

F. Manuel Montalbán Peregrín/M^a Auxiliadora Durán Durán*

◉ **Imágenes de la inmigración y feminidad: espacios de maniobra en *La novia de Lázaro* de Fernando Merinero**

España se ha convertido en país de recepción de un importante flujo migratorio y escenario privilegiado del consiguiente contacto intercultural, caracterizado en la gran mayoría de ocasiones por la disparidad de oportunidades y acceso a recursos y derechos. De este modo ha ido aumentando paulatinamente la visibilidad del inmigrante en distintos contextos sociales, y la producción cinematográfica reciente en nuestro país ha contribuido a ella. Tímidamente las publicaciones especializadas han comenzado a interesarse por los puntos de contacto entre inmigración y cine español, especialmente desde la diversidad teórica y metodológica. Algunos autores reclaman una aproximación que no se contente con identificar y etiquetar los tipos de imágenes de la inmigración filmadas, y que sea capaz de identificar las estrategias textuales y discursivas que convierten la diferencia en “otredad”. En este sentido, se refleja una preocupación especial por la etnicidad y el género como valores de análisis (Santaolalla 2005, Argote 2003). Otros análisis recientes se orientan hacia las relaciones de interculturalidad, reflejo tanto de la realidad extra-cinematográfica como de la constitución de modelos representacionales que influyan individual y colectivamente sobre el espectador (Gordillo 2007).

Las conclusiones de muchos trabajos apuntan a la presencia de miradas estereotipadas y etnocéntricas que, aunque presenten la figura del inmigrante con simpatía y benevolencia, suelen quedar atrapadas en la victimización, la conflictividad o la representación simplistamente benéfica e ingenuamente optimista. En el caso de la mujer inmigrante, el análisis de Rosabel Argote es concluyente: la identidad femenina es construida como la doble otredad y la nueva *pretty woman* que narrativamente tranquiliza amenazas sociales emergentes (2003: 1). Pocos personajes femeninos se libran de que su alteridad no sea subyugada ni aniquilada. Es aquí donde nuestro interés se centra en la presencia en el reciente cine español de discursos fílmicos que reclamen la representa-

* F. Manuel Montalbán Peregrín es profesor titular y decano de la Facultad de Estudios Sociales y del Trabajo en la Universidad de Málaga. Como experto en psicología social es autor de *La organización psicosocial* (1996), *Comunidad e inconsciente* (2008) y numerosos artículos que se dedican al estudio de las conexiones entre psicoanálisis, ciencias sociales y el pensamiento posmoderno. M^a Auxiliadora Durán Durán es profesora titular en la Universidad de Málaga y co-autora de estudios como “La victimización de las mujeres marroquíes en Málaga” (en Cuadernos de Política Criminal, 1998) y “Condiciones laborales de las inmigrantes magrebíes en Málaga”. Comunicación presentada al IV Congreso Nacional de Psicología del Trabajo y de las Organizaciones (1998). Ambos son miembros del Seminario Interdisciplinario de Estudios sobre Inmigración de la Universidad de Málaga.

ción femenina como sujeto narrativo oponiéndose al ordenamiento discursivo dominante y ofrezcan espacios de maniobrabilidad (*Rooms for maneuver*, Chambers 1991) para movilizar las imágenes tradicionales y construir tramas alternativas de la feminidad. Nos centraremos en la inmigración femenina latinoamericana por su interés particular y elevada presencia relativa en el cine español. Un lugar privilegiado para contrastar estas inquietudes en el escenario cinematográfico contemporáneo es el ocupado por la propuesta de “películas vivas” de Fernando Merinero, y en concreto nos centraremos en un análisis de su película *La novia de Lázaro* de 2002. Partimos de la pregunta, de en qué medida esta obra nos ayuda a replantear los modelos de análisis sobre la construcción subjetiva de la mujer inmigrante a partir de su propia singularidad, desde el modelo alternativo de la diferencia (García Oramas 2006). Más allá de la categorización étnica o socioeconómica como inmigrante, lo propio de nuestro estudio plantea el análisis de las trayectorias de la feminidad a partir de la riqueza de la diferencia.

La inmigración femenina latinoamericana en el cine español

La todavía breve historia del cine español contemporáneo sobre inmigración, cuyo origen se suele situar a comienzos de la década de los noventa del siglo XX e identificar con la película *Las cartas de Alou* de Montxo Armendáriz (1990), nos ofrece un interés creciente por la inmigración definida mayoritariamente como referencia de un fenómeno de gran impacto social y, en menor medida, como experiencia personal y vital particular. El punto de vista casi generalizado es el de la sociedad de acogida y nos encontramos, por tanto, todavía alejados de una cinematografía que dirija su atención al desarrollo de la identidad y las vivencias de una segunda o tercera generación que tiene que vérselas con la integración, el rechazo, la marginación, etc., como sucede ya en otros países europeos con mayor tradición receptora de población inmigrante (Castiello 2006). Con dificultades, la producción filmográfica nacional va desprendiéndose de miradas estereotipadas cuyos elementos recurrentes apuntan al exotismo, la saturación sensual de los personajes, la marginalidad y su estrecha vecindad con la criminalidad, o la tendencia a presentar la inmigración desde el conflicto. Las propias limitaciones narrativas condicionan que, en muchas ocasiones, las únicas oportunidades integradoras partan del establecimiento de relaciones de pareja; una solución, por otra parte, ofrecida casi exclusivamente a la mujer inmigrante.

