

UC Merced

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World

Title

La inmigración y la labor inmaterial en Amador (2010) de Fernando León de Aranoa

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1qt0d5kp>

Journal

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 7(2)

ISSN

2154-1353

Author

Black, Kyle K.

Publication Date

2017

DOI

10.5070/T472035427

Copyright Information

Copyright 2017 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed

La inmigración y la labor inmaterial en *Amador* (2010) de Fernando León de Aranoa

KYLE K. BLACK
SAINT MARY'S UNIVERSITY OF MINNESOTA

Resumen

Como producción fílmica contundente en énfasis globales, étnicos y migratorios, *Amador* ofrece una esfera de debate crítico-social y artístico sobre los entornos actuales que han obligado a España a evaluar su pasado para poder enfrentarse con las consecuencias resultantes de la actualidad. El film en particular explora la crisis financiera y presenta la cuestión (in)migratoria en España no como problema, sino como un fenómeno que nos pide confrontarlo con simpatía. *Amador*, como otras películas de Fernando León de Aranoa de alto compromiso social, es una historia instigadora que presenta la situación de los sujetos globales en el contexto laboral inmaterial para unir un entendimiento de las configuraciones de las realidades de *ellos* con un progreso cultural por parte de *nosotros*. Con el uso de símbolos metafóricos que parecen básicos y obvios en su presentación inicial, el film ofrece introspección hacia lo que resultaría si sus fines simbólicos se configuraran más allá de su existencia en el realismo figurativo cinematográfico. Aranoa, con esas intenciones simbólicas, dispone una (re)presentación de las flores, los rompecabezas y las nubes para dar visibilidad a los *vendeflores*, las mucamas y los ayudantes personales que ocupan puestos y realidades menos percibidos en sociedades de acogida como la española. Así, el director marca un simbolismo practicable para acomodar los enfrentamientos sociales recurrentes en las políticas de inclusión-exclusión.

Introducción: La situación del cine del director

La carrera cinematográfica de Fernando León de Aranoa (Madrid, 1968) ha sostenido un alto compromiso al ímpetu de revelar y retratar casos muy concretos de sujetos socialmente marginalizados en su país. Al realizar casi siempre películas de guiones cerrados, su cine provee directas entradas hacia el íntimo mundo de los protagonistas cuyo estatus social se consta en conflictos por ser inmigrantes, prostitutas, o personas luchando por su lugar en el país a pesar de un desengañado estado laboral. Si se quiere llegar a conclusiones fijas sobre el género de cine de Aranoa, se ha de empezar por el realismo; un realismo basado en la representación de historias con agudos puntos de crítica social que se presentan a través de introspectivos planos cinematográficos del individuo y de una simbología accesible. Asimismo, estas estrategias formales complementan la realización de contar historias verosímiles que ocurren dentro de un espacio temporal característico del estilo del cineasta, en los respectivos guiones cerrados.¹ Claro que el enfoque aquí es examinar la manera en que se materializan estas características en

el film *Amador* (2010), pero valdría también considerar cómo otros críticos como Ángel Quintana han catalogado a la cinematografía de Aranoa dentro de un *realismo tímido* para ofrecer un conjunto de perspectivas críticas de su obra y apreciar la variedad de interpretaciones posibles. Al interactuar con estas conclusiones, añadiremos cómo la obra fílmica del director podría ser etiquetada de múltiples maneras, incluso como un cine realista social, un cine obrero (del materialismo dialéctico) o un cine del inmigrante.² Las consideraciones de Quintana y su calificación como *realismo tímido* establecen lo siguiente:

Las películas del realismo tímido son obras que intentan imitar el mundo, mediante los artilugios de la representación. Son obras que nos muestran unos actores paseando por un decorado real, pero en las que no se investiga la complejidad de las cosas. Las películas realistas son tímidas porque acaban constituyéndose como mundos autónomos, en el que las leyes del guion parecen regir su devenir y en el que la mirada hacia la realidad nunca es compleja, ya que está simplificada por el relato. (254)

Quintana también estipula que este cine quiere implantar una mirada *abierta* hacia mundos *concretos* y “hacia la descripción de seres humanos superados por el medio en el que se inscriben” (252), pero sus términos invitan especulación ante esa realidad que “nunca es compleja” (254). Se declara esto porque los contextos representados en la mayoría de las películas de Aranoa se centran en lo que implicaría sobrevivir como inmigrante, prostituta u obrero despedido en España—realidades que por sí padecen de ser ligadas a estados fuera del status quo y, así, complejas desde su incipiente falta de adecuado reconocimiento social, debido a lo atípico que es realizar trabajos irregulares y estigmatizados como el servicio doméstico o la prostitución (252). Sería difícil, por lo tanto, no observar cómo los medios de Aranoa casi siempre son reflejo de una vigente—y compleja—crisis de su país, como por ejemplo en el caso del paro y el desempleo de los estibadores en Vigo que pasan *Los lunes al sol* (2002), la enajenación experimentada por unos jóvenes españoles de clase obrera en un *Barrio* (1998) periférico de Madrid, o el submundo marginal de las *Princesas* (2005) que trabajan en la calle y sufren el abuso masculino sexual por ser inmigrantes sin papeles. Las complejas realidades en estas películas constituyen la trilogía social que quizás sirva de base para la obra de Aranoa, según Quintana, siendo éste un cine *tímido* que carece de fuerza comercial porque los problemas en la pantalla aparecen en mundos fílmicos concretos a través de miradas centradas en los síntomas—y no necesariamente en las causas—de los conflictos sociales (252). Parte

del argumento central del crítico se define al situar a la trilogía de Aranoa (con *Princesas* en particular) desde el punto de vista de un historiador del realismo en el cine español y según un análisis de su contenido y estructura narrativa como “un cine excesivamente apegado a las recetas del clasicismo” (262). Pero si su timidez realmente residiera en mostrarnos “cómo en el cine español continúa siendo más importante equilibrar las emociones del espectador, dosificando el drama y la comedia, que discutir sobre el propio presente”, tal vez sería ventajoso tantear la empatía del espectador a través de una reexaminación centrada más en el trasfondo simbólico de su cine más allá de su nivel narrativo (256). Esto serviría para ayudar a examinar las grandes cuestiones de fondo sobre la cruda realidad del trabajo inmaterial (i.e., de sexo y doméstico) de los personajes femeninos, ya que los síntomas de lo que constituye ocupar puestos en el sustrato social son iguales o aún más importantes como la divulgación del por qué y cómo una mujer terminó socialmente arrinconada en estos puestos laborales y sociales.

Si se puede aceptar la etiqueta de “trilogía social” para intentar localizar al cine de Aranoa de cierta manera, se ha de subrayar también cómo todo el cine en sí es fundamentalmente social y ligado a una realidad a través del acto discursivo. Michael Ryan en *The Politics of Film: Discourse, Psychoanalysis, Ideology* afirma que: “[f]ilm is fundamentally social because it draws on and reproduces social discourses and because it is itself a socially discursive act” (478). De esta manera, analizar el cine para discutir las causas sociales de un problema sociocultural—verdadero y representado en una película—implicaría más un estudio externo, quizás partiendo desde lo sociológico antes de centrarse en el análisis del mundo fílmico interior. Tratar de descifrar un trasfondo literal que habrá inspirado la propiedad figurativa de un film siempre es un paso importante en estudios fílmicos, pero no ir más allá evitaría ver el cine como un conjunto de procesos sociales y medio artístico discursivo. Se correría el riesgo de sobrepasar los objetivos de representación simbólica yacente en la diégesis fílmica sin considerar que el propósito del discurso del cine es proveer una deconstrucción de la oposición entre la cultura (un terreno de procesos de significación) y la sociedad (un terreno de experiencias que son supuestamente prediscursivas y naturales que son formadas por códigos de representación o mediadas por prácticas de significación) (Ryan 479). Según Ryan, éstos son *circuitos materiales* que conectan el discurso cinematográfico con el discurso social y funcionan en el cine para poder verlo como un discurso porque se constituye de elementos (acción, personajes, etc.) que ya tienen significados y valores (codificados) dentro de sistemas

sociales de significación existentes y necesarios en el proceso de *transcodificación*. Afirma Ryan al respecto:

I use the term “material circuits” to name the real, concrete linkages that conduct ideas, issues, meanings, as well as fears, tensions, desires, from society into film. The metaphor allows one to circumvent the metaphysical doctrine of representation whereby the referent or object is posited as external to the system of signifiers. The notion of a material circuit implies that there is no exteriority of the referent, no objective ground to the film signifier. Rather, the two are part of one system, or a multiplicity of interconnected systems that relay social ideas and feelings from the extracinematic culture to film and back into the culture, where they circulate further. At no point is the relation between film and society nonmaterial, but it may be incorporeal or unconscious. (480)

Como intentaremos establecer, las metáforas, el discurso y el manejo simbólico en *Amador* existen, de manera directa o no, para que el espectador relacione las ideas o argumentos sociales de los personajes a la vida actual o, teniendo en cuenta la terminología de Ryan, en la cultura extracinemática para fortalecer la función social del cine. En otras palabras, el trayecto del trabajo del crítico del cine de la obra cinematográfica de Aranoa—por cierto, un cine de discurso sociocultural, del labor inmaterial y del inmigrante—se dedicaría a participar en ese momento terciario de Ryan donde las ideas sociales transmitidas en la pantalla “circulan más allá” (480) durante el proceso interpretar un film o en el análisis *incorporeal* del acto de realizar el ejercicio analítico que se lleva acabo con las propuestas establecidas en este ensayo. Participar en este diálogo crítico, entonces, sería concluir que el cine tiene una aguda relación con lo social, siempre que el mundo social sea percibido como un sistema de valoraciones y un sitio de lucha y de competencias de representación entre grupos para obtener o mantener el poder social. Añade Ryan:

[w]hat matters is that the relation [between film and society] be conceived in a way that emphasizes the social character of even the most seemingly formal or aesthetic elements of popular film [...]; that representations and strategies of representation be seen as essential, rather than secondary, to those valorizations and struggles; and that cinematic representations be linked to

those struggles as acts of valorization that privilege one side or the other, one set of values or interests over the other. (480)

En el caso particular de *Amador*, como ejemplo del cine con énfasis en la visualización de relaciones laborales entre el sujeto (in)migratorio y el de la sociedad de recepción para negociar las necesidades entre sujetos, se adentra a un mundo íntimo en el cual la realidad de sus personajes se presenta a través de sus constantes luchas de supervivencia en una sociedad en crisis al lado de otras personas (no siempre migratorias) en crisis también. Las estrategias de representación del director se fundamentan, en este caso, en la experiencia relacional y el progreso de la amistad entre sujetos con experiencias y vidas que, en el comienzo, parecen haber venido desde dos extremos socioculturales que terminan en acuerdos mutuos, lo cual divulga la propuesta social de este cine: llegar a entendimientos entre el supuesto *otro* extranjero a través del reconocimiento de uno mismo como *otro* también. Este proceso dialéctico entre “el otro y yo” se relaciona con lo que dice Richard Kearney en su texto *Strangers, Gods, and Monsters: Interpreting Otherness*:

Most strangers, gods, and monsters—along with various ghosts, phantoms and doubles who bear a family resemblance—are deep down tokens of fracture within the human psyche. They speak to us of how we are split between conscious and unconscious, familiar and unfamiliar, same and other. And they remind us that we have a choice: (a) try to understand and accommodate our experience of strangeness, or (b) to repudiate it by projecting it exclusively onto outsiders. (4)

En *Amador*, por lo tanto, analizaremos cómo la película funciona como una historia que provee un contexto de simbiosis a la opción (a) de Kearney, al tener a un sujeto migratorio como Marcela (Magaly Solier), cuya existencia reside en su capacidad de participar en el mercado de trabajo informal e inmaterial como ayudante doméstica, en el cual se observa cuanto ella depende del empleo de los españoles tanto como los españoles dependen de los servicios ofrecidos por ella. En el nivel del plano cinematográfico, se intensifica su situación financiera una vez que se entera de su embarazo, pero la imposición pública de la diégesis aparece cuando su novio Nelson (Pietro Sebille) la sorprende con la nueva nevera que necesitan para guardar las flores que venden en las calles de Madrid con otros compañeros de origen ambiguamente latinoamericano y africano. Al otro lado de este subtexto narrativo tenemos a los protagonistas españoles: Amador (Celso Bugallo), su hija Yolanda (Sonia

Almarcha) y Puri (Fanny De Castro), la acompañante de los jueves de Amador, cuyas situaciones socioeconómicas los empujan a reconocer tanto el rol laboral de personas como Marcela, como el caso de ellos mismos. Rodeada en un ambiente de crisis capital, la historia de *Amador* se centra en cómo estos individuos negocian sus capacidades laborales para beneficiarse social y financieramente a cada uno en un mercado informal de bienes.

Si ponemos especial atención en el enfoque del sujeto inmigratorio en España, como en las mencionadas *Amador* y *Princesas*, o los documentales que exploran el origen de las causas migratorias en *Caminantes* (2001), *Buenas noches, Ouma* (2007, el segmento en *Invisibles*) y *Refugiados* (2013), podemos percibir que el estatus de ser extranjero en tierra ajena incita una carencia de voz y poder simbólico entre ellos y las personas nativas con las cuales interactúan.³ Las condición intersticial de su existencia requiere un manejo particular de su estado laboral, de su consumo material y de su salud físico y mental, y sus películas se enfocan en el ámbito directo y cotidiano en el que se mueven ellos los protagonistas en una dramática realidad de supervivencia y dependencia entre los mencionados sujetos inmigrantes y los sujetos locales en una constante negociación de poder.

A pesar que Quintana haya declarado que este cine *tímido* “ha sido muy epidérmico” e “incapaz de establecer ningún tipo de reflexión sobre cómo el cine puede observar el mundo [...] llegando incluso a transformarlo”, queremos abordar aquí desde un punto de análisis que apreciaría los méritos de *Amador* desde un ángulo más profundo.⁴ Para realizar esto, veremos cómo León de Aranoa ofrece, como punto de acceso a los personajes, un enfoque en la empatía y la complicidad del espectador, declarando que esta orientación opera en un doble sentido entre el desentrañamiento del interior emotivo de los personajes y el sentido favorable afectuoso del espectador (Echart 101). Basta aclarar que el gran punto de énfasis aquí no es necesariamente llegar a determinar un confín particular sobre el género del cine de Aranoa sino que, al contrario, exploraremos cómo *Amador* contribuye a la heterogénea calificación de su estilo al situar su identidad fílmica también como *cine del inmigrante* y cine socio-realista *íntimo*. Con el fin de arribar a esta conclusión, valdría considerar el ejercicio de negación que Frederick Jameson señala en “Marxist Criticism and Hegel”, donde dice: “[...] to say what a thing is is also at once to say what it is not” (431). Por lo tanto, si su cine no es de ciencia ficción, ni de acción hollywoodense, ni de horror, sí que es un cine comprometido a contar realidades que hacen cuestionar la existencia de sujetos aislados debido a un estatus laboral informal en la sociedad española. De allí, películas como *Amador* muestran cómo estos estados están en

constante contacto con los individuos de la cultura de acogida y su proceso mutuo—y necesario—de percibir al *otro* desde una perspectiva que reconozca y represente a todos según los necesarios canales de progreso e integración social.

