

María Caballero Wangüemert*

◉ **Extranjeras, de Helena Taberna: el ojo crítico del documental frente a la inmigración**

“Hablar de la vida propia es entrar de lleno en el territorio de la ficción.”

JOSÉ ÁNGEL VALENTE

“Cine e inmigración” es una iniciativa loable por muchos motivos y, desde aquí, quiero agradecerla al coordinador, Guido Rings. Mi conexión con el cine, tras muchos años como fascinada espectadora del séptimo arte, derivó en la puesta en marcha de una asignatura de libre configuración, “Femenino plural: mujer, cine y literatura” que, con sus más y sus menos, llevo impartiendo doce años en la Universidad de Sevilla. Me ha dado muchas satisfacciones acercarme al alumno que descubre otro modo de ver/leer cine y me enseña a hacerlo, y conectar con el mundo de críticos, guionistas y directoras que, año tras año, pasan por mi asignatura transmitiendo su experiencia. En este contexto, me tentó *Extranjeras* (2003), un documental de 75 minutos en el que Helena Taberna trata de plasmar la vida cotidiana de quienes así son consideradas, un documental, en definitiva, sobre Madrid en femenino: femenina la cámara, femeninas las protagonistas.¹ Ante todo, una propuesta de convivencia multicultural, de hibridismo a lo García Canclini, porque están en juego fenómenos de constitución de identidades, en el marco de la cotidianeidad (García Canclini 1990: 281-329). Vamos a verlo.

* *María Caballero Wangüemert es catedrática de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla. Ha publicado unos ochenta artículos de la materia, así como siete libros, entre ellos Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos (Alicante, Cuadernos de América Sin Nombre, 2005, que recibió el III Premio Internacional de Periodismo “José Ramón Piñeiro León” en abril 2006); y tres ediciones críticas que incluyen Viaje a La Habana, de la condesa de Merlin (Madrid, Verbum, 2006) y La casa de los espíritus de Isabel Allende (Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 2007). Es miembro de AHILA, de la Asociación de Americanistas Españoles, del CELCIRP y del IILI, y ha sido profesora invitada del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe (San Juan de Puerto Rico). Sus actuales investigaciones se centran en la narrativa (memorias, literatura femenina), el cine y la teoría literaria.*

¹ *Extranjeras* fue estrenada el 14 de noviembre de 2003 y cuenta ya con varios premios: mención de honor del Jurado Festibercine de Costa Rica, mejor trabajo de divulgación del Instituto de la Mujer de Gran Canaria, mejor película en la Sección Cine de Mujer del Festival Voces Contra el Silencio en México D. F., y premio del público en el Festival Internacional Itinerante de derechos Humanos en Vitoria-Gasteiz (v. Taberna 2006: 14).

Cine y estudios culturales. Cine e inmigración en España

“La mirada literaria sobre el patrimonio [...], el predominio de la escritura, implica un modo más intelectualizado de circulación y apropiación de los bienes culturales, ajeno a las clases subalternas” (García Canclini 1989: 135). Aun así, la democratización de la cultura propia del siglo xx tendió a anular las distancias entre artistas y público, siempre con el riesgo de que el emisor tiranizara la recepción al tratar, consciente o inconscientemente, de imponer su opinión. El asunto no se ha cerrado; “quizá el tema central de las políticas culturales sea hoy cómo construir sociedades con proyectos democráticos compartidos por todos sin que iguallen a todos” (García Canclini 1989: 148). Taberna parece funcionar desde este convencimiento; su documental puede estudiarse como una muy particular contribución al asunto. Sabe que en el pasado siglo... “los medios se convirtieron hasta cierto punto en los grandes mediadores y mediatizadores, y por tanto en sustitutos de otras interacciones colectivas” (García Canclini 1989: 269). En consecuencia, un documental en torno a esa nueva sociedad multicultural que se está generando en España como producto de la inmigración —eso es *Extranjeras*— debe hacerse eco de las interrelaciones cada vez más fluidas entre lo culto y lo popular, la academia y el mercado. Porque culto y popular, nacional y extranjero pueden —¿tal vez deben?— verse como construcciones culturales, como escenarios de los entrecruzamientos entre pueblos, etnias, clases... Su documental atiende al escenario, es decir, al espacio donde el relato se escenifica reelaborando procesos de hibridación que están en la calle. Y quizá se pregunte con García Canclini: “la apertura y la hibridación ¿suprimen las diferencias entre los estratos culturales que cruzan, produciendo un pluralismo generalizado, o engendran nuevas segmentaciones?” (García Canclini 1989: 347). Un reto estimulante a la hora de crear un documental, cámara al hombro, tras la pertinente labor documentalista.