Santaolalla caracteriza la otredad de la inmigración latinoamericana como una imagen paradójica que reúne lo familiar y lo extraño (2005: 25). Si a esto le unimos la categoría de género, la mujer latina es representada mayoritariamente como “cuerpo racial”, objeto que combina la atracción sexual y la acción de la violencia. La única salida narrativa a esta dicotomía representacional parte de los juegos de adaptación-desadaptación de la mujer a las estrategias de “salvación” por parte del hombre español, que en caso de rechazo ofrecen el silencio como único destino narrativo para la mujer inmigrante. Argote enfatiza también el carácter de “doble otredad” para la imagen cinematográfica de la inmigración femenina que, frente a la carga de heroicidad concedida al varón, le reserva a la mujer un mero papel de acompañamiento o la asocia a un proyecto personal no inducido, muchas veces en la senda de la prostitución, abocándola al silencio y a la “objetivación” (2003: 4). Sólo son subjetivables como personajes femeninos con capacidad agente propia las mujeres cuyo universo de origen es fácil y gustosamente asimilado a las

coordenadas de recepción, como el ofrecido por algunos países europeos, Estados Unidos, o Argentina. La hipótesis de Argote es que este tipo de alteridad femenina puede ser reconocida y visualizada en estos personajes a pesar de su relativo “exotismo” porque su presencia en España no constituye una “amenaza social” (2003: 7). Podríamos añadir que se trata igualmente de presencias altamente individualizadas, que preservan su particularidad en el terreno privado y no encaminan sus acciones a proyecto colectivo alguno. Cualquier intento de subjetivación ajeno a estas condiciones se topa frontalmente con la recurrencia a representar en el cine español a la mujer inmigrante como prostituta potencial, lo cual no hace sino fortalecer un estereotipo discriminador profundamente arraigado. Argote nos descubre también la comunión entre este estereotipo discriminador y el recurso reduccionista a la *pretty-womanización* de la mujer inmigrante que reproduce una narratividad tranquilizadora de transformación de la “mujer mala”, y sus otredades, en “mujer buena”, redimida, homogeneizada y dispuesta a la asimilación y la absorción cultural (2003: 8). Pero frente a estas ficciones conservadoras, la autora detecta también intentos recientes de construcción de un imaginario colectivo basado en discursos filmicos oposicionales que pretenden “dislocar los principios jerárquicos tradicionales y conceder a ‘las otras de las otras’ [...] el carácter de sujetos con identidad. Esta identidad, sin anular su diferencialidad como mujeres [...] les libera del estigma de una otredad cuyo objetivo final sabemos que es el de colaborar con el sistema el cual, para reproducirse, necesita perpetuar las jerarquías y las desigualdades” (2003: 14).

Espacios de maniobra y ficciones oposicionales

La aparición y el desarrollo de estos discursos filmicos oposicionales depende de la disponibilidad de espacios que partiendo de un determinado sistema sociocultural se oponga a éste, basando su carácter transgresor en cruzar los límites del ordenamiento dominante (Chambers 1991). En la producción filmica española contemporánea Argote detecta un interés activo aunque ciertamente minoritario por cultivar este espacio de maniobra apostando por “tramas argumentales, continentes, contenidos, y personajes que desmonten categorías tradicionales como las ligadas a héroes masculinos y a *barbies* femeninas” (2003: 16).

Este tipo de prácticas oposicionales entroncan con el concepto de “resistencia” que en la actualidad se define en los estudios culturales como herramienta utilizada para analizar los modos en que los discursos anti-hegemónicos se auto-construyen y auto-expresan en los límites mismos de los sistemas dominantes. Por otra parte, Chambers desconfía de la utilización directa del poder para oponerse al poder y opta, por su parte, por aprovechar los espacios para la subversión dentro de las propias estructuras sociales (1991). Chambers ofrece igualmente una teoría de la lectura, extrapolable a la recepción filmica, que permite establecer una distinción entre función narrativa y textual del discurso. Según esta teoría hay una fractura dentro de los textos narrativos entre la posición direccionada ofrecida por el discurso narrador y la posición del lector implicada en el texto como un todo. Así mientras los textos deben animar al lector a identificarse con lo narrado (función narrativa), el lector puede situarse en una posición alternativa y visualizar la relación narrador-narrado, una posición de ventaja que permite detectar el carácter oposicional de la narrativa (función textual). La clausurada relación entre narrador-narración puede enfrentarse a una relación

interpretativa de la lectura de clara inspiración lacaniana que introduzca todos los efectos derivados de la diferencia y el aplazamiento asociados a la textualidad, lo que ofrece una salida para superar las vías narrativas disciplinarias de acceso al conocimiento a través de modos contradisciplinarios menos excluyentes y más abiertos a formas alternativas de construir la subjetividad. En este sentido, Chambers opta por la denominación *loiterature*, neologismo (*literature* + *loiter*) referido a un género literario de la narrativa moderna que, lejos de prometer revelaciones, información o ficción, se centra en cualquier forma de experiencia disponible sin necesidad de grandes viajes, literatura viajera de la ociosidad, del paseante urbano sin rumbo fijo, del merodeador en espera de oportunidades nunca predefinidas. La *loiterature* no pretende elaborar mensajes edificantes ni exaltar los valores artísticos, sino más bien poner en relación estrecha al sujeto marginalizado y a su sociedad. Así frente al sujeto propio de la sociedad de control que en sentido foucaultiano es aquél cuyas acciones y reacciones están entrenadas en la regularidad y la fiabilidad sin necesidad de un seguimiento exhaustivo, este otro contradisciplinario que la *loiterature* saca a la luz presenta un estatus claramente alienado al mundo de la producción, etiquetado como anómico, faltante en su condición cívica formal al precio de no estar *sujeto* completamente al control disciplinario. Los grupos sospechosos de esta inclinación a la resistencia son diversos, mujeres, artistas, bohemios, gente de la calle y la noche, y los gérmenes de este género literario podemos encontrarlos en la narrativa excéntrica, en el realismo *flâneur*, de mediados y finales del siglo XIX, Baudelaire, Nerval, Colette, o la narrativa de la digresión y la episodidad. Es desde esta perspectiva como Argote valora la construcción de un nuevo imaginario colectivo que desde la ficción oposicional, inventando nuevas formas de contar, permite des-objetivar a las mujeres, liberalizándolas de su condición de objeto-narrado y asignándoles unas condiciones posibles de constitución subjetiva “una-por-una” (2003: 16).

