

# Espejo de identidades: Inmigración en directoras mexicanas y españolas

Marta Boris

*The University of Alabama*

Precisar el lugar desde donde se habla no implica exclusivamente una determinación geográfica-cultural; precisar el lugar es determinar la posición del sujeto y el modo de enunciación. Con estas palabras de Hugo Achúgar (149) se puede hacer una analogía de lo que las directoras que presento en este trabajo se proponen hacer al dirigir dos películas. El proceso de dirección de una película determina, específica y precisa el lugar o posición desde el que hablan las directoras, no geográficamente, sino ideológicamente, como parte de un sistema reivindicativo. El presente trabajo pretende, primero, estudiar si el lugar ideológico del creador fílmico femenino -ubicado en un contexto geográfico transatlántico-, así como el mensaje que propaga, puede determinar su posición reivindicativa en un contexto universal cinematográfico que ha sido históricamente dominado por el género masculino. El segundo objetivo será establecer si el punto de vista del creador fílmico está determinado por su género y más específicamente, cómo el género femenino de la directora afecta la representación de género en dos películas, *El jardín del Edén* (1994) de la mexicana María Novaro y *Un novio para Yasmine* (2008) de la española Irene Cardona. Tercero, se analizarán posibles intertextualidades temáticas entre directoras, que apuntan a una misma posición reivindicativa bajo un punto de vista transatlántico.

La incorporación de mujeres cineastas ha supuesto un enriquecimiento y una renovación no sólo al punto de vista de un director históricamente masculino, sino también ha significado una contribución a una interpretación más integral de la realidad. Además, la voz femenina ha representado una voz de subversión y reivindicación en temas que afectan tanto específicamente a la mujer como también al hombre, y que son típicos de una sociedad cada vez más contemporánea y postmoderna. Ejemplos de esta temática son la inmigración, la hibridez cultural el centro versus la periferia y la identidad cultural.

La primera de las películas, *El jardín del Edén*, escenifica la historia de una serie de personajes que llegan a Tijuana (México) en busca de un futuro mejor. Serena, una viuda con sus hijos, Elizabeth, una mujer chicana con su hija pequeña, Jane y su hermano, Frank, estadounidenses que viajan a México en busca de algo que no encuentran en su país de origen, y Felipe, un campesino mexicano que intenta cruzar la frontera mexicana estadounidense en busca de trabajo. La estructura narrativa que Novaro utiliza en la película y que enriquece su análisis es la de proponer varias historias paralelas

mediante varios personajes protagonistas que constituyen el eje a través del cual fluye el guión cinematográfico. A través de todos estos personajes, la directora propone una serie de temas muy generales que afectan a ambos géneros, como la inmigración mexicana a los Estados Unidos, la hibridez cultural, el centro versus una periferia, y las relaciones interculturales como parte de un proceso de globalización, pero también otros que se limitan más a la mujer, como la maternidad solitaria, o la búsqueda de una identidad que se puede ver en varios de los personajes femeninos.

Esta búsqueda de identidad es un elemento reiterativo en la película, no sólo en estos personajes femeninos sino también en los masculinos, y forma parte de un doble proceso. Por una parte, funciona como puesta en escena de una temática que es la base de toda la película, las relaciones centro-periferia. Por otra parte, la búsqueda de la identidad funciona como una forma de transgresión a unos papeles tradicionales que la mujer ha adoptado por antonomasia en el cine "convencional" y especialmente en el mexicano. Las relaciones que se dan entre centro-periferia en la película, quedan ejemplificadas través de varios de sus personajes. Por ejemplo, Frank va a México para, supuestamente, estudiar las ballenas, lo cual no es más que un intento de búsqueda de su identidad, una identidad que no puede encontrar en la abundancia de su país de origen. Asimismo, Jane -su hermana-, hace lo mismo para llenar un vacío existencial, pero también emocional que materializa con una corta relación sentimental con Felipe. Elizabeth, por su parte, va a México para estudiar arte chicano, lo cual responde a una búsqueda interna para identificarse con la cultura mexicana de la que sus antepasados provienen, fruto del vacío que siente en el lugar hegemónico del que viene, los Estados Unidos de América (EEUU).