Estoy citando a García Canclini quizá por deformación profesional; sus libros se centran en Hispanoamérica, pero pueden aplicarse al ámbito español actual. De hecho, sus trabajos sobre “los estudios culturales incluyen teoría, la suponen y también la construyen” (Follari 2000: 3): identidades y tribus urbanas, efectos de lo mediático, políticas al respecto. Aunque el crítico argentino radicado en México no explora sistemáticamente el cine, creo que un texto fílmico es, por definición, el objeto adecuado para los estudios culturales, que no se polarizan en lo escrito, sino que abarcan los artefactos de la cultura, entendiendo por tales, entre otras cosas, las prácticas cotidianas. No otra cosa puede deducirse del culturalismo de Eagleton, por ejemplo, “cultura como *forma de vida*, por mucho que insista en la idea de cultura como *artefacto*” (Castillo 2007: 179). “El cine en tanto productor de imágenes, representaciones, significados e ideologías aparece como un terreno óptimo para el rastreo del modo en que se han construido las subjetividades” (Laguarda 2006: 1). Por ello englobará también las cuestiones de género que saltaron a la pantalla en los setenta, de la mano del feminismo estadounidense y británico. No obstante, y como han recordado Shohat y Stam en *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación* (2002), no ha sido hasta fines del xx y en el marco de los discursos post-coloniales cuando proliferan en los medios los debates en torno a las políticas de identidad y raza. Y, además, tal vez tengan razón quienes dicen que “la comunidad científica audiovisual española ha sido la menos permeable de toda Europa a la circulación de las metodologías de los estudios culturales” (Palacio 2007: 70). Mas bien, lo que han prosperado son “unas herramientas analíticas interdisciplinares con un uso de amplio espec-

tro, pero dirigidas a estudiar lo que sucede en el contexto social y de consumo del film” (Palacio 2007: 71). No en vano, los estudios culturales

consideran a las audiencias como sujetos activos, como poseedores de conocimientos y de competencias culturales adquiridos en experiencias sociales previas, que son actualizados y utilizados en el momento de la interpretación. El proceso de comunicación, en consecuencia, tiene que tomarse como una totalidad, que integra tanto el momento de la producción como el momento de la recepción de la audiencia, reconociendo que las operaciones de codificación y descodificación no son necesariamente simétricas, puesto que los textos son polisémicos, abiertos a interpretación, y las prácticas de interpretación amplían su significado (Beltrán Llavador 2007: 184).

¿Cómo se modelan las comunidades? La continua inmigración trastoca los viejos parámetros y el cine se hace eco de todo ello. A partir de la entrada en la Comunidad Económica Europea (1986) España se enfrenta a una realidad nueva: la llegada de emigrantes en un “in crescendo” que, desgraciadamente la reciente crisis puede cortar de modo radical –las medidas del gobierno incentivando el retorno a los países de origen mediante el adelanto del paro legal parecen apuntar en esta dirección–. No obstante, la sociedad española es cada vez más multicultural y el ciudadano medio se habituó a toparse en su camino con norteafricanos, chinos y un amplio espectro de hispanoamericanos. Pero ¿los ha integrado? ¿Los acepta en su entorno inmediato, los introduce en su casa de otro modo que como subalternos? Poco a poco, el cine de los 90 se hizo eco de la problemática. Por curiosidad abrí Internet, preparando este trabajo y encontré páginas sobre el tema con un listado de películas prácticamente desde los inicios del cine². También Gordillo (2007) abordó con solvencia este asunto, contraponiendo una primera etapa de emigración española, a la segunda de emigrantes en España, que se abriría en 1990 con *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz), seguido de un largo etcétera en el que incluye *Extranjeras* (2003). El inmigrante –protagonista o secundario imprescindible– será ya parte del panorama nacional, en un viaje sin retorno. Que 1996 constituya, dentro de esta dinámica, “un momento de inflexión en que la industria por fin comenzó a asimilar los efectos de las políticas más integradoras (y no únicamente parciales) de 1994 y 1995 sobre el imaginario social y artístico español” (Santaolalla 2005: 23) me parece interesante porque el documental de Taberna se mueve en esta dirección al mostrar que existe una inmigración integrada. Considero innecesario reiterar lo sabido, pero sí útil a los no especialistas, sintetizar algunas conclusiones a la vista del desarrollo filmográfico nacional. Carlos Benavente no podría repetir hoy que la lista de películas sobre inmigración en España en los últimos años se reduce a poco más de diez (2000: 256); la producción en los últimos ocho años se ha multiplicado, siempre dentro de los límites del sistema económico español, del que se quejan los cineastas. Las relaciones interculturales se reflejan en la pantalla, fruto del desplazamiento de unos y otros, si bien resulta difícil superar estereotipos, con especial incidencia en los sexuales (v. *Habana Blues* de Zambrano, 2005; *Un franco, 14 pesetas* de Iglesias, 2006), o en los que reiteran la imagen delincuente del africano (*Bwana* de Uribe, 1996). Sin embargo, estoy de acuerdo con

² Véase <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/emigracion.htm>>.

Gordillo cuando dice: “algunas películas nos aportan una visión positiva de unas relaciones que nunca empiezan bien, pero que al final consiguen llegar a buen término” (2007: 8). Un logro que se alcanza a través del conocimiento solidario (*El sudor de los ruiseñores* de Cotelo, 1998), o del amor que potencia la relación intercultural (*Flores de otro mundo* de Bollaín, 1999).