Tramas de la feminidad

No queda lejano a esta propuesta el replanteamiento sobre la construcción subjetiva de las mujeres a partir de la propia singularidad que defendía recientemente García Oramas (2006: 28). La autora parte de la existencia de “ciertas asignaturas pendientes del feminismo” (29), compartida por otras revisiones sobre las representaciones de la mujer en el cine y la crítica feminista (Wright 2004), para reivindicar el llamado “retorno al sujeto” en la acción colectiva y una reflexión urgente sobre la construcción de la subjetividad femenina a partir de la riqueza de las diferencias (29). García Oramas parte de los puntos de contacto de la tradición lacaniana y el posfeminismo y pretende “profundizar en las ‘tramas de la feminidad’, [...] enfatizar la importancia de vincular los procesos de construcción subjetiva con nuevas formas, más creativas e innovadoras de acción colectiva, partiendo del reconocimiento de nuestra subjetividad, una a una, en la aceptación y uso fecundo de nuestras diferencias, para cada una ser capaz de actuar colectivamente junto con otros y otras” (2006: 29).

Como nos ilustra Farfán, en sus inicios la teoría feminista del cine se centró en la representación de la mujer en el discurso cinematográfico y la función y construcción del rol de espectadora (2005: 2). El trabajo pionero de Mulvey (1975) elabora, a partir de la noción freudiana de “escopofilia”, el concepto de “mirada masculina” como lógica dominante que ha estructurado la cultura visual en Occidente, respuesta vinculada al descubri-

miento de la diferencia sexual, que condiciona las imágenes glamorosas de la mujer en el Hollywood dorado de la década de 1930 y 1940 y la convierte en sustituto del falo imaginario. En la división de sexos, hombres y mujeres son tratados de manera diferente por el cine. Al hombre corresponde la subjetividad activa, incluso heroica en el caso de las historias sobre inmigración, y el peso narrativo, mientras que para la mujer se reserva, generalmente, el papel de objeto pasivo del deseo masculino y la mirada fetichizada. La dominancia de la mirada masculina en este período es tal que Mulvey (1988) en un trabajo posterior la asocia igualmente a la espectadora mujer que, en ausencia de una mirada femenina particular, compartiría el rol objetual de la feminidad pasiva y el punto de vista masculino y fetichista, que condicionaría sus identificaciones narcisistas.

Desde otra perspectiva, similar distinción entre una masculinidad activa y dominante y una feminidad pasiva y objetivada es reflejada por Mernissi al analizar la mirada europea sobre el harén oriental (2006). En este caso, es el discurso pictórico, *La gran odalisca* y *El baño turco* de Ingres, o los harenes creados por Delacroix y Picasso, que captura su atención y se presenta como ejemplo del reduccionismo occidental que construye una feminidad esquematizada, pasiva y estática, objeto de deseo que languidece, desnuda y callada. Sin embargo, mientras a comienzos de los años veinte Matisse culminaba su *Odalisque á la culotte rouge* (1921), una esclava más en el harén turco, Kemal Atatürk promulgaba leyes que otorgaban a las mujeres el derecho a la educación, a votar y a poder ser elegidas. De modo incluso paradójico, no resulta extraño encontrar en la historia, la literatura islámica y en sus representaciones pictóricas en miniatura ejemplos de un ideal de feminidad como agente con subjetividad propia, Sherezade para los árabes, Shirin, la princesa aventurera de los persas, o Nur-Jahan esposa del Gran Mogol Jahangir en India. Las dos últimas, por cierto, prácticamente desconocidas en occidente, y la primera, escasamente comprendida.

Por otra parte, las diversas controversias posteriores sobre la utilidad del psicoanálisis para la crítica feminista del cine se han saldado con ciertas dosis de relativismo sociocultural, que pretenden ir más allá del sobredeterminismo textual (Farfán 2005), y la edificación de interrogantes sobre cómo estructurar un discurso fílmico que trascienda la estructura edípica narrativa y huya de los binarismos simplistas (De Lauretis 1984). A finales de la década de 1980 una nueva generación de críticas feministas retoma la enseñanza de Lacan y su operación de “retorno a Freud”, especialmente las referencias a la diferencia entre visión y mirada, y la sexuación. Con el desarrollo del concepto de *objeto a* como causa de deseo, e influido por la lectura de *Lo visible y lo invisible* de Maurice Merleau Ponty, Lacan se diferencia de Sartre y se aleja de la fenomenología, cuando teoriza sobre la separación de la visión con la mirada. La mirada se convierte en el objeto de la pulsión escópica, por lo tanto la mirada ya no está del lado del sujeto sino que está en el Otro. No hay reciprocidad sartreana, sino antinomia. Esta escisión entre el ojo y la mirada es otra manera de reflexionar sobre la división subjetiva, esta vez expresada en el campo de la visión (Lacan 1987: 2006). La mirada está afuera, en el mundo, la mirada es aquello que captura nuestra atención.¹ En el Seminario XI Lacan diferencia entre el ojo, como órgano de la visión, y la mirada, que queda del lado del objeto: éste devuelve la mirada al sujeto; el objeto es mirada para el sujeto (Lacan 1987: 81). Mientras el sujeto ve, la mirada se