En estos tres personajes, pues, la búsqueda de la identidad no es más que una búsqueda, en realidad, de unos valores existenciales que no encuentran en la sociedad hegemónica estadounidense y, a la vez, representa un intento de reconciliación con ellos mismos. En el caso de Frank, se pone en evidencia mediante el estudio de las ballenas, lo irónico de anteponer las relaciones con los animales a las del mismo ser humano, algo que queda reflejado en el aislamiento y hostilidad que siente hacia la gente que le rodea, incluida su misma hermana. Por tanto, mediante esta idea narrativa de la emigración de Jane y Frank a la periferia como iniciativa propia, Novaro está rompiendo con un modelo paradigmático sociocultural estadounidense, a su vez que se verifica lo que Trinh T. Minh-ha sostiene de que: "Las ubicaciones de centro y periferia escapan hoy al simple realismo geográfico (...) para subdividirse y remultiplicarse en segmentaciones transversales que recrean Un Tercer Mundo en cada Primer Mundo y un Primer Mundo en cada Tercer Mundo" (Richard 14), "entrecruzando sus ejes de dominación y resistencia (14). En el caso de Elizabeth, también es a través de la búsqueda de su identidad mediante los videos alternativos y el arte chicano con el que trabaja, que el personaje cuestiona toda una serie de relaciones entre lo hegemónico y lo subalterno. Mediante la frontera geográfica de Tijuana, pues, se pone de manifiesto no sólo el proceso de búsqueda de la identidad, sino la epifanía de que su identidad responde a lo que Stuart Hall llama "una especie de negociación de asimilaciones y creolizaciones entre las dos culturas, fruto de lo cual surge una tercera cultura que responde a la nueva identidad" ("Cultural Identity" 400). De acuerdo a Concepción Bados-Ciria, la aceptación de su doble identidad va a suponer esa reconciliación entre el lugar geográfico y el cultural y completará la búsqueda

de esa identidad (55). En el caso de Elizabeth, no hay una reivindicación de lo subalterno por encima de lo hegemónico, o viceversa, sino una aceptación de ambos como forma de escape a un vacío existencial.

La segunda forma en la que Novaro utiliza la búsqueda de la identidad en la película responde a una transgresión de unos roles tradicionales de la mujer en el cine, lo que queda ejemplificado con el personaje de Serena, la cual siente que ha perdido el lugar que ocupaba en la sociedad al perder a su marido. Tijuana, para ella representa el intento de superación emocional así como de búsqueda interna de una identidad que sólo se sostenía en su estatus de madre y esposa. Según Chandra Tapalde Mohanty: “la figura de la esposa obediente es una imagen universal, a través del tiempo, que ha servido para establecer un discurso colonialista, el cual ha tenido el poder de definir, codificar y mantener unas relaciones que se han dado entre el primer mundo y el tercer mundo” (352). Mediante el hecho de despojar al personaje de esa “máscara” de esposa obediente, no sólo está transgrediendo uno de los estereotipos femeninos típicos del cine mexicano, sino que la está dotando de alas para crecer a un nivel personal y humano, y de encontrar su identidad como mujer.

El hilo narrativo de la inmigración mexicana a los EEUU mediante el personaje de Felipe funciona como un elemento reivindicativo de una situación socioeconómica precaria que se está dando en México al mismo tiempo que enfrenta la sociedad periférica frente a la central. En relación a esta necesidad de emigrar, Felipe simboliza una denuncia de todas las condiciones infrahumanas a las que miles de inmigrantes están sometidos hoy en día en el país de acogida. De acuerdo con Alejandro I. Canales e Isabel Montiel Armas, “la vulnerabilidad impuesta a los inmigrantes les priva de cualquier negociación,

hecho que deriva de su condición” (220). Novaro establece una crítica no sólo a estas condiciones de desventaja a las que el inmigrante está expuesto, en concreto el inmigrante mexicano, a la situación de sobreexplotación laboral que se da en los EEUU y en los inmigrantes de cierto estrato social, sino también al imperialismo cultural, económico e ideológico de unos países sobre otros que se pone de manifiesto en la película de forma reiterativa.