En realidad, el cine español nos ha tenido acostumbrados a una inmigración pobre, en situación irregular, que genera conflictos sociales, recelo hacia el Otro al que se considera inferior. Es decir, tolerancia sí, pero manteniendo las distancias. Ésos son los parámetros sociales que se llevan al cine. Armendáriz consiguió en parte abrir el estereotipo en *Las cartas de Alou* (1990), un personaje dispuesto a encontrar su “lugar”, que “no es tan solo un espacio físico. También tendrá que encontrar ese nuevo espacio personal, esa nueva identidad siempre en proceso de cambio” (Villar Hernández 2001/2002: 4). Ése será el objetivo de las múltiples mujeres de *Extranjeras*. Según ciertos críticos hay un cambio de perspectiva por lo que se refiere a la representación del emigrante en el cine “coincidiendo con la introducción de la mujer inmigrante y el mundo latinoamericano [...] que ha dado un tono de color y alegría a la historia” (Villar-Hernández 2001/2002: 3). Habría que matizar su comentario³ que, apoyándose en *Cosas que dejé en La Habana* (Gutiérrez Aragón 1997) y *Flores de otro mundo*, contrapone dos mundos: el africano unido a los prejuicios sociales, e Hispanoamérica, tradicionalmente mejor aceptada en España. Me pregunto si cabría sin matices en este esquema *Princesas* (León 2005), un film que toca la prostitución de españolas y dominicanas, ciertamente solidarias.

Por fin, queda un asunto importante relacionado con el feminismo y las cuestiones de género: la perspectiva femenina, es decir, la diferencia sexual de las realizadoras ¿condiciona su cine? Es lo que se pregunta María Camí-Vela en la introducción a su excelente estudio *Mujeres detrás de la cámara* (2005). Sondeando a unas y otras descubre que pasaron los tiempos del primer feminismo, el de la igualdad. Las directoras “me expresaron su temor a que se las agrupe en un gueto por su condición de ser mujeres [...]. Las cineastas españolas reivindican *ser directoras de cine* en vez de *mujeres directoras* y consideran peligroso la existencia de un *cine de mujer* como un subgrupo o subcategoría, porque si por un lado reconoce la importancia de la mujer, a la vez la margina” (Camí-Vela 2005: 31; la cursiva es suya).

El documental como género cinematográfico

Comparativamente hablando existen pocos trabajos sólidos acerca del documental, que no se define por sus temas: de ahí el fracaso del término inglés *non-fiction film*. Para Carmona “*documental* y *ficción* pueden distinguirse, no en relación con sus referentes, sino en tanto *estrategias diferenciadas de producción de sentido* (...) *estrategias* alternativas, como prácticas diversas dirigidas a *persuadir*” (1993: 37, cursiva del crítico). Jean

³ Que puede funcionar para el cine realizado en Estados Unidos y con el tema de fondo de la emigración latina en esa geografía, por ejemplo en *Las mujeres de verdad tienen curvas* (2002), de Patricia Cardoso, o *Spanglish* (2004), de L. Brooks. Respecto a este asunto, no me pareció relevante que la dirección fuera masculina o femenina.

Renoir siempre definió al espectador como aquél que termina la película, definición aplicable a cualquier relato filmico, que cuadra especialmente bien al documental. El destinatario es el punto de referencia; en este caso y en primer lugar, el público español al que se quiere concienciar de un problema, una nueva realidad existencial en su propio entorno. *Extranjeras* tuvo una más que discreta recepción por parte de los críticos y bastante éxito en cuanto a menciones honoríficas se refiere, si bien es verdad que la mirada del exterior fue tanto o más receptiva que la de la península. Todo ello dentro de lo minoritarios que son este tipo de filmes.

Por principio, el documental suele respetar la integridad /totalidad de lo filmado, mientras que la ficción lo manipula, pero las fronteras entre ambos son muy tenues. Montaje, encuadre, punto de vista o foco, comentarios y tantos otros elementos ayudarán a perfilar un ¿género? huidizo. De dónde se sitúe la instancia enunciativa dependerá en gran medida la estructura, porque se trata de mostrar más que contar: “introducir a los personajes, nombrar a los héroes en un plano-retrato o en una secuencia, gesto o acción son apuestas narrativas que hacen que el relato arraigue, que le dan un tono y una atmósfera” (Guérin 2004: 27). Y es que, en cualquier clase de cine, relato y narración no son neutros. Como estudió Kuhn (1991), la instancia narrativa es una manera de interpelar al espectador y utiliza cuatro tipos de código: 1. encuadre y planos, vinculados a la imagen; 2. vestuarios, escenario, es decir, la puesta en escena; 3. cámara y encuadre móvil; y 4. montaje. De este último depende “la naturalidad”, es decir, el desdibujar la manipulación del operador y conferir al relato filmico un aire de neutralidad. El tú-a-tú, la cámara horizontal de *Extranjeras* diluye cualquier tipo de obstáculo o barrera entre personajes y realizadora, entre actantes y público.