¹ El ejemplo de lo que sería la mirada es la mancha, la mancha que nos mira y nos hace decirle a alguien: “tienes una mancha en el vestido”.

pierde, queda elidida; cuando hay mirada, no ve. En la mirada hay una llamada al Otro, a que el Otro se abra en su deseo. A partir de estas consideraciones Kozameh establece una distinción, que nos parece especialmente útil para articular espacios fílmicos de maniobra, entre lo que llama el cine de característica narrativa clásica-narcisista, aquel que mantiene al espectador en un espacio de refugio homogéneo de no-escisión del Yo, y el cine *anamórfico*, aquel que promueve la inquietud del sujeto, su movimiento, su descongelamiento, para ser partícipe activo en la ficción cinematográfica y no solo una visión especularmente tranquilizadora (2002: 99). Por otra parte, Lacan defiende que para el psicoanálisis, más allá de las determinaciones biológicas, en las operaciones de la sexuación se trata de la implicación subjetiva del sexo, lo que llamó “asunción”, que conlleva, por un lado, inscribirse respecto del significante fálico y, por el otro, un asunto que incumbe al cuerpo. La ‘significantización’ es, entonces, el encuentro del cuerpo y el significante fálico, que opera en dos registros. En primer lugar permite significar la diferencia evidente de los sexos a partir de la observación, y nombrar el cuerpo en tanto sexuado. Además, como todo significante, el falo produce una significación a partir de la cual ser hombre o mujer (tener o no tener, ser o no ser) quiere decir algo aunque, en principio, no se sepa a ciencia cierta qué. Esta acción del significante –que atrapa el cuerpo en tanto imagen y, a la vez, el goce que agita a ese cuerpo– permite un goce limitado, el goce fálico.

Mientras que del lado hombre Lacan instala el concepto de “fantasma”, de anclaje fantasmático que hace las veces de verdadero partenaire, del lado mujer sitúa, quizá sorprendentemente, la literatura mística, la metáfora encarnada, el testimonio de un modo de gozar particular, contrario al amor quimérico, romántico; la mística como resonancia particular del cuerpo. En su producción de la década de 1970 Lacan sostiene que los hombres y las mujeres no se diferencian por sí al reconocerse sino que, en tanto seres hablantes, son reconocidos. El trabajo de la sexuación es reconocer la diferencia del Otro y supone la asunción del propio sexo mediante la aceptación del sexo del Otro, más allá del encuentro con la diferencia sexual anatómica que describió Freud. Se trata de la confrontación con la existencia de una relación distinta a la castración, una posición distinta en el deseo, un estilo distinto en el amor, otro goce que no es el goce de lo uno (Laurent 2001; Miller 2002). García-Oramas insiste en esta elaboración cuando define la diferencia sexual, y por ende el movimiento de liberación femenina, como un proceso de “reconocimiento y comprensión de la experiencia humana desde su dimensión más esencial, que es el deseo, partiendo del hecho de que hay por lo menos dos modos de goce en la experiencia de la vida: uno femenino y otro masculino” (2006:29).

Esta perspectiva se centra en definir e intentar trascender el carácter limitante que para las mujeres tiene la oferta, casi exclusiva, de un solo modo de construcción subjetiva, postulando la idea de que “la feminidad apela a un otro modelo de comprensión de lo humano haciendo énfasis en la diferencia” (31).

De la novia de... a Dolores

El director de *La novia de Lázaro* (2002) define su proyecto de películas vivas a partir de una serie de “principios inspiradores”.² Entre ellos podemos destacar su origen en

² Merinero en <<http://www.fernandomerinero.com/peliculasvivas/principios.html>> (14.10.2008).

el impulso vital del director, la necesidad de complicidad y compromiso del productor, y la crítica a la película como producto cerrado en sí mismo. Merinero destaca también que las “películas vivas” deben nutrirse del aprendizaje común del director y el resto del equipo artístico, así son proyectos abiertos y el guión no puede estar cerrado de antemano: ha de ser libre, estar vivo, y sujeto a la participación creativa de los actores. Así, nadie sabe cómo va a acabar una película viva, ni el director ni los actores. El propio rodaje como acto creativo por excelencia, en combinación con el flujo vital de sus artífices, determinan el resultado. Por tanto, de la película viva fluye imaginación e inventiva, debe ser imprevisible y tratar con respeto al espectador, como un ser humano, no como simple consumidor de productos. Merinero define la revolución del nuevo siglo como operación de índole espiritual, y su propuesta cinematográfica pretende ayudar a ello, pues “el cine es arte, medio de comunicación y conocimiento, debe agitar voluntades y conciencias, no servir a la indiferencia”.³

La película fue rodada con sistema de video digital y cámara al hombro. Fue recibida con interés por la crítica especializada con calificativos como experimental, arriesgada, o visceral, que llegó a definirla también como una película que devuelve, por experimental, el rigor a los festivales al uso.⁴ La sinopsis oficial de la película detalla como “Lázaro es un atractivo cubano que se busca la vida en Madrid. Cuando su novia Dolores viaja de Cuba a España para vivir a su lado resulta que él está preso por rapto e intento de violación. Dolores tratará de sobrevivir con el corazón destrozado, pero su simpatía y sensualidad la harán adaptarse a la vida en Madrid e intentar que Lázaro supere la adicción a las drogas”.⁵