Otro elemento que Novaro utiliza para poner en evidencia esas relaciones entre lo hegemónico y lo subalterno, es mediante la exaltación de lo propio y lo nacional a través de un choque extremo de contrastes culturales que viene ejemplificado en la película por lo estadounidense versus lo indígena en los personajes de Jane y una de las mujeres indígenas que aparece en contadas ocasiones y no como parte del hilo narrativo de la historia. Novaro se sirve del elemento indígena en la película para poner en contraste dos mundos extremos, lo más periférico y lo más central. El par de escenas en las que se puede ver la expresión facial de sorpresa de una Jane que fija su vista en la mujer indígena y expresa su sorpresa ante la sencillez y humildad ante ésta, ponen en contraste la ingenuidad y sencillez de lo subalterno frente a lo complejo de la sociedad hegemónica de la que ella procede. Con esta escena, se corrobora lo que Homi Bhabha afirma cuando habla de la diferencia entre culturas y dice que: “These are theoretical strategies that are necessary to combat ‘ethnocentrism’ but they cannot, of themselves, unreconstructed, represent the otherness” (70). Asimismo, la *diferencia* a la que Jane y Frank están sometidos en un país extranjero se refleja en las palabras de Kristeva cuando dice que: “The foreigner comes in when the consciousness of my difference arises, and he disappears when we all acknowledge ourselves as foreigners, unamenable to bonds

and communities” (Tocata and Fugue 1). Esta visión de otredad que, Jane y Frank perciben en un territorio descentrado, es usada por Novaro de dos formas diferentes. Primero, la directora pretende invertir las relaciones de poder del que históricamente ha sido individuo hegemónico /individuo subalterno, y así identificarse con éste último, cualesquiera sea su nacionalidad; segundo, mediante el argumento narrativo de la emigración de los EEUU a México, la directora ofrece una desmitificación y subversión hacia el cine hollywoodense como el cine hegemónico e imperialista a favor de un cine más de autor. Novaro en la película, pues, crea una conexión entre la marginalidad social e ideológica y México como lugar periférico. La razón de tal conexión es que a través de la periferia cultural e ideológica, varios de los personajes ponen en tela de juicio toda una serie paradigmas culturales sociales “centrales” y así inician una búsqueda interior que va a desembocar en una supuesta reconciliación con uno mismo que se sugiere en un final abierto. En cuanto a la representación de género - segundo objetivo de este ensayo-, es mediante la inclusión de unos personajes masculinos que forman parte del curso narrativo de la película que se pone de manifiesto la visión que esta directora tiene de un cine dirigido por mujeres. Así pues, aunque los personajes centrales sean femeninos, también se sirve de personajes masculinos protagonistas para abordar la temática central de la inmigración así como de otros elementos ideológicos de la película.

La segunda película que abordo en este análisis llamada *Un novio para Yasmine*, el argumento trata de una joven marroquí, Yasmine, que emigra a España con su hermano, con el propósito de estudiar en la universidad, y de su idilio amoroso con un policía español, Javi, con el que mantiene una corta relación. Los estereotipos sociales, así como la presión familiar de

Javi terminan cediendo a la idea estereotipada de que el inmigrante sólo busca un matrimonio de conveniencia, lo cual desemboca en la ruptura de la relación. Las condiciones de vida a las que Yasmine está sometida por no tener un estatus migratorio regularizado, la llevan a que ésta materialice el estereotipo mediante un matrimonio ficticio que le permite trabajar. El personaje protagonista de Yasmine, a través del cual se desarrolla la temática de la inmigración así como el curso narrativo de la película, refleja, pues, la identificación de la directora hacia un personaje de su mismo género, pero especialmente la identificación con una mujer ubicada dentro de un contexto religioso cultural especialmente opresivo. De esta forma, Cardona está lanzando una reivindicación hacia las condiciones de la mujer inmigrante, al mismo tiempo que está –al igual que Novaro-, poniendo en evidencia unas relaciones de poder entre un Primer Mundo –representado por España; y un Tercer Mundo –representado por Marruecos.