Los planos de representación, la redistribución y el reconocimiento de la labor (in)material

La estructura narrativa de *Amador*, con un guion cerrado y con estrategias de (re)presentación donde resaltan el uso de planos cinematográficos íntimamente cercanos (ej., el primer plano y el primerísimo primer plano), crea la posibilidad de llegar con profundidad al interior emotivo de los personajes. Dentro de estas características, *Amador* es un ejemplo del cine que tiene, como énfasis diégetico, la (re)presentación de la experiencia social y laboral inmaterial entre dos grupos de personas teóricamente en oposición: los (in)migrantes y los individuos de la sociedad de recepción española. Esto se realiza a nivel cinematográfico a través de una multitud de escenas de diálogo que implementan la regla de montaje de los 180 grados, el plano contra plano (subjetivo) y los planos de primer plano mencionados que presentan a los personajes de maneras que provocan la introspección directa hacia un discurso que avanzará la comprensión cultural entre ellos. Estos planos de representación permiten la visibilidad del *otro* puesto en la pantalla de modo mimético y provocativo, ya que lo que se está intentando mostrar es la esperanza de que, a través de la imagen cinematográfica, se llegue a procesar y aplicar parecidos procesos de valoración sociocultural e intimidad en la vida real. Por tanto, *Amador* termina siendo una película de alentadora simpatía hacia la realidad de los sujetos globales desplazados en España y trata de unir un entendimiento de la realidad de *ellos* (inmigrantes) a través de la esperada tolerancia cultural por parte de *nosotros* (de la sociedad de recepción), quienes no necesariamente hayan participado directamente en actos de migración internacional—mientras que sí interactúan, por lo menos en este cine, con los que han venido a intentar ser integrados participantes en la cultura y el mercado de trabajo en la sociedad de destino.

Parte del vasto grupo de producciones filmicas que se centran en historias de choques culturales entre los sujetos globales/transnacionales y los de las sociedades de recepción, *Amador*, debido a su recreación de una realidad verosímil, nos invita a continuar el debate crítico-social y artístico sobre la relación histórica y sociocultural entre España y los

inmigrantes de las viejas colonias en América Latina.⁵ Este tipo de cine permite que se evalúe el estado de las olas migratorias llegando a España a través de casos específicos filmicos que permiten analizar la inmigración contemporánea como una de las consecuencias de la larga relación transcontinental entre España y América. Estas relaciones comenzaron desde hace siglos y la cuestión imperante reside en cómo podemos discutir, determinar y localizar el contexto actual, en el cual nos muestra la otra cara de la moneda ahora que ese *otro, indio, extraño* se está apareciendo en las urbes de la Península, para decirlo así, en el ambiente posmoderno de hoy en día. Parte de esta relación entre el pasado y el presente se inspira con unas declaraciones de Lorenzo Cachón Rodríguez sobre estos “nuevos” desarrollos y confines sociales:

La “cuestión migratoria”, heredera de la capacidad desafiante que tuvo la “cuestión social” para las sociedades desarrolladas de finales del siglo XIX y principios del XX, se está convirtiendo en el tornasol que permite a la sociedad europea y a la sociedad española de principios del siglo XXI verse en el espejo y que nos obliga a definir el carácter inclusivo que queremos dar a nuestra sociedad y el modo de llevarlo a cabo. Nos exige también incorporar a los inmigrantes dentro del “nosotros”, dentro de ese sujeto político que construye esa nueva sociedad, esa nueva Europa, esa “Nueva España”, ahora en el viejo continente. (9)

Si retomamos los términos figurativos que hemos utilizado previamente, cuando esa “cuestión migratoria” es presentada en la pantalla del cine, funciona literal y retóricamente como ese “espejo” y “tornasol” que provee el medio para promover participación directa en el diálogo sobre el estado y existencia de *nuestras* percepciones sociales sobre *ellos otros*. Estas percepciones sociales se interesan en la dicotomía *ellos/nosotros* y ha sido inspirado por las ideas de Edward W. Said en su texto fundamental, *Culture and Imperialism*, donde afirma:

[t]hroughout the exchange between Europeans and their “others” that began systematically half a millennium ago, the one idea that has scarcely varied is that there is an “us” and a “them,” each quite settled, clear, unassailably self-evident. [...] [T]he division goes back to Greek thought about Barbarians, but, whoever originated this kind of “identity” thought, by the nineteenth century it had become a hallmark of imperialist cultures as well as those cultures trying to resist the encroachments of Europe. (xxv)

Si aceptamos que una gran parte de la historia del mundo se ha constituido de una permanente negociación y lucha entre dos culturas o más culturas en oposición que llegan a interactuar y sacar a la luz esa división entre *nosotros* y *ellos*, se podría apuntar que el contexto global de hoy se percibe y dialoga aún más con la ayuda del medio fílmico. En Amador, Marcela y compañía experimentan los efectos de la crisis financiera en la España actual para presentar la cuestión (in)migratoria como un fenómeno a ser confrontado con simpatía. Dice el director que, “mientras que no acabemos de ponernos en la piel de los inmigrantes, difícilmente sabremos relacionarnos con la crisis” y apunta, además, que la historia está contada “desde los ojos y la sensibilidad de gente que está más acostumbrada a ella” (Torres, s/p). Como historia instigadora de desarrollar conexión con la situación de los sujetos globales desplazados, entonces, se trata de unir un entendimiento de las configuraciones de las realidades de *ellos* con un progreso cultural eventual por parte de *nosotros*. A través de una “recuperación retórica y visual de la memoria imperial colectiva”, Isabel Santaolalla nos recuerda en su texto: *Los “otros”: Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo* que:

se une [en España] una presencia mucho más real, más corpórea, heredada de aquel imperio: el creciente número de inmigrantes hispanoamericanos que buscan establecerse en la antigua metrópolis, ahora que ésta parece haberse incorporado al “club” de países del Primer Mundo. La inmigración procedente de Hispanoamérica constituye sólo una parte de un fenómeno más amplio que incluye corrientes de variada procedencia. Pero esta comunidad, a diferencia del resto, ha traído consigo unas expectativas de aceptación cultural y legal no presentes en otras comunidades inmigradas, ajenas a esa historia, lengua y cultura compartidas con España. La comunidad hispana demanda el reconocimiento por parte de la sociedad española de su responsabilidad como antigua metrópolis, como “Madre Patria”, y exige un tratamiento especial. A su vez, la población autóctona percibe a la comunidad hispanoamericana como menos amenazadora para el equilibrio y la identidad cultural del país. (171)

Con el uso de recursos metafóricos que parecen básicos y obvios en su presentación inicial, el film trata de ofrecer una idea de lo que resultaría si sus fines simbólicos se configuraran más allá de su mera existencia figurativa cinematográfica, al ser aplicados literalmente a la vida real y en coherencia con el “reconocimiento” que menciona Santaolalla. Con sus ambiciones

simbólicas, el film dispone una (re)presentación de las flores, los rompecabezas y las nubes para dar visibilidad a los *vendeflores*, las mucamas y los ayudantes personales que ocupan puestos laborales inmateriales en los cuales realizan servicios y no productos fabricados y, como consecuencia, habitan realidades menos percibidas en la sociedad de acogida. Así, el director marca un simbolismo practicable para acomodar los enfrentamientos sociales recurrentes en las políticas de inclusión-exclusión, mientras ofrece una mirada hacia los puestos laborales de producción inmaterial que formalizan los personajes de categoría social menospreciada en términos gremiales.