Tras el *shock* inicial cuando Lázaro (interpretado por el cubano Roberto Govín), recluso preventivo, no puede escuchar su llamada ni hacer de anfitrión o guía a su novia en una ciudad desconocida, Dolores (interpretada por la premiada actriz cubana Claudia Rojas⁶) inicia una travesía por distintos territorios humanos sin otro rumbo, inicialmente, que la mera subsistencia y la propia recomposición subjetiva. Merinero revisita los lugares comunes que comparte la presencia de la inmigración femenina en el cine español contemporáneo, es decir, la soledad, la necesidad económica y su determinación en las relaciones interpersonales, los estereotipos sexuales, la integración y la normalización, o los tenues límites con la criminalidad. De esta forma nos ofrece una lectura personal de los mismos, alejando a la protagonista, por estética y actitud vital, del estereotipo de “nueva *barbie* caribeña”. En su revisión sobre inmigración y cine, Mancebo y Roncero sitúan a *La novia de Lázaro* junto a otras películas como *Cosas que dejé en La Habana* de Gutiérrez Aragón o *Flores de otro mundo* de Bollaín que retratan a mujeres que se sirven del estereotipo del carácter caribeño, alegre y despreocupado, como forma de afrontar situaciones difíciles de adaptación y rechazo (2004: 42). De hecho para Dolores la posibilidad más firme de integración en el universo de acogida pasa por la presencia de

³ Merinero en <<http://www.fernandomerinero.com/peliculasvivas/reflexiones.html>> (14.10.2008).

⁴ Merinero en <<http://www.fernandomerinero.com/lanoviadelazaro/web.html>> (14.10.2008).

⁵ Merinero en <<http://www.fernandomerinero.com/lanoviadelazaro/web.html>> (14.10.2008).

⁶ Por su papel de Dolores, Claudia Rojas obtuvo el premio de interpretación femenina en el Festival de Málaga de 2002, y el crítico Víctor A. Gómez definió su actuación como “dura, humana, sin miedo, al límite” (2002a: 35). Para Antonio M. Sánchez, “la cubana parece borrar los límites entre realidad y ficción” (2002: 35).

un hombre español, Paco, que comparte con ella su oficio y le ofrece unas condiciones de estabilidad que inauguran una vida y un proyecto en común. En relación a una de las parejas transculturales de *Flores de otro mundo*, Villar-Hernández lo expresa diciendo que esta relación sentimental funciona por una cesión de territorios por ambos lados y una orientación al cambio en el proceso de adaptación mutua (2002: 10). Sin embargo, en este caso, se trata de un proyecto “en construcción”, no clausurado, sujeto a dudas y vicisitudes, que otorga a Dolores un protagonismo inusual en nuestro cine. Además, su “carácter” caribeño, su despreocupación inicial, la acercan a –pero también la confrontan con– quienes la rodean.

Merinero opta por mostrar como espacio de acogida a la llegada de Dolores a Madrid una geografía humana limítrofe, fracturada, herida, con el dolor de existir a flor de piel, ilustrativa del envés de una sociedad de la opulencia, los otros de la *literatura* cinematográfica que representa la propuesta de películas vivas, y que se continúa con títulos como *Un millón de amigos* de 2007. Dolores y Paloma se encuentran en Barajas en el espacio del no-encuentro, tierra de nadie donde se refugian los que no encuentran a los que deberían haber llegado ya, viajeros o anfitriones. Aquí el espacio de no-encuentro se transforma en punto de partida de una andadura tan subjetiva, tan única y, a veces, caótica, que rompe los moldes de la recepción cinematográfica tradicional, con los riesgos que para una distribución comercial al uso conlleva. Ante la dificultad de Dolores para localizar a Lázaro, Paloma le ofrece su hospitalidad. Vive con su hija adolescente, en un antiguo piso en reforma. Es una mujer con dificultades para rehacer su vida después de su separación, que pretende dar a Dolores un baño de realidad a medida que se va conociendo la situación penal de Lázaro, y que finalmente opta por el suicidio. Su hija, Cristina, ve a algunos de los adultos que la rodean, incluido su propio padre, como “un poco locos”. Dolores dice de Paloma: “estaba mal, tan mal como todos”. “Buscarse la vida”, es una expresión común, para designar la necesidad de acceder a nuevas oportunidades. En el fondo parece que tras esta expresión quienes la rodean tratan de forzar su adaptación, ha de olvidar de dónde viene y cómo son las cosas allí, la adaptación se hace necesaria, urgente. La calle es fuente de oportunidades, y las que se ofrecen a Dolores no pasan por el trabajo de sol a sol, ni el servicio doméstico, ni la prostitución, al menos no en su versión tradicional, aunque sí existan “transacciones” marcadas por el sexo. El coro de personajes que acompaña a la protagonista parece mantenerse también al margen del sistema productivo tradicional. Tras la muerte de Paloma, Dolores prueba suerte con un trabajo manual sumergido en un proyecto personal igualmente atípico, y conoce a Paco, “un hombre muy bueno [...] el mejor padre” que ella puede imaginar. Los deseos de maternidad avanzan a medida que cree en la posibilidad de alcanzar cierta estabilidad junto a Paco, y se hace más manifiesta la imposibilidad de la relación con Lázaro. La pasión erótica en cada re-encuentro con éste pospone sólo parcialmente el reconocimiento de las coordenadas de un profundo desencuentro. Cuando Dolores pierde a Lázaro se busca ella misma, sin embargo la dificultad de encuentro con Lázaro parece seguir conduciéndola a construirse en torno a él, incluso al final de la película su insatisfacción, que ahora ya el Lázaro excarcelado no puede combatir, sigue ligada al Lázaro imaginario, el de un tiempo que no podrá recuperar. Y Dolores a pesar de estar junto a otro hombre, a pesar de la maternidad, a pesar de cierta estabilidad laboral, etc., no logra deshacerse del imposible.