El documental es un género en auge: en los últimos años se pusieron de moda documentales que intentan recuperar la memoria histórica de España e Hispanoamérica, tanto femeninos (Munt, Díez, Villazán) como masculinos.⁴ Sin embargo y hasta donde recuerdo, el molde documental no había sido utilizado para la inmigración, llevada al cine por mujeres españolas como Chus Gutiérrez (v. *Poniente* 2002). Helena Taberna acudió al reto: autora de videos, cortos y documentales como *Busto de un poeta* (1991), *87 cartas de amor* (1992) y *Nerabe* (1995) ya se había significado con una película, *Yoyes* (2000), sobre el asesinato de una arrepentida exdirigente etarra. En *Extranjeras* aborda de nuevo la aventura testimonial. No sólo la dirección, sino el guión, gran parte de la documentación necesaria y, desde luego la producción, son suyas.

***Extranjeras*, documental atípico**

¿Cómo surge la idea de producir un documental? La realizadora lo comenta así:

...al pasear por el barrio me cruzaba con mujeres cuya apariencia es muy distinta de la nuestra. Mujeres exóticas, mujeres con ojos tristes o alegres, mujeres diferentes que reconocemos como extranjeras (...). Me atrapó la idea de contar cómo es la vida de estas mujeres en otro

⁴ V. Balseros (2004), de Bosch y Doménech, sobre la tragedia de los cubanos; *En construcción* (2000), de José Luis Guérin, en el que se funden documental, ficción y reportaje

país tan distinto. ¿Cómo conservan sus culturas, sus idiomas, sus cocinas del país de origen... ¿Qué pasa en lo cotidiano con esa mezcla entre sus costumbres y las nuestras? ¿Cómo nos ven a nosotras? ¿Cómo se sienten ellas? Todo eso me parecía un material dramático de primer orden para construir un relato cinematográfico (Taberna 2006: 49).

Acercar al espectador las vidas corrientes, las de hombres y mujeres sin aparente importancia, las del montón, ése fue sin duda el propósito de la directora. Y todo ello en contraste con la prensa amarilla o cierto tipo de cine que nos tiene acostumbrados a delincuentes, violencia de género, prostitutas vejadas y muertas en el contexto de la emigración inmigración. Taberna quiere mostrar que existe una inmigración integrada; las mujeres que focaliza su cámara han dejado de ser extranjeras, aunque tengan sus problemas (la vida no es un paraíso, tampoco para los nacionales). El resultado es un documental sobre mujeres, con perspectiva de género pero sin estériles sectarismos, un documental que plasma la fuerza femenina, también la dureza de su lucha por abrirse paso en una sociedad todavía machista y con muchos prejuicios. Son ellas quienes toman la decisión de emigrar y ellas las que luchan por abrirse un espacio de trabajo –venta ambulante, locutorio, limpieza de casas, bar, peluquería–. Por fin, es una película que huye del tono paternalista. La cámara –ya lo adelanté– establece un diálogo de tú-a-tú con esta colección de mujeres, lo que implica abrir la perspectiva: las vemos y nos ven, las enjuiciamos y nos enjuician, lejos ya del toque de superioridad propio de los viejos colonialismos. Porque el español ha perdido valores –dirán Paulina y sus hijas peruanas–, por ejemplo esconde y se avergüenza de sus viejos, considerados no como una carga, sino con alegría y respeto por las hispanoamericanas. Sea como fuere, es ya hora de que los españoles asumamos el multiculturalismo y sus consecuencias, algo muy reciente en el celuloide peninsular. Taberna explica:

tuve un enorme cuidado en que no existiera manipulación. Sí que traté de construir un relato filmico que tuviera ritmo y emoción. Ése era para mí el reto, construir una narración cinematográfica que estuviese basada en las palabras y rostros de mujeres sencillas y de vidas aparentemente poco estimulantes. Y que la película atrapase desde el principio al espectador y le dejara clavado en la sala (2006: 49).

Aun así, el foco mediatiza, “se transparenta la mirada del sujeto dominante, que inevitablemente filtra el texto a través de su experiencia y de su cultura” (Martínez-Carazo 2005: 273). Todavía es difícil encontrar un cine realizado por los propios emigrantes, pero aquí se ha hecho un esfuerzo por eliminar las fronteras con el Otro, cuyo rostro es el eje: este documental, de estructura abierta, en el que el espacio es importante y los medios de transporte tienen su indudable simbolismo, empieza con un fotograma-*collage* de rostros para, inmediatamente después, saltar a un muestreo de primeros planos:⁵ la cámara disfruta focalizando individualmente a muchas de las protagonistas que contarán su experiencia, que sonríen satisfechas, que se mueven con naturalidad. El espectador