A diferencia de sus otras películas, la simbología implementada en *Amador* surge de modo mucho más aparente y directo, mientras que la temática del film sigue fiel a la rúbrica del cine comprometido a la exposición de las preocupaciones colectivas sobre los espacios ocupados por individuos con diferentes composiciones nacionales, étnicas y sociales. Conjugando las flores, por ejemplo, con las dificultades de personas desplazadas, el director exagera el uso de ese signo para que haya una fuerte y obvia conexión metafórica entre las flores (un objeto común y cotidiano en su campo semiótico) y su relación con nuestra percepción de los individuos como Marcela y Nelson, cuyas significaciones existenciales pueden parecer extrañas, menos comunes y más complejas que la mera objetividad de una rosa. En diálogo con el público espectador pero sin devaluar su ojo crítico, *Amador* y Aranoa manipulan la imagen de la rosa para promover sus paralelismos entre las complejidades de la vida, el amor y la muerte—factores de los cuales se experimentan tanto en el Perú como en España. Así, se iguala la idea de que las flores son nosotros y nosotros somos las flores y lo que resulta en la narración es un intento de deconstruir y, a la vez, igualar las construcciones sociales establecidas que disfrazan las semejanzas inherentes del ser humano que nos hacen rechazar nuestras diferencias en lugar de abrazarlas. Además, la metáfora califica a las flores con las razas étnicas y con ello, se transfiere su significado semántico a otro dominio de uso más allá y al contrario de sus implicaciones típicas de amor. Como las rosas, nosotros llegamos a la tierra en distintos colores y formas y su representación fílmica invita a una percepción que establecerá las auténticas semejanzas subyacentes de cada individuo, así como las rosas, en vez de enfocarse en las iniciales distracciones físicas basadas en expectativas de fenotipos e instigadas, muchas veces, por una limitada conceptualización o generalización de las nacionalidades del orbe.

La primera toma de la película encuadra una rosa solitaria que crece en la cumbre del mismo monte desde el cual descienden los vendedores ambulantes en su búsqueda de flores como mercancía. Si no terminaran en las manos de estos vendedores clandestinos para ser vendidas en las calles Madrid. Como nace de una compleja red de causas (por ejemplo, pobreza tercermundista) y efectos (riqueza primermundista), este mercado clandestino de flores y Euros emerge y se mantiene por el ser humano confrontado con extremos de supervivencia, particularmente en el ámbito urbano de las ciudades del “norte” como Madrid. En ellas, el mercado de trabajos disponibles al obrero *glocal* y postmoderno siempre se encuentra en un proceso de alteración y evolución.⁶ Según Nelson (el novio de Marcela), antes se negociaban las flores como producto cosechado en Holanda, mientras que ahora las flores se cultivan en Colombia y Ecuador. Así, pasan directamente de las manos de un trabajador en América Latina a las manos de compañeros que buscan una mejor vida en otras tierras.⁷ Como notable señal incidental e irónica del film, estas flores muestran en la primera escena el conflicto inter-inmigrante entre los guardias de seguridad de la fábrica y los vendedores que tratan de conseguir la mercancía de las flores botadas. Y lo irónico del signo termina germinándose paulatinamente con los sucesos venideros de la narración cuando estas flores, cuyo destino original fue para ser vendidas en la calle, llegan a sustentar a Marcela de otra forma cuando las usa para cubrir el hedor del cadáver de Amador y, así, cubrir la mentira que ella es forzada a mantener para poder seguir recibiendo los pagos de Yolanda por el cuidado de su padre. De esta manera, se multiplica el valor de uso de este producto que, en principio y según las declaraciones de Nelson, se las necesitarán siempre para los nacimientos y las muertes. Claro que son utilizadas aquí para la muerte de Amador, pero no en el sentido tradicional de reconocer un fallecido en un funeral, sino en el sentido irónico de mantener la apariencia de que está vivo todavía y que nada huela mal. No acaban las flores en el mercado de los otros vendedores ambulantes; acaban acumuladas en la habitación de Amador, saturadas por el spray atomizador que se les echa para que resalte la fragancia de las flores.

La realidad de Marcela se encuadra en una lucha eterna entre su sobrevivencia económica realizando trabajos inmateriales y su estado existencial como nueva integrante en España. Originaria de Perú, ella se decepciona porque la vida en Madrid vendiendo flores no ha cumplido con los sueños prometidos por Nelson antes de emigrar. Junto con esto, la presión financiera se acumula cuando su novio compra la nevera nueva a cuotas, forzándole a ella a buscar el empleo de ayudante doméstica. Con esto, entran los elementos representativos

del conjunto de esfuerzos simbólicos utilizados en la historia para, implícitamente, ejemplificar la directa y creciente existencia de empleadas en espacios privados y públicos, tanto mucamas como prostitutas en la España contemporánea. Al yuxtaponer todo lo que restaría del campo de significados para las rosas, las nubes, los rompecabezas y la refrigeradora, las intenciones filmicas concuerdan con una exposición de la problemática de codependencia que ha coexistido entre los seres humanos a lo largo del tiempo. En otras palabras, lo que una vez consistía en la relación entre el colonizador y el colonizado, es ahora manifestada en términos de correlación entre el (in)migrante y la cultura de recepción. Esta dependencia tiene su origen en el mercado de trabajo y en la necesidad de emplear mano de obra barata, por parte de la sociedad de acogida, y de encontrar empleo, por parte de los nuevos convidados. Las sociedades que reciben a personas de otros orígenes experimentan este tipo de llegada porque tienen el lujo—gracias a sus avances tecnológicos y sus poderosos imperios acumulados durante los últimos cuatro siglos—de poder ofrecer una variedad de ocupaciones, oficiales y no, para muchas personas dispuestas a hacer cualquier cosa para poder individualizarse en nuevas tierras. Se prostituyen, limpian las casas cuidan a individuos con necesidades que tiene la posibilidad de manifestar un estatus de independencia en la sociedad española.

Lo que permite las discrepancias de estatus social y de pago es la invisibilidad que la cultura de recepción impone sobre ciertos individuos para aliviar su sentido de culpabilidad en las negociaciones disímiles de poder, mientras, por otro lado, la comercialización de los servicios privados inmateriales sirve para minimizar el valor simbólico de estos trabajos. De allí, se permite una falsa clasificación unilateral de los términos de labor, como si la dependencia del empleador con respecto al empleado minusvalorado no existiera. Se sintetiza, en gran parte, la dinámica funcional de la arbitraria invisibilidad que se circunscribe dentro del mercado en los trabajos inferiores y la (in)visibilidad en estos casos es una elección, tanto consciente como no, por parte del observador privilegiado y del mundo protegido en que vive, donde uno decide a quién valorar con su mirada y a quién despojar de los requisitos humanos para ser percibido. En el caso de Marcela, sus negociaciones dentro del apartamento de Amador ejemplifican una situación verosímil en el que la dependencia en los servicios provistos por ella revela la situación verdadera entre las yacentes necesidades de los madrileños y las personas que pueden satisfacer las necesidades de las sociedades con desarrollos tecnológicos, pero con limitaciones individuales. Lynn May Rivas analiza la situación de los empleados domésticos en su capítulo: “Invisible Labors: Caring for the Independent Person”