La sorpresa de Dolores por encontrar a Lázaro en la cárcel se produce no tanto en la naturaleza y gravedad del delito cuanto en la aparición de un nuevo partenaire que se



Dolores y Lázaro.

interpone en su relación: la droga. Dolores se conforma con la explicación de la supuesta enajenación mental transitoria para explicar el comportamiento de Lázaro y afirma que “no es tan malo como parece”. Pero concluidos los breves e intensos contactos sexuales en el “cara a cara” carcelario, irrumpe la otra sombría compañera y su exigencia improporcionable. De poco sirven las palabras de Dolores, “te amo, te amo”, “abrázame, abrázame”, frente al círculo vicioso que traza lo que Lázaro llamará su “medicina para vivir”, su goce único, y que no cesa de marcar un destino certero. Este es el precio del pasaje que Lázaro ha pagado para embarrancar en las playas de lo que él mismo llama, irónicamente en alguna ocasión, el “paraíso” o la libertad. Duque detecta en este tipo de “enganches” la inexistencia de una singularidad, el retorno del espectro del individuo posmoderno que necesita del consumo incesante para lograr una sombra de identidad y mantener algo viva la memoria propia (1999: 45). La heroína, como partenaire sólo aparentemente más permisiva y solícita, sirve a Lázaro de defensa y coartada para abstenerse de descubrir ni reconocer la diferencia que ahora manifiestamente encarna Dolores, mostrando su imposibilidad para hacer del otro sexo un partenaire sintomático y singular.⁷

⁷ Aquí podemos detenernos brevemente en una coincidencia, que él propio director nos reconoció recientemente no pertenecía a la esfera consciente, y que le fue revelada con ocasión de su participación en el Festival Internacional de Cine Pobre, en Gibara (Cuba), donde obtuvo por esta película el Premio del Público a la Mejor Película. “La novia de Lázaro” es también el título de un conocido poema de la gran poetisa cubana Dulce María Loynaz, recogido en sus *Poemas naufragos*. La autora da protagonismo a la novia del resucitado, un personaje inexistente en el relato bíblico pero con una fuerte carga emocional y discordante en el conocido episodio donde son las hermanas del resucitado quienes lo reciben sin salir de su asombro, maravilladas y profundamente agradecidas a Jesús. Lázaro vuelve, como el sincrético *orisha* San Lázaro, Babalú Ayé de la santería, protector de las enfermedades venéreas y contagiosas, envuelto en vendas. Está entero, siempre él mismo, inmune al frío de la tumba, y trae como regalo de bodas el “paladeado secreto de la muerte”. La novia re-nacida también como tal no sabe si alegrarse o llorar por su regreso, por el don sobrecogedor que porta y por la felicidad inesperada, quizá llegada a destiempo. Esta novia ha cambiado su relación al tiempo: empezó a morir bajo sus horas cuando Lázaro se fue. Se siente una novia vieja, abrasada por el fuego de la espera, del duelo; le pide a su novio que no se impacienta y que se siente junto a ella, a reconocerla. La dicha la toma por sorpresa, habrá que perdonarle su torpeza, su piel marchita, su desenfoque para mirar el milagro.

También llama poderosamente la atención como Merinero se vale de la saturación erótica que impregna cierto imaginario de la cubanidad e intenta trastocarlo en verdadero elemento oposicional y anamórfico. Las escenas de sexo se caracterizan por ser explícitas, y así el director apuesta directamente por mostrar “la pasión sin control”, los “instintos primarios que nosotros tenemos ya olvidados, que en Occidente tenemos aletargados” (Cuesta 2002: 1). Merinero dota al personaje de Dolores de una fluidez erótica particular, asociada a una facilidad expresiva de la pasión ajena, en parte, al control y a los tabúes. La apuesta es arriesgada pues esta metáfora liberadora y cuasi-primitivista bordea un estereotipo fuertemente escenificado en el cine español. La fuerte carga sexual asociada a los dos personajes cubanos, Lázaro y Dolores, contrasta con la mórbida acogida de personajes como la mujer que introduce a la protagonista en sus decadentes fantasías conyugales, o el autoerotismo y los temores de Paco. Una de las primeras “ocupaciones” de Dolores es participar en un encuentro homoerótico que ha organizado esa mujer a la que conoce en la fila de espera a la entrada de la prisión para visitar a Lázaro. El supuesto marido observa momentáneamente la escena desde un cómodo sillón del salón burgués donde transcurre. Más tarde, en un ambiente festivo la mujer le hace entrega de un reloj y un anillo valiosos, del que Dolores no se desprenderá, a pesar de estar especialmente presionada por Lázaro que desde la cárcel le demanda droga. Los fuegos artificiales del fin de fiesta se alternan con la alegría y el llanto. Puede sorprender en un principio, la facilidad con la que Dolores se incluye en estas aventuras y la “utilidad” que obtiene del sexo sin la menor implicación moral. Es este un punto candente de la propuesta de Merinero. Sin embargo, es quizás ese tránsito el que no queda completamente dilucidado narrativa y formalmente en la película y que ha llevado a autores como Fandiño a tildar a *La novia de Lázaro* de lo que no pretendía ser: una manipulación de realidad y apariencia. Desde esta perspectiva la película fracasa al resolver la dialéctica entre el proceso sociohistórico que enmarca la trama y las vivencias subjetivas narradas que la separan de lo genérico y la aproximan a lo singular (2003: 1). Para Fandiño tiene más peso el hecho de que, de partida, “la realidad que Merinero tiene en su cabeza está llena de tópicos” (2003: 1), que el esfuerzo de evolución de la demarcación subjetiva del personaje de Dolores. Se la esquematiza al extremo, se la singulariza tanto que el espectador tan sólo consigue una certeza sobre ella: le gusta acariciar. La ubicación de esta sensualidad como rasgo definitorio hace posible que la voz que Dolores parece alcanzar pueda acabar re-objetivándola en la mirada del espectador, nuevamente dentro del estereotipo.