⁵ La utilización del primer plano como medio expresivo es muy antiguo, críticos como Mínguez Arranz (1998: 64) la retrotraen a Griffith (1911) sin olvidar que Renoir lo reinventa. Entre las directoras recientes quizá sea Susanne Bier quien hace uso de él con más destreza en *Después de la boda* (2006) y *Cosas que perdimos en el fuego* (2008).

puede preguntarse: ¿cuál es el propósito? La directora lo tiene muy claro: desdibujarse, desaparecer mientras sus personajes crecen, ocupan la cámara y entablan un diálogo directo con el espectador. Siento que no sea un descubrimiento, pero es tan patente como marcado en la mínima bibliografía sobre este documental. Cito uno de los artículos:

Me interesa destacar cómo *Extranjeras* minimiza la presencia de la directora eliminando la voz en off y presentando una serie de posiciones lo suficientemente diversas como para no asociarlas a una postura unidimensional concreta. Con este propósito trata de abrir un espacio para que el Otro se construya a sí mismo, ocultando la voz hegemónica detrás de estas mujeres y reduciendo la fricción entre el discurso dominante y el del inmigrante (Martínez-Carazo 2005: 272).

Pero volvamos al rostro; acercarlo al espectador tiene un claro objetivo: romper barreras, que el Otro deje de ser Otro, sea uno más, un ser cotidiano, que comparte trabajos, alegrías y penas. Esto es algo que Taberna consigue al mostrarnos una inmigración integrada, parte de nuestra comunidad, artífice del país, porque en estos tiempos multiculturales las barreras no existen –o no deberían/deberán existir–. “El hecho de ser extranjera no significa que no seas persona o no pienses”, dice en un determinado momento Fania Faustino, la sudanesa, que pertenece a la minoría cristiana y es relativamente culta, habla árabe, inglés y se defiende muy bien en castellano. Lleva ocho años en Madrid y ha montado su negocio de peluquería, floreciente, aunque no frecuentado por españoles. Los resquemores están ahí. Y es que no cabe duda de que hay una ética, una postura política tras esa cámara así perfilada. Frente a los medios que insisten en presentar al inmigrante como elemento desestabilizador o engañado y sin salida honrada,⁶ este documental, con su mensaje entrelíneas pero tan explícito, tiene un objetivo: abrir a los nuevos tiempos la España del franquismo, monolítica y esencialista en su concepto de patria. La directora empuja al espectador a “replantearse las nociones de nacionalidad, género, clase social, ciudadanía y pertenencia, y a entender la tensión entre lo local, lo nacional y lo global como un debate abierto” (Martínez-Carazo 2005: 273). Y lo lleva a cabo con la soltura de la Nouvelle Vague, se planta ante el mundo compartiendo la película con los actores y recuperando los primeros planos: “Puesta en escena de unos seres humanos que, de un lado de la cámara, interpretan un papel de un guión y, del otro, participan en la fabricación de una película” (Guerin 2004: 61), teniendo en cuenta que no son profesionales y el guión es su propia vida manipulada, eso sí, por la directora en cuanto a montaje se refiere.

“Soy africana”, dirá con orgullo Mari Luz Mba, que se expresa muy bien tras veinte años en Madrid y continúa con una afirmación que da qué pensar: “En África, el concepto de territorialidad no ha existido nunca”. Y, paradójicamente, un continente colonizado durante siglos por los europeos, tal vez tenga mucho que enseñarles acerca del multiculturalismo; podría constituirse en modelo de convivencia para los tiempos que corren. En el desarrollo de su entrevista, con calma y sin acritud, vierte su crítica contra los colonialismos que siguen poniendo trabas a la libre circulación de quienes no sean europeos,

⁶ *El sudor de los ruseñores*, de Juan Manuel Cotelo, me sigue pareciendo insuperable por su delicada lucidez.

crítica a la que se une un grupo de ecuatorianas, vendedoras ambulantes en el Retiro, exasperadas ante el acoso policial: “España, que se llevó lo mejor de nuestros países, tiene ahora la obligación moral de retribuir a sus emigrantes”. Aun así, la crítica no cae en el panfleto: “que entiendan las autoridades que lo necesitamos, no vamos a prostituirnos”. El tono de la denuncia está medido: “hay machismo aquí y allí”, afirmará Iliana, de Ecuador, que ha salido adelante sola y ya se trajo a las hijas. Hay racismo también en África –reconocerán varias– según el tono más o menos amulatado de sus habitantes. Es decir, existe un propósito oculto tras la escamoteada dirección: descartar tópicos maniqueos, no estamos frente a una historia de buenos y malos.