del libro *Global Women* de Ehrenreich y Hochschild y, en particular, habla sobre la hipócrita necesidad de mantener una ilusión de independencia individual en las sociedades avanzadas. En éstas, el progreso hegemónico del sistema capitalista, junto con sus doctrinas y fines que promueven el éxito individual sobre el progreso comunitario, ha hecho un molde del sentido común que niega la idea de que: “when we think of all the objects, beliefs, and interactions that make our lives possible, it is difficult to sustain the notion that anyone is self-made, [...] the idea of the self-reliant, independent man occupies the center of the American imagination” (Rivas 74-75). En esta “alchemy of bourgeois hegemony” de hoy en día, como lo califica Atilio A. Boron en *Empire and Imperialism*: “[i]t is the old practice of conquest and plunder repeated for the umpteenth time by the same old actors wearing new costumes and showing some technical innovations. Essentially, it is the same time-honoured imperialist story” (12). Familias como la de Amador o, más bien, la de su hija, experimentan problemas primermundistas que son parte de las consecuencias mutuas de su estatus privilegiado. Esta familia en particular tiene el supuesto lujo de construir otra casa en la playa, pero al mismo tiempo el banco, la hipoteca y la construcción de esa casa no le permiten cuidar a su propio padre durante los últimos días de su vida. Lo que le provee a uno su estatus de éxito, según las normas de acumulación de bienes, también le priva de los afectos familiares y de las configuraciones íntimas que no pueden ser cualificadas por el sistema monetario. En su lugar y dentro de lo que Ehrenreich y Hochschild llaman el “care deficit” (una deficiencia del cuidado personal), el servicio de personas como Marcela termina exigido y comercializado al mismo tiempo, pero sus historias rompen con las conclusiones típicas que recuerdan que *ellos nos necesitan a nosotros* también. Además, se fracciona la idea de que *ellos nos* están quitando todos *nuestros* trabajos. El hecho de que Yolanda tenga que contratar a Marcela de manera informal atribuye a la sostenida invisibilidad de estas profesiones domésticas (incluso la prostitución) que merecen estabilización, organización y aceptación oficial de su modo de empleo. Más aun, aunque Marcela necesita el contrato tanto como Yolanda necesita la ayuda, fue Yolanda quien publicó el anuncio en búsqueda del *otro*, quien sufre de situaciones inferiores económicas y quien todavía necesita hacer varias cosas para alcanzar el nivel de éxito como la madrileña. Es decir que se puede hacer una aguda crítica del sistema dominante por el mero hecho de que la comercialización ha perturbado y afectado tanto el hogar que el cuidado íntimo ya ha sido incorporado, aunque de manera informal, dentro del intercambio de bienes capitalistas. Se

emplean a personas para limpiar *nuestras* casas y *nuestros* culos para dar la ilusión de independencia, pero lo problemático de “personal attendant work”, según Rivas:

[C]onsists of literal, physical acts—things one can see and touch. How can that labor be transformed into something unseen? In fact, what is made invisible is not the labor itself, but the worker. When the workers are invisible, consumers can feel that they have accomplished their daily activities by themselves (75). Como empleada doméstica, se intensifica aún más su invisibilidad cuando se la tiene que imponer a sí misma con el fin de guardar su trabajo a pesar de la muerte de su cliente. Aunque su personaje dura muy poco, el rol de Amador contribuye a un anclaje de temporalidad si se considera la diferencia generacional que él representa entre la España envejecida de ayer y la España idealizada de mañana, sostenida, en parte, por los inmigrantes y sus hijos que ocuparán el espacio dejado por él. Además, sus declaraciones filosóficas e ideológicas sobre el lugar y la responsabilidad del obrero sirven como enlaces a la aceptación de las personas que ocupan espacios de alteridad. La muerte de él también marca la clausura de una generación que ha vivido los cambios socioculturales de un siglo entero, pero su sabiduría y aceptación de los tiempos cambiantes dejan un hueco, según él, para el futuro hijo de Marcela. En esto, se abre la posibilidad de reconocer a las segundas generaciones venideras que emanarán de los procesos (in)migratorios y de la evolución social en una España como lugar de destino.

Ocupación de puestos inmateriales

El primer día que llega Marcela al apartamento de Amador, él no la saluda y se da la vuelta en su cama cuando ella entra con la sopa que le ha preparado. Al día siguiente, cuando ella regresa para cumplir con otra jornada, se nota que el cuenco está vacío y que la había consumido durante su ausencia. De allí, empieza el juego de ingenios mientras los dos pasan un par de días en silencio, pero siempre con la música no-diegética al fondo, lo que proporciona un tono leve y de curiosidad durante estos momentos. También cuando él descansa en silencio en su cuarto, se la encuadra a ella desde un plano general al final del pasillo, leyendo revistas y viendo programas de debate en la televisión que, a propósito, se incorporan diégética e (in)directamente con referencias el tema del día: la (in)migración en España. Encima, se escuchan anuncios de envíos de dinero a Latinoamérica cuando el programa y sus locutores toman su descanso. Aquí y desde un plano secuencial en el espacio

del apartamento, la cámara se alterna entre la perspectiva de Marcela en la cocina leyendo y la perspectiva de Amador acostado en su habitación. Las dos tomas están realizadas desde ambos lados del pasillo y aumentan el leve sentido de vigilancia y control que Amador mantiene sobre este sujeto invisible trabajando en esta casa y, al mismo tiempo, ofrece la mirada espejada de ella sobre él. Aunque no se revela la enfermedad que tiene Amador, lo importante reside en ver el desarrollo paulatino de la relación entre ellos: mientras Amador pasa sus días en cama jugando con rompecabezas, escribiendo cartas a algún destinatario misterioso y escuchando el canto de las “sirenas” fuera de su ventana, Marcela pasa sus días en la cocina preparando la comida para él y planchando la ropa. Lo que finalmente rompe con el incómodo silencio en este hogar es un momento de máxima violencia, por parte de los dos, cuando Marcela lo tiene que ayudar a orinar. Es una escena breve, pero una que lleva mucho peso simbólico porque el sentido de vulnerabilidad lo obliga a él a bajar su fachada y preguntarle su nombre para disimular y confrontarse con la situación. Al darse cuenta de que una gran parte de su vida está en las manos de una persona desconocida, pero aún capaz de realizar este tipo de servicio en lugar de su propia hija ausente, el hombre se relaja, le pregunta su nombre y, por fin, su cuerpo se lo permite y puede evacuar. Justo después, se aumenta el compromiso de la existencia o, más bien, el reemplazo familiar que Marcela efectúa en su vida en el conjunto de diálogos entre ellos sobre el mar y el cielo, el trabajo (i.e., los jefes y los obreros) y los rompecabezas de la vida. Los pocos días que ella pasa con él funcionan alrededor de conversaciones amenas y llenas de la seca gracia que contribuye al sentido de humor de este señor. Y las charlas siempre ocurren en su cuarto mientras él arma su rompecabezas y ella dobla la ropa contestando sus preguntas curiosas. Para él, el cielo y el mar son las partes más difíciles del puzzle, lo cual le inspira a preguntarle, con cierto tono de ironía, si tiene esas cosas en su tierra. Como ella contesta que no tienen mar allí en Perú, él concluye: “Por esto te fuiste. Bien hecho”. Es interesante cuántas veces se incorpora la idea de “la tierra” de uno y otro modo durante la película y cómo crea una constante que incita a la necesidad de siempre examinar y establecer las bases regionales de alguien cuando se habla con personas de distintos orígenes. Este ángulo discursivo ayudará a evitar clasificaciones nacionales que, ya siendo anticuadas y usadas con exceso, no son satisfactorias en el intento de encuadrar la perfecta tipificación de una nación o una nacionalidad versus la otra. Llegar a esta perfección sería imposible y en el acto de hablar con otra persona de su “tierra” en vez de “Perú” o “España”, los cuales celebran varias diversidades regionales como cualquier otra nación, se alcanzaría mejor el objetivo de conocer

y entender las raíces de una persona en sí y no de una nación en su totalidad. Además, se suplantarán la gran carga semiótica que contienen los nombres de las naciones y se anticiparán las características del individuo en cuestión, en vez de asimilarlo desde el principio con las posibles generalizaciones nacionales mencionadas.⁸