De hecho, una parte del seguimiento que la prensa hizo de la película en las fechas de su estreno destacó la presencia de imágenes cercanas a la pornografía, en especial una escena explícita de felación *outdoor* en un parquecillo junto a unas vías de tren. Una mirada más detenida y menos previsible sitúa la felación en una situación de reencuentro con grandes dosis de carnalidad entre Lázaro, recién salido de prisión, y Dolores, que convive con Paco. Esta corporeidad manifiesta sucede, sin embargo, a una negativa de Lázaro por escuchar las experiencias que Dolores querría contarle desde su llegada a Madrid, y precede a unas palabras definitivas suyas que interrumpen bruscamente la felación: “no puedo hacerlo contigo nunca más”. Desencuentro mutuo, pues Lázaro se muestra también incómodo por la posible mirada de otros. Lo que algunos ven como simple cópula animal refleja más bien el “encuentro discordante entre los goces” (Alemán 2003: 28). Merinero reconoce en una entrevis-

ta⁸ que el origen de la escena de felación a Lázaro es un ejemplo del método de trabajo seguido en el rodaje, pues no estaba planeada de antemano pero surgió ante la exigencia del director que buscaba un encuentro donde primara lo epidérmico y la carnalidad, no tanto con afán provocador cuanto por conclusión lógica de un momento de interpretación plena. La propia Claudia Rojas afirma en una entrevista que “su personaje sintió eso y lo hizo [...]. Un amor tan grande siempre tiene algo de animal”.⁹ De forma paradójica, esta apuesta transgresora acerca de nuevo a Dolores al tópico, a otras isleñas que, semidesnudas, pueblan el imaginario occidental. Merinero nos sumerge en esos tópicos indigenistas, exóticos o marcados por el orientalismo donde la mujer queda reducida a su presencia como cuerpo y se mantiene como objeto de deseo, de observación, para goce del otro, al tiempo que abre un espacio de deconstrucción. Pero tampoco debemos olvidar que las armas de la Sherezade oriental a las que antes hacíamos referencia son las armas de lo subjetivo, descansan en su capacidad para influir a través de las palabras y su autocontrol del miedo para seguir elaborando su discurso, un discurso que salvará su vida.

La intención de Merinero es que la condición de inmigrante de su protagonista se transforme en un elemento colateral, dejando todo el peso a la cuestión del amor, “una historia de amor al límite” (Pérez-Bryan 2002: 70). Govín, nuestro Lázaro en el film, va más allá, y también en una entrevista afirma que querían contar otra parte de la inmigración, “la individual, la introspectiva, la humana” (Gómez 2002b: 39). En esta apuesta la categoría de inmigrante no clausura la definición subjetiva de Dolores. Merinero la humaniza en el sentido de dotarla de un universo subjetivo “en construcción”. Su existencia se confronta con las tres condiciones que la hacen humana: ser hablante, sexuado y mortal. Se trata de tres asunciones que más que una unidad implican una fractura constitutiva, una herida inaugural que arroja a la existencia al exilio y la imposibilidad de establecer una relación natural y una forma universal de hacerse con la vida, lo que hará fracasar las identidades plenas y clausuradas. Así, a medida que se desarrollan las diversas trayectorias que inicia Dolores, lo que podría parecer un uso calculado de la sensualidad y la desinhibición, tanto con hombres como con mujeres, se transforma en experiencia de búsqueda, una celebración de la vitalidad necesaria para contrarrestar la imposibilidad misma, enmarcada en las difíciles condiciones de partida de esta historia y construir “su refugio desde el temblor de las huellas de lo imposible” (Alemán 2003: 25).

No obstante, la pregunta que surge en este punto es si la película permite ir más allá. Este cine anamórfico promueve la inquietud del sujeto, su descongelamiento, genera un espacio de maniobra que no incluye el mensaje edificante propio del cine social. El discurso alternativo, la narrativa oposicional con respecto a la doble otredad de la mujer inmigrante puede quedar en suspenso para el gran público, y, en parte, quizás refuerza de cara al espectador, y cierto sector de la crítica, elementos del tópico “cubanista”. De este modo, el espacio de maniobra que surge al dotar al personaje de un universo subjetivo “en construcción” corre el riesgo de transmitir al espectador un tipo de subjetividad “a la deriva”. La doble otredad se rompe, nos queda Dolores, pero Dolores con su sensualidad

⁸ Merinero en <<http://www.fernandomeriner.com/lanoviadelazaro/galeria/prensa/entrevistas/entrevistas8>> (14.10.2008).