Bien, a imitación de Taberna que abre su documental *in media res*, sin barreras de voz en *off* o personaje mediador, he saltado al texto fílmico, rescatando personajes y opiniones. Ante el espectador se despliega un panel de mujeres de veintiséis nacionalidades (incluyendo asiáticas, europeas del Este, hispanoamericanas y africanas) con algo en común: la emigración de su país de origen y el intento de integrarse en la sociedad española contemporánea. Si el documental se abre con el esquema de entrevista y da la voz a mujeres que cuentan su aventura ante la cámara, como las chinas, las polacas Anna Gay, o Anna y Kamila, madre e hija que regentan un bar en Alcalá, progresivamente se va contaminando con la ficción al mostrar mujeres que “actúan”, por ejemplo Paulina, que viene de Perú. Paulina es una mujer solidaria, comprometida con la gente tanto en su país como en España a través de asociaciones y de una política de puertas abiertas. Tras contar su historia, reconstruye ante la cámara un día cualquiera de su vida, atendiendo a la familia, la compra en el mercado, la tarde/noche regentando su bar, “La flor de la Canela”.⁷ No es la única: los ecuatorianos en el Retiro, la sudanesa en su peluquería y, desde luego, los componentes de Afrika Lisanga que cerrarán el documental con un concierto, son otros tantos ejemplos de ese efecto contaminante-ficcional que da vida al film y lo hace creíble, en absoluto fosilizado. A ello contribuye la selección de espacios: chinas en Lavapiés, polacas en Aluche y Alcalá, ecuatorianas en el Retiro, árabes que estudian en la mezquita de la M-30 o vendiendo en sus tiendas en el Madrid popular. El espectador descubre a las mujeres en su ámbito, lo que determina la selección de espacios: el lugar de oración, la escuela, la casa, el trabajo, en este orden. En todos los casos, es central el asunto de la identidad, cómo integrarse sin perder lo propio:

Extranjeras juega de muchos modos al reflejar esas difíciles negociaciones entre integración y mantenimiento de las pautas culturales y religiosas propias. Nos muestra a mujeres que han adoptado el idioma castellano pero que no por eso dejan de vestirse con su propia indumentaria, de condimentar los alimentos propios de su país de origen o de practicar sus ritos y costumbres (...) en un espacio urbano y arquitectónico que se amplía, se ensancha y es de todos (Rodríguez 2008: 2).

La película juega de muchos modos, es verdad, si bien las secuencias que inscriben la odisea de cada grupo cultural (están agrupadas chinas, europeas del Este, hispanoamericanas y africanas, en este orden) siempre se abren con el lugar de oración: la réplica a

⁷ Es un nombre de resonancias folclóricas a ambos lados del charco, sin olvidar que Taberna tiene en proyecto un largometraje con ese título.

la pagoda, la iglesia polaca y la mezquita, en la que rezan, separados por celosías pero a dúo, hombres y mujeres. “La religión es todo, sin Dios no puedo vivir”, dirá Hayar Salib, siria de unos quince años entrevistada en el centro islámico, su escuela. Hay quienes necesitan justificarse más, salir al paso de la acusación de fundamentalismos, y el velo, como elemento de identidad, para preservar el interior, lo mejor de la mujer para el futuro marido, debe justificarse. Es más que notorio, genera discriminación –como reconocerá entre otras la argelina Safia–. Si no lo llevas, lo tienes más fácil; eso lo saben todas las jóvenes. Las entrevistadas pertenecen a varias generaciones, la dura gesta de madres y abuelas se desdibuja en las hijas y nietas, ya aculturadas sin perder lo propio –la polaca Kamila, las chinas Hua y Shih Chi o Fátima, de Marruecos–.

En todas las comunidades existe preocupación de que las jóvenes generaciones no pierdan la cultura, la letra y la lengua, lo que fuerza a la creación del colegio chino en Lavapiés o el polaco en Alcalá. Han sufrido en carne propia ese desgarramiento del Otro que no tiene lugar en el mundo, al que le gusta volver de vez en cuando a su tierra, pero sabe que ya no es su sitio, sería incapaz de vivir allí: “Ya no soy ni china ni española”, dirá uno de los miembros de esa comunidad. La aculturación lingüística tiene sus estadios: los hijos hablan en chino con los padres, en castellano con los amigos y hermanos. Es un bilingüismo enriquecedor, forzado pero enriquecedor, que no desean perder. Aparte de la religión, la lengua y la escuela, también se habla de la cocina. Creo que las secuencias que muestran a varias mujeres cocinando en lo que es un ritual, “alimentándose unas de la sabiduría de las otras”, pone de manifiesto que el primer agresivo feminismo de la igualdad ha pasado. Esas primeras feministas a lo Simone de Beauvoir nunca se hubieran atrevido a reivindicar la cocina, ni siquiera para la fiesta, temerosas de ser eternamente encasilladas en un rol inferior. El documental se detiene con deleite en lo que va más allá del mero folclore culinario. Y, respecto a su lectura, estoy muy de acuerdo con la interpretación de Pilar Rodríguez: “*Extranjeras* despliega visualmente una tendencia disuasoria de tal rechazo empobrecedor a la interacción culinaria. Por medio de succulentos manjares multicolores, de atractivas mesas domésticas cuidadosamente abastecidas, de puestos callejeros humeantes, de elaborados platos y cazuelas de todos los tamaños y condiciones, la cámara estimula el deseo y propicia el conocimiento” (Rodríguez 2008: 4).