Asimismo es mediante este contraste entre lo árabe-musulmán con lo español, que se ponen de manifiesto unas ideas culturales españolas que representan un egocentrismo e imperialismo por encima de lo subalterno, y que sirve para alimentar estereotipos del sujeto nacional hacia el sujeto transnacional. Ejemplos de ello son: la prepotencia con la que las autoridades policiales tratan a la comunidad árabe, la atribución de una culpa no probada hacia el sujeto inmigrante, así como la de unos estereotipos a éste, motivo por el que Javi rechaza regularizar su relación con Yasmine. El personaje de Yasmine ofrece particular interés en cuanto a las relaciones que se dan entre lo “central” y lo periférico por ser el único de su comunidad que experimenta cierta otredad hacia algunos aspectos de su propia cultura y gente, lo cual contrasta con la afirmación de Chandra Tapalde Mohanty, de que “Arab

and Muslim it appears, don't change at all. Their pathriarcal family is carried over from the times of the prophet Mohammed. They exist, as it were 'outside history'" (342). De hecho, aunque musulmana de origen, parece ser el único sujeto de su comunidad receptivo a unas ideas occidentales y que se ejemplifican de muchas formas con el hecho no sólo de no llevar el tradicional velo o *hijab* sino de vestir de una forma occidental, de tener un novio, de que éste no sea árabe, y finalmente de usar la institución del matrimonio con un fin civil de conseguir la ciudadanía española. El hecho de no llevar el tradicional *hijab* parece concordar con la idea de Ann Dearden de que: "the more the number of women who wear veil, the more universal is the sexual segregation and control of women" (4-5). La ausencia del velo, pues parece funcionar por parte del personaje, como elemento reivindicativo a una subordinación cultural de la mujer. El modelo de integración, que Yasmine utiliza –el de la asimilación en gran parte- contrasta con la del resto de la comunidad árabe que se aferra a unas costumbres y a una ideología que no quieren cambiar y que representa en último lugar una asimilación, una aceptación y una coherencia hacia una decisión de emigrar al país de acogida.

Por otra parte el hecho de que el sujeto nacional –el español- caiga en la práctica de la discriminación y los estereotipos, no hace sino que reforzar un sentimiento de otredad en el inmigrante y un deseo de combatirlo, cerrándose aun más hacia una cultura que lo rechaza y extendiendo la brecha ideológica y cultural que se produce entre ambas culturas. Como Stuart Hall dice: "Stereotyping reduces, essentializes, naturalizes and fixes 'difference'. ('The Spectacle of the Other' 258). De esta forma el trato maniqueísta al que el individuo nacional somete al transnacional, queda reconocido en la misma naturaleza de la diferencia. Respecto a esa dife-

rencia, no es que Yasmine no se sienta distinta del sujeto autóctono, sino que acepta nuevas modalidades de esa diferencia, nuevas formas de otredad. De todos los sujetos de su comunidad cultural, ella es la única que está dispuesta a intentar reconciliar dos mundos que no siempre van a poder reconciliarse, pero que, al menos, reflejan una apertura al modelo exclusivista cultural por parte de un sujeto transnacional.

