

Warning Concerning Copyright Restrictions

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyright material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction not be "used for any purposes other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that use may be liable for copyright infringement.

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

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

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

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

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



Caravana de mujeres (William Wellman, 1951)

INTERTEXTUALIDAD

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

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

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

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



Bienvenido Mr. Marshall (Luis García Berlanga, 1952)

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Flores de otro mundo
(Iciar Bollaín, 1999)

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

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



Bhaji on the Beach (Gurinder Chadha, 1994)



Playing Away (Horace Ové, 1986)

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

THE UNLANNY

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

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

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

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

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

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

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

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

nificativos, aparecen también otra serie de instrumentos que sirven para paliar el aislamiento espacial: los teléfonos y los vehículos. Pero, por desgracia para los personajes, estos instrumentos sólo pueden ofrecer un alivio momentáneo y en última instancia intensifican, en vez de eliminar, el dolor de la distancia. Esto se siente, por ejemplo, en las conversaciones telefónicas de Milady con su familia y su novio italiano Enrico, tras las cuales siempre se queda más nostálgica y entristecida. O de forma más enigmática, en la conversación, casi surrealista, que Daisy, una de las amigas de Patricia que ha venido de Madrid a pasar el día con ella, mantiene con alguien que la llama desde la ciudad a su teléfono móvil: «Mira yo estoy aquí... yo te dije que no podía... [...] pero es que yo no estoy pa' eso... Pero que yo te dije que yo venía para acá, que yo iba a estar fuera, que yo no iba a estar en Madrid... Pero cómo va a ser eso si yo no estoy allí... ¡Yo estoy aquí mi amor!». Esta conversación marca claramente la existencia de una gran distancia metafórica entre el «aquí» y el «allí», una distancia que además convierte el «aquí» en un espacio de imposibilidades, limitador. De forma similar, los muchos vehículos que aparecen —autobuses, coches, motocicletas, tractores y camiones— son en última instancia inefectivos. Resulta especialmente significativa la escena en la que Milady, que se ha escapado con Óscar en su coche, va acurrucándose en el asiento y mirando hacia fuera con aprensión cuando le comunica que van rumbo a Galicia. La secuencia termina con una toma del vehículo dirigiéndose hacia un túnel, penetrando entre las montañas como si de las fauces de un animal se tratara. Aunque son muchas las formas en que *Flores de otro mundo* contribuye a reflejar, modificar y generar perspectivas y actitudes acerca de la inmigración, una de las más efectivas es, precisamente, el impactante testimonio visual que provoca la comparación de la primera aparición de Milady con la de su desaparición. Se podría decir que la tremenda distancia psicológica y emocional, además de geográfica, que el/la inmigrante recorre se plasma en el contraste existente entre el cuerpo erguido y seductor de la Milady que conquista Santa Eulalia a su llegada, y el de la que abandona el pueblo acurrucada y abrazándose a sí misma, hundida en el asiento de un coche.

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

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

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

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

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

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

La mirada compartida: colaboraciones y coproducciones

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

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

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

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