Se trata de una estrategia más para acercarnos al Otro, para potenciar la convivencia en la nueva sociedad multicultural. La mujer tiene de nuevo “la sartén por el mango” sin necesidad de renunciar a los ámbitos que tradicionalmente han sido su predio. Sin embargo, no todo es positivo: junto a rumanas cultas, becarias que se radicaron aquí como Ileana Bucurenciu, están las de paso, en particular las caribeñas que querrían volver y esperan hacerlo tras conseguir su dinerito. No piensan en integrarse, como tampoco lo hace Lala, dominicana que, sólo por dinero, dejó sus propios nietos para cuidar los hijos de otros y afronta con entereza y dignidad su escondido drama. Un par de referencias a gitanos y chabolas, y un plano muy breve de una mujer con su niña pidiendo en la calle recuerdan al espectador que las cosas nunca fueron fáciles para el emigrante, que la otra cara de la moneda existe.

En el nivel estructural hay hilos conductores, tenuemente desdibujados que tienen que ver con lo visual y van enhebrando la narración fílmica: el espacio madrileño, resemanizado y convertido en microcosmos, por ejemplo, el Madrid del Año Nuevo chino, con su explosión de alegría, colorido y fiesta, convive con el chotis, música castiza si la

hay, en un ejemplo de hibridismo a lo García Canelini. Pero cuando hablo de hilo conductor me refiero sobre todo a determinados personajes que enlazan unas secuencias con otras. Por ejemplo: Joanna, la abogada polaca que se autopresenta en Aluche, mujer culta en busca de trabajo para lograr afincarse con su novio vasco. Importa su escueta experiencia, pero después la cámara la va siguiendo al entrevistar a sus compatriotas: las dos marujas que envían/reciben paquetes en la Navidad y fiestas, los jóvenes que charlan con ella en Aluche, un barrio de Madrid que se ha convertido en punto de cita y de búsqueda de trabajo. Por cierto, que se trata de una de las pocas secuencias con hombres, un mundo abigarrado y mixto de inmigrantes que se apoyan con el encuentro semanal. Saltamos de escenario geográfico: tras el recorrido por Atocha – nudo ferroviario de obvio simbolismo– se abre una secuencia mucho más larga, un micro-relato en un bar de Alcalá. Sin palabras que le encaminen, el espectador atento descubre en la barra a la abogada, que parece charlar con la pareja madre/hija, Anna y Kamila. Ellas contarán su aventura, fuerte en la primera generación (aunque no le impida mantener una dulce sonrisa), integrada en la segunda: “ahora ya no hay problemas, soy una más”, dirá Kamila refiriéndose al colegio. La entrevista se convierte así en una mini-secuencia narrativa, se abre a la ficción combinando escena y sumario, lo cotidiano con la historia recorrida. Detrás, una cineasta acostumbrada a la ficción cinematográfica.

Hay, al menos, un par de ocasiones más con protagonistas que vertebran el relato y le impiden deslavazarse: Paulina y Andrea, jóvenes y cultas ecuatorianas, sentadas en el suelo del Retiro, aglutinan las secuencias de ese espacio festivo. La cámara las entrevera con las historias de otros en las comidas, las peluquerías y los paseos, todo cabe en esa fiesta semanal que les retrotrae a su ámbito hispanoamericano y a su necesidad de compartir. De ellas es la voz en *off*, auténtico hilo conductor en esta parte del documental. Por fin, casi al final el grupo Afrika Lisanga que participó en la banda sonora de la película, se constituye en nudo ficcional: es la vida cotidiana, es su historia, su doble trabajo escondido y festivo que culminará en el concierto. Ellas cierran la presentación del mundo africano en Madrid, y lo hacen con ese concierto que reúne a casi todas las protagonistas del documental. El microcosmos multirracial y multicultural, que se abraza en la última secuencia, integra a la propia Helena Taberna en lo que es una auténtica fiesta y con esto termina con un mensaje más que positivo comentado por la realizadora: “Ese abrazo espontáneo que se produce al final marca el tono esperanzador y positivo del film. El abrazo es posible” (Taberna 2006: 53).

A modo de colofón, *Extranjeras* (2003) debe considerarse un hito en la historia del documental español realizado por mujeres. Es un hito más que recomendable con acercamientos teóricos que permiten visionarlo, sin agotar su sentido: el artículo de Martínez-Carazo y la *Guía didáctica* coordinada por la directora y editada por Lamia Producciones son puntos de partida inexcusables.

Filmografía

- Armendáriz, Montxo (1990): *Las cartas de Alou*. España: Elías Querejeta Producciones.
 Bier, Susanne (2006): *Después de la boda*. Dinamarca: Det Danske Filminstitut, Nordisk Film.
 — (2008): *Cosas que perdimos en el fuego*. Dinamarca: DreamWorks Pictures, DreamWorks SKG y Neal Street Productions.
 Bollain, Icíar (1999): *Flores de otro mundo*. España: La Iguana, Alta Films.