La escena más representativa de la película que refleja este intento de establecer un puente entre ambas culturas es una escena en la que Yasmine está rezando arrodillada y completamente tapada y llevando el velo por primera vez en toda la película. En esta escena ella está pidiendo a *Allah* que por favor su madre acepte a Javi para que puedan casarse, lo cual refleja la importancia que tiene su origen cultural religioso en su vida. La petición a su Dios de que su madre acepte a Javi pone de manifiesto la imposibilidad de reconciliación de dos mundos ideológicamente tan diferentes. Así pues, una mujer árabe no puede casarse con un hombre que no sea musulmán porque se rompe la ley coránica –que ella misma está intentado practicar mediante el rezo; de que los hijos sigan la religión del padre y con ello perpetuar el islam. De acuerdo con este decreto islámico, un matrimonio con Javi representaría una violación muy seria a la ley coránica. Tal como dice Kristeva sobre la extranjera, ésta se siente amenazada por su territorio de origen, atrapada en la memoria de éste y en un sentimiento contradictorio de felicidad y tristeza producido por esa memoria (Tocata and Fugue 4), que responde al sentimiento de confrontación interior por el que Yasmine está pasando. En conclusión, los muchos ejemplos en la película en la que se puede ver a Yasmine como afiliada a una cultura árabe- musulmana –compra comida árabe, reza, expresa obediencia a su hermano; contrastan con las manifestaciones de apertura cultural al

lugar de acogida al que se somete –novio español, matrimonio ficticio, mujer trabajadora y autosuficiente; y demuestran que su identidad está "in-between" como diría Homi Bhabha.

Para finalizar el análisis de estas dos películas, puede decirse en cuanto a la mexicana María Novaro referente al primer objetivo que me proponía en este ensayo, que las continuas muestras en las que contrasta los dos mundos –el periférico y el central-, pone en evidencia un intento de denuncia y un cuestionamiento a una serie de valores de la modernidad que se han considerado como correctos, válidos o verdaderos. Así pues, mediante el argumento narrativo de la emigración a México por parte de unos personajes estadounidenses, Novaro está invirtiendo estos valores y poniéndolos en tela de juicio. En lo referente al segundo objetivo, Novaro no solamente plantea ciertos temas que afectan a la mujer, sino que hace una exploración del género femenino y "abre espacios de formación crítica que problematizan las temáticas de la identidad y subjetividad" mediante el análisis y la reflexión a los problemas de la mujer blanca occidental, la chicana y la mexicana (Castro 39). La innovación en Novaro consiste en una representación de la voz femenina que no es *per se* como empezaron las primeras teóricas filmicas, sino como parte de dotar de voz al ser marginado, sea éste inmigrante, mujer blanca, chicana, indígena u hombre inmigrante, o marginado sin bandera, por encima de cualquier nacionalismo o género al que pueda dar lugar su interpretación. La mujer es, pues, parte de un espectro representacional al que la directora le da voz, y un lugar especial pero no exclusivo.

El cine de Novaro constituye en definitiva un cine diferente, que no es ni femenino, ni masculino, sino que es uno que refleja las problemáticas de unos individuos dentro de un contexto global, que, además, coincide con lo que

Teresa de Lauretis considera el proyecto de cine de mujeres. En sus propias palabras dice:

El proyecto de cine de mujeres, por lo tanto, ya no es el de destruir o discontinuar la visión centrada en lo masculino, representando sus nudos ciegos, sus brechas, sus aspectos reprimidos. El esfuerzo y el desafío son el de lograr otra visión: construir otros objetos y sujetos de visión y formular las condiciones de representación de otro sujeto social. (261)

Las conclusiones que se pueden extraer de la película de Irene Cardona coincide de muchas formas al análisis que María Novaro ofrece, en que ambas se proponen una reivindicación y cuestionamiento de unos valores hegemónicos versus unos de subalternos. La reivindicación que estas directoras proponen es la de adjudicarse una autoría no solamente de unas películas que dirigen, sino de un derecho de autoexpresión de unas ideas en el campo cinematográfico, y en definitiva, ideológico universal. En *Un novio para Yasmine*, esto se produce a través de la iniciativa de un proyecto de inmigración de una mujer marroquí a España, que representa la apertura ideológica de una mujer de cuestionar y desafiar de una serie de valores en los que ha crecido, y que contrasta a la de los otros personajes de su mismo origen que funcionan según modelos ideológicos árabe-musulmanes. Por otra parte, Cardona está utilizando a un personaje femenino con el cual se identifica para poner de manifiesto este cuestionamiento, hecho que contrasta con Novaro, cuyos personajes protagonistas incluyen a ambos géneros. En definitiva, ambas directoras, aunque con trayectorias filmicas creativas muy personales, responden a un deseo de representación fiel de la mujer, dotándola de voz y dándole los recursos para la autoexpresión, autoimagen y autorepresentación