Cuando ella deja de ser invisible para él, gracias a su diálogo y la curiosidad de conocerla, su fallecimiento obliga a Marcela a volver a un estado de ocultamiento porque con su muerte, desaparecerán sus posibilidades del pago de la nevera que acaba de comprar. Pero antes de morir, él la motiva con nuevas y distintas maneras de confrontar la vida y la muerte con las capacidades filosóficas que surgen a través del rompecabezas y las otras figuras representativas de ello. En esta línea retórica y con las mismas intenciones de conocerla a ella más y más, le pregunta si le gustan las nubes. Cuando previamente ella se sentaba en el autobús sin fijarse en nada menos que sus pensamientos preocupantes, la anécdota que Amador le cuenta sobre las nubes se sitúa como la primera inspiración que cambia su lucidez. Según un amigo de Amador, que también era de la CNT (Confederación Nacional del Trabajo), Dios hizo las nubes “para esconderse detrás y que no le vean cuando se avergüenza de algo”. Lo que no queda muy claro en la diégesis fílmica o en lo extra-diegético es si Dios tiene vergüenza de nosotros o de sus propias acciones. Desde este instante en adelante, todos los momentos solitarios de ella, que casi siempre ocurren cuando espera el autobús o viaja en él entre su casa y la de Amador, pasa su tiempo admirando el cielo y reflexionando sobre el estado de su vida.

Al día siguiente, ella trata de cuestionar por qué él no ve las telenovelas en vez de jugar con el rompecabezas y se observa otra vez cuánto aplica la sabiduría antigua de él a la actualidad (pos)moderna y a la realidad de esta mujer desplazada, embarazada y solitaria en la gran ciudad cosmopolita de Madrid. Casi como una prueba de su solidez, Marcela lo critica por no ver series porque, como dice él, “duran mucho” y ella se equivoca al suponer que tiene todo el tiempo a su disposición. Tampoco ella había hecho un rompecabezas porque no entiende “que se tomen tanto trabajo de romper una fotografía en pedacitos. ¿Por qué no se la dieron mejor con las piezas ya juntas?”. En ese momento él afirma que:

Si haces tú las cosas salen diferentes. Rompecabezas y lo que no son los rompecabezas. Todo. Con la vida pasa también. Antes de nacer te dan todas las piezas. Tú no sabes que las tienes, pero ya te las dieron y a ti te toca ir colocándolas en su sitio. Eso es la vida, colocar bien las piezas. No te creas que es nada más complicado. (Amador)

Como ella se apena de su frustrante situación, responde que a ella no le dieron nada y le contesta él: “A ti te las dieron también, lo que pasa es que no lo sabes. Pero las tienes. Y es responsabilidad tuya saber dónde va cada una” (Amador). Con una mirada complaciente de primer plano, ella empieza a admirar la sencillez y la sinceridad de este señor. Lo que perturba esta admiración, de repente, es la llegada de Puri, una “sirena” que llega a visitar a Amador cada jueves para ofrecerle un alivio sexual y ejemplificar otra variedad de mano de obra inmaterial que se manifiesta, en este caso, en el intercambio del capital corporal. Estas dos mujeres forman un vínculo de entendimiento mutuo, casi maternal, en su cuidado de Amador debido a su coexistencia en este mundo de invisibilidad de profesiones que aún siguen sin mucho reconocimiento oficial. La diferencia, como protesta Puri más tarde, es que su trabajo requiere mucho más especialización que el de Marcela. Gracias a la perspectiva utópica o, más bien, sindico-anarquista de su cliente, la relación entre patrón y trabajador (lo que en este caso yacería entre Amador y Puri/Marcela) funciona a base del entendimiento de que los obreros crean la necesidad del jefe y no al revés. En otras palabras, surge el tema de los trabajos de servicio que realizan Marcela y Puri por las mutuas necesidades en el mercado: ellas necesitan ganar dinero en la forma que mejor les convenga, y paralelamente coexisten las condiciones y los deseos del consumidor dispuesto a asalariar a alguien para recrear los productos, materiales y no, que proveen éstas, y otros, empleados. Hay varias instancias diegéticas como esta donde los personajes muestran un conocimiento general sobre la función de los tipos de intercambios en que ellos están involucrados como modo de empleo. Nelson entiende claramente la función de su negocio de flores; Marcela conoce muy bien su rol en la casa de Amador; Puri, como Karen en *Princesas*, analiza el estado de la prostitución en España y teme que vaya a seguir siendo alterado por la llegada de otras mujeres de la “tierra” de Marcela; mientras Amador y Yolanda, como los consumidores de estos negocios, contratan sus deseos desde un nivel privilegiado según su estatus nacional pero aun así sufre de las imposiciones financieras del costo de la vida, dependiendo de la pensión de su fallecido padre para pagar la hipoteca de su casa costeña. Una gran parte de las perspectivas del poder laboral de estos personajes y su representación en el cine se relacionan con algunas conclusiones establecidas por Cesare Casarino en su ensayo: “Three Theses on the Life-Image (Deleuze, Cinema, Bio-politics)” donde declara que:

An unprecedented event is enabled to take place within that zone of indistinction between bio-politics and production that characterizes post-

Fordist capitalism: namely, for the first time in history *all* those potentials that make up labor-power are in principle exploitable and directly productive. In a process of production that is fueled crucially by the communication of thought, language and affect (and hence also of knowledge) in all their myriad forms, we are all exploitable and increasingly exploited to the full extent of our potential to produce (albeit, of course, not all of us in the same way or with the same pay). (159)

En pocas palabras, nadie escapa de la explotación en el contexto de esta película y aunque el lugar de los inmigrantes es subrayado más que nada, el director no deja que sea percibido que la vida es ideal para unos mientras que para otros no. Todos participan en el mercado laboral hasta cierto punto, mientras la cuestión importante se trata del nivel de poder laboral de uno. Caserino agrega, por esta línea de pensamiento, que:

The point is that labor-power cannot be represented: it is invisible, incorporeal, immaterial, non-present—by definition. Labor-power can only be expressed. If the image that limits itself to representing life inevitably ends up turning life into dead labor, that is so because such an image forecloses rather than expresses that which brought the image to life in the first place, namely, labor-power. Representation without expression can only reify. The life-image, however, represents life and expresses labor-power at one time and the same time; or, more precisely, expresses labor-power in representing life—thereby presenting them as immanent to one another and positing both as what Giorgio Agamben might call an indivisible, dynamic, pulsating form-of-life. (161)

En las últimas conversaciones entre Amador y Marcela se presagia el objetivo del argumento de la película sobre la coexistencia de los nuevos y los viejos habitantes en España dentro del ámbito laboral y substancia económica. Cuando Amador intuye que Marcela está embarazada, sus palabras provocan la necesidad de confrontar la eventual reconstrucción demográfica que conmoverá el país con la llegada del hijo de Marcela y las otras generaciones venideras de parecida categoría. El nombre del futuro hijo de Marcela, como declaran Amador, Puri y la mujer de la farmacia, será el factor más importante de su vida. No hay que tener ningún nombre en particular, pero en las dos escenas la cámara se concentra con plano detalle en la mano de ambos personajes tocando la barriga de Marcela y hablando con su bebé

adentro. Este acto proclama la aceptación del bebé por parte de la sociedad de recepción y representa el “hueco” que Amador concede en un lugar donde “ya no hay espacio para nadie” (Amador). Y el hecho de que él fallece durante la primera mitad del film permite que el resto de la historia se empeñe en cumplir con sus palabras proféticas sobre la colocación de las piezas del puzzle en el destino conflictivo de ella. Así, lo que se destaca durante las escenas consecutivas son las acciones sinceras de Marcela que sobrepasan la muerte de él y se concentran no solamente en las difíciles decisiones que ella experimenta, sino que también efectúan el continuo estado de transición socio-étnica-cultural que ha vivido España desde su vuelta a la democracia hasta el estreno de *Amador* en la gran pantalla. Al respecto, explican Luis Martín-Estudillo y Nicholas Spadaccini en su introducción de *New Spain, New Literatures*:

A democratic, multilingual Spain, fully engaged in the European and global arenas, with a substantial percentage of its population constituted by immigrants from Africa, Latin America, and Eastern Europe is no longer the Spain of the Transition to democracy. This new Spain produces new literatures and other manifestations of culture which are only partially indebted to its recent past, as they often leave aside their own traditions to engage with the infinite voices of the world in constant flux. It is no longer sufficient to hold onto the old canon of contemporary, post-civil war writers which has fed academic curricula and research agendas for the last few decades; it is time to open critical pathways which can reveal, and reflect upon, the complexity of a cultural system increasingly characterized by an enduring plurality. (xvii)

Con la muerte de Amador, lo que antes fue un juego de agudeza entre Marcela y Amador (por ejemplo, cuando ella fingía estar hablando con su novio por teléfono mientras realmente hablaba consigo misma al planchar la ropa), ahora está obligada a actuar su rutina cotidiana como si él todavía estuviera allí vivo, postrado en esa cama y disgustando el ingenio discursivo de ella. Todos los días ella llega al edificio, recoge el correo, airea la casa, acompaña al difunto para que “no esté solo” (Amador) y le dice a Yolanda por teléfono que “ahorita duerme” (Amador), aunque la verdad está descansando eternamente en paz. La única diferencia es que ella empieza a armar el rompecabezas donde él lo terminó, lo que paralelamente coincide con los nuevos cambios que ella tendrá que aplicar a su vida y, simbólicamente, compagina con el rompecabezas que se hizo con los pedazos de la carta rota que Marcela le destinó a Nelson. Cuando antes la ayudante anhelaba ser vista y, más

importante, entendida por parte de su novio, de su nueva sociedad de acogida, o de sí misma, su supervivencia ahora irónicamente requiere esa invisibilidad para que continúe la realidad que se había formado alrededor de ella sin que el vecino entrometido se entere. Para mantener esto, las flores y el spray atomizador que les echa a ellas tienen que llegar a la cumbre de su uso literal y de su significación figurativa. Además, las nubes sirven como un referente constante durante cada viaje en el autobús cuando ella espera que Dios muestre su cara y deje de tener vergüenza de nosotros y de sí mismo. El refrigerador, que está más lleno de flores que de comida, paulatinamente cambia su etiqueta de “Flores Marcela” a solamente “Flores”, marcando la salida de ella de la vida con Nelson y su entrada a otra aventura que el director deja abierta al final. Y más importante son las flores que acompañan al cuerpo de Amador para que su muerte no huela a muerte—y, como él, para seguir dando vida después de haber sido cortado de las ramas.

Conclusión

Con el fin de llevar al (in)migrante literal y artísticamente frente a la cámara, Marcela actúa sus posiciones sociales desde un mundo supuestamente ficticio y recrea la línea entre la realidad y la ficción para hacerla aún más fina y relativa a cada caso particular. La perspectiva de la cámara, aparte de los momentos cuando ella visita la farmacia, es casi siempre desde la perspectiva de algún funcionario español hacia la cara de ella. En el banco, cuando cobra el adelanto o en el correo cuando manda las cartas de Amador, nunca se ve al empleado que la atiende y sólo se escuchan sus voces durante la transacción. Distinto a Amador cubierto con la sábana y visto borrosamente desde el espejo, sin enfocarse ya en su rostro, la cara de Marcela queda en el primer plano de éstas y de la mayoría de las escenas con el fin de incitar una alteración de la mirada entre *ellos* y *nosotros*. Las calmadas expresiones de su rostro cubren la tormenta de emociones que ella lleva dentro, pero también la encuadran como el eje central de estas escenas. La idea no es tirarla enfrente de la cámara de una manera forzada, sino que su objetivo es que se empiece a acostumbrar a sacarla del espacio de invisibilidad. Además, es cuestión de aceptar las mutuas dependencias en el negocio de servicios y necesidades que existen entre las culturas de recepción y los individuos que son recibidos.

Como se ve en otros ejemplos del corpus fílmico del director, Fernando León de Aranoa tiene una preferencia artística de utilizar el cristal de las ventanas como espejo para

realizar dobles encuadres o tomas de una escena, y también para demarcar cierta frontera entre los individuos en la pantalla.⁹ *Amador* también proporciona unas normas narrativas directas de la presentación de problemas y sus resoluciones consecuentes, sin perder el argumento final de la obra. Cuando se llega al desenlace durante el momento en que Yolanda finalmente “descubre” que su padre ha muerto y confronta a Marcela sobre lo acontecido, el uso del cristal y de los primeros planos enfocados en la cara de ellas llegan a su cumbre fílmica. Mientras Marcela la espera en el café enfrente del edificio de Amador, se anticipa la reunión con una toma que yuxtapone a Yolanda cruzando la calle y Marcela esperando ansiosamente adentro. La imagen de la madrileña no es muy clara debido al reflejo que el vidrio ofrece, ni tampoco se ve muy bien a Marcela debido a la misma frontera transparente entre ellas. Pero cuando las dos están juntas, sentadas en la mesa y hablando de los recuerdos lindos de Amador, la perspectiva de ambas personas se dilucida y llegan al acuerdo entre las necesidades recíprocas de cada una. De allí, el rompecabezas literal y figurativo de Marcela finaliza en esta historia de superación y entendimiento mutuo entre personas de distintas tierras. La cuestión yacente será establecer cómo mejor traducir esta historia ficticia a la vida real.

Notas

¹ A pesar de la variedad de crítica, el director mismo ha declarado que su cine “no se limita a ningún género” y que el tipo de películas que hace “habla de la vida, y lo maravilloso de tratar de la vida y del ser humano es que te permite tocar todos los géneros, el drama, el humor, la ternura, el suspense... Me interesa más contar la vida con todos sus contrarios”, esto claramente se opone, hasta cierto punto, a las conclusiones mencionadas arriba sobre la clasificación de su obra (Torres, sin página). Esta cita provoca una pregunta interesante sobre la validez de la voz aquí del director y cómo se sobrepondría a la de los críticos, y viceversa.

² Aunque parte del esfuerzo aquí se dedica a cierto intento de situar el cine de Aranoa a través de *Amador*, también importa considerar lo taxativo que sería intentar encuadrar a directores que trabajan desde varios ángulos de representación. Bajo esta idea, ofrezco aquí unos pensamientos que Cristina Kotz Cornejo, directora de *3 Américas* (2007), declaró en su ensayo “Framing Identities / The Evolving Self” para contribuir a la discusión con particular conexión a la nota anterior: “When I was approached to write this essay about filming difference from the perspective of an academic filmmaker, I had to take a step back... I had to ask myself what exactly does that even mean? As a woman I have been identified as a female filmmaker. Obviously I can’t deny my gender, but what if I didn’t make films about women? In fact, some of my films aren’t about women. Am I still a female filmmaker? As a Latina I have been referred to as a Latina filmmaker, but what would I be called if my work didn’t have any relationship to the Latino experience? ... As a gay woman I could have been referred to as a lesbian filmmaker, but *Jewel and the Catch* was the last film I made that had anything to do with being gay. So, are the labels related to my work or solely to who I am as a person? Why the labels? Why the need to categorize?” (75).

³ Los largometrajes narrativos que se produjeron después de *Amador* constan de *Escobar* (2017, en producción) y *Un día perfecto* (2015). Sus otros proyectos documentales son: *Política, manual de instrucciones* (2016) y *Sabino* (2011). Aranoa también ha dirigido *Familia* (1996) y colaboró como guionista en *La espalda del mundo* (Dir. Javier Corcuera, 1997).