- Bosch, Carlos/Doménech, Josep María (2002): *Balseros*. España: Bausan Films.
- Brooks, James L. (2004): *Spanglish*. EE. UU.: Columbia Pictures Corporation.
- Cardoso, Patricia (2002): *Las mujeres de verdad tienen curvas*. EE. UU.: HBO Independent Productions.
- Cotelo, Juan Manuel (1998): *El sudor de los ruiseñores*. España: ITP.
- Guerín, José Luis (2001): *En construcción*. España: Ovídeo TV S. A.
- Gutiérrez Aragón, Manuel (1997): *Cosas que dejé en La Habana*. España: Warner Home Video.
- Gutiérrez, Chus (2002): *Poniente*. España: Amboto Audiovisual S. L.
- Helena Taberna (2003): *Extranjeras*. España: Lamia Producciones audiovisuales y Euskal Telebista.
- Iglesias, Carlos (2006): *Un franco, 14 pesetas*. España: Adivina Producciones S.L.
- León de Aranoa, Fernando (2005): *Princesas*. España: Reposado Producciones.
- Taberna, Helena (1991): *Busto de un poeta*. España: Taberna (corto).
- (1992): *87 cartas de amor*. España: Taberna (corto).
- (1995): *Nerabe*. España: Taberna (corto).
- (2000): *Yoyes*. España: MACT Productions.
- (2008): *La buena nueva*. España: Lamia Producciones.
- Uribe, Imanol (1996): *Bwana*. España: Origen, Aurum, Cartel.
- Zambrano, Benito (2005): *Habana Blues*. España: Canal+.

Bibliografía

- Beltrán Llavador, José (2007): “Raymond Williams: perspectivas desde el materialismo cultural (para una agenda educativa)”. En: Cometa, Michele/Lastra, Antonio/Villar Hernández, Paz (eds.): *Estudios culturales. Una introducción*. Madrid: Verbum, pp.183-208.
- Benavente, Francisco María (2000): *Cine español de los 90. Diccionario de películas, directores y temático*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Camí-Vela, María (2005): *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Madrid: Ocho y Medio.
- Carmona, Ramón (1993): *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- Castillo, Ramón del (2007): “En el nombre del materialismo: a vueltas con Eagleton”. En: Cometa, Michele/Lastra, Antonio/Villar Hernández, Paz (eds.): *Estudios culturales. Una introducción*. Madrid: Verbum, pp.143-181.
- Cebollada, Pascual/Santa Eulalia, Mary (2001): *Madrid y el cine: panorama filmográfico de cien años de historia*. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad.
- Costa Villaverde, Elisa (2006): *Guía didáctica dirigida a centros educativos, culturales y sociales. “Extranjeras”. Una película documental de Helena Taberna*. 2ª ed. Pamplona: Lamia Producciones.
- Follari, Roberto A. (2000): “Estudios sobre postmodernidad y estudios culturales: ¿sinónimos?”. En: *Revista Latina de Comunicación Social*, 35, <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/argentina2000/15follari.htm>> (15/102008), s. p.
- García Canclini, Néstor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D. F.: Grijalbo.
- (1993) (coord.): *Los nuevos espectadores*. México, D. F.: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- 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*. Sevilla, 3, <<http://www.fama2.us.es>>, s. p.

- Guérin, Marie Anne (2004): *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Kaplan, E. Ann (1983): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- Kuhn, Annette (1991): *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Laguarda, Paula (2006): "Cine y estudios de género: imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico". En: *Aljaba*, ene-dic, vol. 10.
- Martínez-Carazo, Cristina (2005): "Cine e inmigración: Madrid como espacio de encuentro/desencuentro y su representación en *Extranjeras* de Helena Taberna". En: *Hispanic Research Journal*, 6, 3, pp. 265-275.
- Martínez-Salanova Sánchez, Enrique (2005): "Cine y migraciones. Emigración e inmigración en el cine. Cine y migraciones en España". En: <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducaion/emigracion.htm>> (31/10/2007), s. p.
- Mínguez Arranz, Norberto (1998): *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia: Ediciones de La mirada.
- Palacio, Manuel (2007): "Estudios culturales y cine en España". En: *Comunicar*, 15, 29, pp. 69-73.
- Rodríguez, María Pilar (2008): "*Extranjeras*". En: <<http://www.lamiaproducciones.com/extranjeras/textompilar.htm>> (31/10/2007), s. p.
- Santaolalla, Isabel (2005): *Los "Otros". Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*. Madrid: Ocho y Medio.
- Shohat, Elia/Stam, Robert (2002): *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Madrid: Aula Magna.
- Taberna, Helena (coord.) (2006): *Guía didáctica dirigida a centros educativos, culturales y sociales. "Extranjeras". Una película documental de Helena Taberna*. 2ª ed. Pamplona: Lamia Producciones.
- Villar Hernández, Paz (2001-2002): "El Otro: conflictos de identidad en el cine español contemporáneo". En: *Graduate Romanic Association*, University of Pennsylvania, 6, <http://ccat.sas.upenn.edu/romance/gra/WPs2002/paz_1.htm> (31/10/2007), s. p.