana*. España: Sogetel/Tornasol Films S.A.
- Loach, Ken (1995): *Land and Freedom*. Gran Bretaña/España: BIM, British Broadcasting Corporation (BBC), British Screen, Canal+ España, Degeto Film *et al.*
- Soler, Llorenç (1998): *Saïd*. España: Centre Promotor de la Imatge (CPI) S.A., Televisió de Catalunya (TV3), Televisión Española (TVE).
- Uribe, Imanol (1996): *Bwana*. España: Aurum, Cartel, Origen PC.
- Wellman, William A. (1951): *Westward the Women*. EE. UU.: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Bibliografía

- Bollaín, Iciar (1998): “Cine con tetas”. En: Carlos F. Heredero (ed.): *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*. Málaga: Primer Festival de Cine Español de Málaga/Ayuntamiento de Málaga/Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 51-53.
- (1999): “Vidas de película”. En: *El País Semanal*, 30.5.1999, pp. 66-72.
- Bollaín, Iciar/Llamazares, Julio (2000): *Cine y literatura. (Reflexiones a partir de Flores de otro mundo)*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Camí-Vela, María (2001): “*Flores de otro mundo: una mirada negociadora*”. En: Cabello-Castellet, George/Wood, Guy/Martí-Olivella, Jaime (eds.): *Cine-Lit IV: Essay on Hispanic Film and Fiction*. Portland: Portland State University/Reed College and Oregon State University, pp. 176-188.

²⁴ “La riqueza no es la integración de la inmigración, sino la mezcla. Entonces, el campo español se está transformando y el día de mañana habrá niños mulatos que llevan tractores. ¡Y a mí me encanta!” (Camí-Vela 2005: 58).

²⁵ *La iguana* (1999: 17).

- (2005): *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Madrid: Ocho y Medio.
- Damerau, Camila (2007): “Contamíname... Mézclate conmigo”. Límites y transgresiones en *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1995) y *Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1999)”. En: Pohl, Burkhard/Tüschmann, Jörg (eds.): *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 167-183.
- Fernández Rozas, José Carlos (2004): “España y los movimientos migratorios internacionales: el reverso de la moneda”. En: Andres-Suárez, Irene (ed.): *Migración y literatura en el mundo hispánico*. Madrid: Cerbum, pp. 17-44.
- Flesler, Daniela (2004): “New Racism, Intercultural Romance, and the Immigration Question in Contemporary Spanish Cinema”. En: *Studies in Hispanic Cinemas*, 1, 2, pp. 103-118.
- Gewecke, Frauke (2002): “Territorien der Identität: zur Topographie des Eigenen und des Fremden in der Literatur der Latinos in den USA”. En: Leinen, Frank (ed.): *Literarische Begegnungen. Romanistische Studien zur kulturellen Identität, Differenz und Alterität. Festschrift für Karl Hölz zum 60. Geburtstag*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, pp. 321-343.
- Herederó, Carlos F. (1999): *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza.
- Ibarra, Esteban (2008): “Migraciones, racismo y xenofobia”. En: <<http://www.sp.upcomillas.es/sites/mtas/Lists/Documentos/Attachments/20/2Completo.PDF>> (23.8.08), pp. 2-7.
- Informe RAXEN (2008): “Violencia urbana y agresiones racistas en España”. En: <<http://www.sp.upcomillas.es/sites/mtas/Lists/Documentos/Attachments/20/2Completo.PDF>> (23.8.08), s. p.
- Jolivet, Anne-Marie (2001): “Cinéma au féminin, une nouvelle approche de la réalité espagnole par Iciar Bollain (*Hola, ¿estás sola?*, 1995; *Flores de otro mundo*, 1999)”. En: Groupe de réflexion sur l’image dans le monde hispanique (Bron, Rhône) (ed.): *Penser le cinéma espagnol 1975-2000*. Paris/Lyon: GRIMH-GRIMIA, pp. 65-86.
- Jordan, Barry (2000): “How Spanish is it? Spanish Cinema and National Identity”. En: Barry Jordan/Rikki Morgan-Tamosunas (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, pp. 68-78.
- Jordan, Barry/Morgan-Tamosunas, Rikki (1998): *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- Kim, Yeon-Soo (2005): *The Family Album. Histories, Subjectivities and Immigration in Contemporary Spanish Culture*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- La iguana* (1999): “*Flores de otro mundo* dirigida por Iciar Bollain”. En: <<http://www.la-iguana.com/HTML/FLORESDOSSIER.PDF>> (11.9.08), s. p.
- Lenz, Eva-Maria (2001): “Gemeinsam schlafen, getrennt träumen. Beziehungsnetzwerke: ‘Blumen aus einer anderen Welt’ von Iciar Bollain im Kino”. En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.5.2001, s. p.
- Lotman, Yuri M. (2001 [1990]): *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. London/New York: Tauris.
- Martín-Cabrera, Luis (2002): “Postcolonial Memories and Racial Violence in *Flores de otro mundo*”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, 3, 1, pp. 43-55.
- Martin-Márquez, Susan (2002): “A World of Difference in Home-Making: The Films of Iciar Bollain”. En: Ferrán, Ofelia/Glenn, Kathleen M. (eds.): *Women’s Narrative and Film in Twentieth-Century Spain*. New York: Routledge, pp. 256-272.
- McClintock, Anne (1995): *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*. New York/London: Routledge.
- Missé, Andreu (2008): “La UE cierra el paso a los ‘sin papeles’”. En: *El País*, 19.6.2008. <http://www.elpais.com/articulo/internacional/UE/cierra/paso/papeles/elpepiint/20080619elpepiint_2/Tes> (22.9.08), s. p.
- Nair, Parvati (2002): “In Modernity’s Wake: Transculturality, Deterritorialization and the Question of Community in Iciar Bollain’s *Flores de otro mundo* (*Flowers from another World*)”. En: *PostScript*, 21, 2, pp. 38-49.