en un cine que típicamente se ha servido de unos valores patriarcales para reflejar una sociedad machista e injusta y que tanto Novaro como Cardona subvierten con sus películas. Por todas estas razones expuestas puede decirse que ambas directoras “determinan su posición de sujeto y modo de enunciación” mediante estas películas, y reivindican su postura ideológica.

### Obras Citadas

- Achúgar, Hugo y Gerardo Cayetano. “Uruguay, el tamaño de la utopía.” *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?*. Montevideo: Trilce, 1992. 149-63. Print.
- Bados-Ciria, Concepción. “La frontera en el cine mejicano más actual.” *El jardín del Edén: culturas locales vs cultura global.* *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 1 (1997): 43-62. Print.
- Bhabba, Homi. “The Other Question. Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism.” *The Location of Culture*. London; New York: Routledge, 1994. 66-84. Print.
- Canales, Alejandro I., and Isabel Montiel Armas. “¿Un mundo sin fronteras? “Inmigración mexicana, fronteras interiores y transnacionalismo en Estados Unidos.” *Migration without Borders*. Ed. Antoine Pécoud and Paul F. A. Guchteneire. United States: UNESCO, 2007. 221-43. Print.
- Castro Ricalde, Maricruz. “Feminismo y teoría cinematográfica.” *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 25 (2002): 23-48. Print.
- Dearden, Ann. *Arab Women*. London: Minority Rights Group Report N° 27, 1975. Print.
- De Lauretis, Teresa. “Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista.” *Debate feminista* 5 (1992): 251-77. Print.
- Hall, Stuart. “The Spectacle of the ‘Other’” *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 2003. 223-91. Print.
- . “Cultural Identity and Diaspora.” *Colonial Discourse and PostColonial Theory*. Eds. Laura Christian y Patrick Williams. Londres: Harvester/Wheatsheaf, 1993. 392-401. Print.
- Kristeva, Julia. “Tocata and Fugue for the Foreigner.” Trans. Leon S. Roudiez. *Strangers to Ourselves*. Ed. Julia Kristeva. New York: Columbia UP, 1991. 1-41. Print.
- Mohanty, Chandra Talpade. “Under Western Eyes: Femi-

nist Scholarship and Colonial Discourses.” *Boundary* 2 12.3 (1984): 333-58. Print.

Richard, Nelly. “Alteridad y descentramiento culturales.” *Revista Chilena de Literatura* 42 (1993): 209-15. JSTOR. Web. 27 marzo 2011.

Trinh T. Minh-ha. “Of other peoples; beyond the ‘salvage’ paradigm.” *Discussions in contemporary culture*. Ed. Hal Foster-Dia. Nueva York: Art Foundation, 1987. Print.

### Películas

*El Jardín del Edén*. Dir. María Novaro. Prod. Thomas Garvin, Dulce Kuri, Lyse Lafontaine, Richard Magnien, Jorge Sánchez. Perf. Bruno Bichir, Alan Ciangherotti, Renéé Coleman, Ángeles Cruz, Joseph Culp, Gabriela Roel. Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994. Film.

*Un novio para Yasmine*. Dir. Irene Cardona. Prod. Francisco Espada y Jamal Souissi Perf. Sanaa Alaoui, José Luis García Pérez, Francisco Olmo, María Luisa Borrueal. Tragaluz, 2008. Film.