⁹ Merinero en <<http://www.fernandomeriner.com/lanoviadelazaro/galeria/prensa/entrevistas/entrevistas7>> (14.10.2008).

desbordada, con su santería, como elementos que fácilmente la identifican con el prototipo previo. La propia filosofía de las películas “vivas” huye de los cauces de reivindicación preestablecidos y, por ello, aunque re-mueva al espectador debe encontrar vías alternativas para romper la blindada estructura de los estereotipos sobre los inmigrantes. Encontramos así un proyecto de construcción que por su singularidad corre el riesgo de resultar fallido desde la fórmula tradicional de agitar conciencias. Dolores no acaba de rebelarse, no transmite un discurso de rebelión femenina al uso, simplemente parece haber escapado a lo largo de la película de los lugares que otros reservan para ella. En esta huida hacia adelante el espectador cómplice no identifica un mensaje elaborado y direccionado a la ruptura de imágenes convencionales. Sin embargo, igual que las protagonistas, inmigrantes y mujeres de películas como *A mi madre le gustan las mujeres* o *Ataque verbal*, Dolores tiene voz, deseo, pasión sexual, papel y lugar central en esta ficción empeñada en abrir vías inéditas para deconstruir estereotipos y dislocar la definición genérica de la inmigrante caribeña. Merinero percibe que la identidad inmigrante es un suplemento débil e inestable y apuesta más bien por el amor y los vínculos para hacerse cargo de lo imposible de la propia existencia, celebración del deseo como el modo en que cada existencia se resguarda del vacío.

Filmografía

- Albadalejo, Miguel (1999): *Ataque verbal*. España: Freedomia Producciones S.L.
 Armendáriz, Montxo (1990): *Las cartas de Alou*. España: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L.
 Bollaín, Iciar (1999): *Flores de otro mundo*. España: Producciones La Iguana.
 Fejerman, Daniela/París, Inés (2001): *A mi madre le gustan las mujeres*. España: Fernando Colombo Producciones Cinematográficas.
 Gutiérrez Aragón, Manuel (1997): *Cosas que dejé en La Habana*. España: Alta Films, Argentina Video Home, Primer Plano Film Group.
 Merinero, Fernando (2002): *La novia de Lázaro*. España: Vendaval Producciones S.L. en coproducción con Amanda Films, con la participación de Canal + España
 — (2007): *Un millón de amigos*. España: Vendaval Producciones S.L.

Bibliografía

- Alemán, Jorge (2003): *Derivas del discurso capitalista. Notas sobre psicoanálisis y política*. Málaga: MGE.
 Argote, Rosabel (2003): “La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI. Feminismo/s”. En: *Revista del Centro de Estudios de la Mujer* (Universidad de Alicante), 2, pp. 121-138.
 Castiello, Chema (2006): *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*. Madrid: Talasa.
 Chambers, Ross (1991): *Room for maneuver. Reading (the) oppositional (in) narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
 — (1999): *Loiterature*. Lincoln: University of Nebraska Press.
 Cuesta, Elena (2002): “Merinero rastrea los sentimientos viscerales en ‘La novia de Lázaro’”. En: *El Mundo* (Ed. Cataluña), 2 de septiembre 2002, <http://www.elmundo.es/2002/09/02/catalunya/1218899_imp.html>, pp. 1-2.

- De Lauretis, Teresa (1984): *Alicia ya no*. Madrid: Cátedra.
- Duque, Félix (1999): "Occidente y la Guerra". En: *Descartes*, 17, pp. 37-62.
- Fandiño, Roberto (2003): "Realidad relativa". En: *Revista Hispano Cubana* (secc. Cultura y Arte), 14, pp. 1-2.
- Farfán, Milagro (2005): "Sobre representaciones de la mujer en el cine y crítica feminista". *Comunicación al Proyecto de representaciones de lesbianas, mujeres bisexuales y trans en el cine*. Lima: Grupo de Activistas Lesbianas Feministas/Fundación Astrea, pp. 1-18.
- García Oramas, María José (2006): "Las tramas de la feminidad". En: *Tramas*, 24, pp. 27-39.
- Gómez, Víctor A. (2002a): "Alquimistas y fumadores". En: *La Opinión de Málaga*, 04.05.2002, p. 39.
- (2002b): "Entrevista". En: *La Opinión de Málaga*, 03.05.2002, p. 32.
- Gordillo, Inmaculada (2007): "El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo". En: *Comunicación. Revista Internacional del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 3, pp. 1-15.
- Kozameh, Guillermo (2002): "El cine y el espectador que 'mira'". En: *Trama y fondo*, 14, pp. 95-103.
- Lacan, Jacques (1987): *El seminario, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- (1996): *El seminario, Libro 1: Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.
- (2006): *El seminario, Libro 10: La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- Laurent, Eric (2001): "La disparidad en el amor". En: *Virtualia*, 2, pp. 2-7.
- Mancebo, Juan Agustín y Roncero Fernando (2004): "Inmigración, emigración y cine". En: Universidad de Castilla La Mancha. Webs personales de profesorado, <<http://www.uclm.es/profesoradO/juanmancebo /descarga/publicaciones/Imnigraci%C3%B3n,%20emigraci%C3%B3n%20y%20cine%20bueno.pdf>> (14.10.2008), s. p.
- Merinero, Fernando (2001): "Fernando Merinero". En: <<http://www.fernandomeriner.com>> (14.10.2008), s. p.
- Mernissi, Fátima (2006): *El harén en occidente*. Madrid: Espasa Calpe.
- Miller, Jacques Alain (2001): *De la naturaleza de los semblantes*. Buenos Aires: Paidós.
- Mulvey, Laura. (1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En: *Screen*, 16, 3, pp. 6-27.
- (1988): "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by 'Duel in the Sun'". En: Penley, Constance (ed.): *Feminism and Film Theory*. London: BFI, pp. 29-38.
- Pérez-Bryan, Ana (2002): "La Entrevista". En: *Sur*, 03.05.2002, p. 70.
- Sánchez, Antonio M. (2002): "Alquimistas y fumadores II". En: *La Opinión de Málaga*, 04.05.2002, p. 39.
- Santaolalla, Isabel (2005): *Los "Otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza/ Ocho y medio.
- Wright, Elizabeth (2004): *Lacan y el posfeminismo*. Barcelona: Gedisa.