- Pérez Millán, Juan Antonio (2003): “Women are also the Future: Women Directors in Recent Spanish Cinema”. En: *Cineaste. Contemporary Spanish Cinema Supplement*, Winter, pp. 50-55.
- Pohl, Burkhard/Tüschmann, Jörg (2007) (eds.): *Miradas globales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Rings, Guido (2009): “Madrid: Neo-Colonial Spacing in Contemporary Spanish Cinema?”. En: Weiss-Sussex, Godela/Pizzi, Katia (eds.): *Cultural Identities in Europe*. Oxford: Lang, pp. 1-29.
- Robertson, Roland (2002): “Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity”. En: Featherstone, Mike/Lash, Scott/Robertson, Roland (eds.): *Global Modernities*. London: Sage, pp. 25-44.
- Sánchez-Conejero, Cristina (2003): “Lo global en el discurso(s) feminista(s): *El silencio de las sirenas* (1985) de Adelaida García Morales y *Flores de otro mundo* (1999) de Icíar Bollaín”. En: *Revista Hispánica Moderna*, 56, 2 (2003), pp. 373-386.
- Santaolalla, Isabel (2005): *Los “Otros”. Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Santel, Bernhard (2001): “Italien und Spanien: Einwanderung zwischen Abwehr und Normalität”. En: Bade, Klaus J. (ed.): *Einwanderungskontinent Europa: Migration und Integration am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch, pp. 105-115.
- Scholz, Annette (2005): *Joven cine español de autores. Der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst*. Berlin: WVB.
- Thornton, Niamh (2002): “Playing the Macho: Critical Images in Contemporary Spanish Film”. En: *Film & Film Culture*, 1, pp. 95-104.
- Valerio-Holguín, Fernando (2003): “Santo Domingo, Nueva Yol, Madrid: migración e identidad cultural”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 637/638, pp. 89-93.
- Walter, Klaus-Peter (1998): “Pedro Almodóvar und das Kino der Gegenwart”. En: Bernecker, Walther L./Dirscherl, Klaus (eds.): *Spanien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt.: Vervuert, pp. 581-608.
- Walter, Klaus-Peter (2004): “Die spanische Kinokultur der Gegenwart”. En: Bernecker, Walther L./Dirscherl, Klaus (eds.): *Spanien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt: Vervuert, pp. 725-765.
- Wehr, Ingrid (2006): “América Latina en movimiento: del continente receptor de inmigrantes a una región de emigrantes”. En: Wehr, Ingrid (ed.): *Un continente en movimiento. Migraciones en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 9-16.