⁴ Agregando a los puntos declarados por Quintana, Pablo Echart ofrece otras ideas sobre el género del cine de Aranoa al declarar que: “A León de Aranoa no le interesa tanto desarrollar tramas de sucesos llamativos como acceder a través de los hechos del día a día al corazón de los personajes” (101). “Más que lo que pasa”, sigue el crítico, “lo que importa es acceder a la esencia de sus protagonistas: conocer sus sentimientos, emociones, reacciones, sueños, placeres, vicios, creencias, debilidades, temperamentos, caracteres” (ibídem).

⁵ Entre varios ejemplos del cine del (in)migrante, hechos o co-producidos en España, se encuentran los títulos: *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997), *Saïd* (Llorenç Soler, 1999), *Flores de otro mundo* (Icía Bollaín, 1999), *En la puta calle!* (Enrique Gabriel, 1997), *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), *Salvajes* (Carlos Molinero, 2001), *Taxi* (Carlos Saura, 1998), *Beautiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *La puerta abierta* (Marina Seresesky, 2016), *Martín Hache* (Adolfo Aristarain, 1997).

⁶ Véase: *GlobalLocal: Cultural Production and the Transnational Imaginary* de Rob Wilson y Wimal Dissanayake, eds., y *Miradas globales: cine español en el cambio de milenio* de Burkhard Pohl y Jörg Tüschmann, eds.

⁷ Ver el ubicuo ejemplo de *María, llena eres de gracia* (2004) de Joshua Marston. Las posibilidades analíticas y comparativas en términos de un estudio en diálogo con el mercado internacional de las flores, desde su nacimiento hasta su muerte en otro país lejos de su tierra de origen, podrían ser fructíferas.

⁸ Como ejercicio muy superficial, elija una nación (e.g., Perú, Cuba, España, Alemania, etcétera) y evalúe las primeras dos o tres cosas que le llegan a la mente. Estos “fenotipos” nacionales supuestamente encubrirán la idea general de estos lugares y la idea es que se empiece a reevaluar las maneras en que se utiliza las conscripciones de personas globales habitando espacios locales.

⁹ Véase el análisis de Kyle Black en *Hispanic Journal*.

Bibliografía

- Amador*. Dir. Fernando León De Aranoa. Reposado Producciones, 2010. DVD.
- Barrio*. Dir. Fernando León de Aranoa. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., 1998. DVD.
- Biutiful*. Dir. Alejandro González Iñárritu. Meneagotroz, 2010. DVD.
- Black, Kyle. "Borrando fronteras (invisibles): Prostitución e inmigración en *Princesas*, de Fernando León de Aranoa". *Hispanic Journal*. 32.2 (2011):79-93.
- Boron, Atilio. *Empire and Imperialism: A Critical Reading of Michael Hardt and Antonio Negri*. London and New York: Zed Books, 2005. Print.
- Bwana*. Dir. Imanol Uribe. Aurum, 1996. VHS.
- Cachón, Rodríguez Lorenzo. *La España inmigrante: Marco discriminatorio, mercado de trabajo y políticas de integración*. Rubí (Barcelona): Anthropos, 2009. Print.
- Caminantes*. Dir. Fernando León de Aranoa. Pentagrama Films, 2001. DVD.
- Casarino, Cesare. "Three Theses on the Life-Image." *Releasing the Image: From Literature to New Media*. Eds. Jacques Khalip and Robert Mitchell. Stanford: Stanford UP, 2011. 156-67. Print.
- Cosas que dejé en La Habana*. Dir. Manuel Gutiérrez Aragón. Ata Films, 1997. VHS.
- Echart, Pablo. "Apuestas de guión en las películas de Fernando León de Aranoa." *Trazos de cine español*. Ed. John D. Sanderson. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. 93-106. Digital.
- Ehrenreich, Barbara, and Arlie Russell Hochschild. *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*. New York: Metropolitan, 2003. Print.
- ¡En la puta calle!*. Dir. Enrique Gabriel. A.T.P.I.P. Producciones, 1998. VHS.
- Escobar*. Dr. Fernando León de Aranoa. Escobar Films, 2017. (in post production)
- Familia*. Dir. Fernando León de Aranoa. Albares Production, 1996. DVD.
- Feenstra, Pietsie. "Fernando León de Aranoa, autor de un género: Cámaras íntimas sobre la marginalidad en el cine español." *Miradas glocales: Cine español en el cambio de milenio*. Eds. Burkhard Pohl y Jörg Türschmann. Madrid: Iberoamericana, 2007. 201-17. Print.
- Flores de otro mundo*. Dir. Icair Bolláin. Producciones La Iguana, 1999. VHS.
- Invisibles*. Dir. Mariano Barroso, et al. Pinguin Films, 2007. DVD.
- Kearney, Richard. "Strangers, Gods and Monsters." *Budhi*. 3 (2004): 83-101. Print.
- La espalda del mundo*. Dir. Javier Corcuera. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., 2000. DVD.
- La puerta abierta*. Dir. Marina Seresesky. Adhoc Studios, 2016. DVD.
- Las cartas de Alou*. Dir. Montxo Armendáriz. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., 1990. VHS.
- Los lunes al sol*. Dir. Fernando León de Aranoa. Antena 3 Televisión, 2002. DVD.
- María, llena eres de gracia*. Dir. Joshua Marsten. HBO Films, 2004. DVD.
- Martín (Hache)*. Dir. Adolfo Aristaraín. A.V.H. San Luis, 1997. DVD.
- Martín-Estudillo, Luis, and Nicholas Spadaccini. *New Spain, New Literatures*. Nashville, TN: Vanderbilt UP, 2010. Print.
- Pohl, Burkhard, y Jörg Türschmann eds. *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid: Iberoamericana Vervuet, 2007. Print.
- Política, manual de instrucciones*. Dir. Fernando León de Aranoa. Mediapro, 2016. DVD.
- Poniente*. Dir. Chus Gutiérrez. Amboto Audiovisual S.L., 2002. DVD.
- Princesas*. Dir. Fernando León de Aranoa. Reposado Producciones, 2005. DVD.

- Quintana, Ángel. "Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido en el cine español." *Foro Hispánico: Revista Hispánica de Flandes y Holanda*. 32 (2008): 251-263. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3320733>
- Refugiados*. Dir. Fernando León de Aranoa. Reposado Producciones, 2013.
- Rivas, Lynn May. "Invisible Labors: Caring for the Independent Person." *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*. By Barbara Ehrenreich and Arlie Russell Hochschild. New York: Metropolitan, 2003. 70-84. Print.
- Ryan, Michael. "The Politics of Film: Discourse, Psychoanalysis, Ideology." *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Chicago: UP University of Illinois, 1988. 477-86. Print.
- Sabino*. Dir. Fernando León de Aranoa. Reposado Producciones, 2012.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979. Print.
- Saïd*. Dir. Llorenç Soler. Centro Promotor de la Imatge. 1999.
- Salvajes*. Dir. Carlos Molinero. Brother and Sisters S.L. 2001. DVD.
- Santaolalla, Isabel. *Los "otros": Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: PU de Zaragoza, 2005. Print.
- Taxi*. Dir. Carlos Saura. Canal+, 1998. DVD.
- Torres, Laura G. "Fernando León De Aranoa sobre 'Amador': "Me gustan los dramas que saben reírse"". *www.rtve.es*. 10 Aug. 2010. Web.
<www.rtve.es/noticias/20101008/fernando-leon-aranoa-maravilloso-hablar-vida-poder-tratar-todos-generos/360042.shtml>.
- Un día perfecto*. Dir. Fernando León de Aranoa. Media Pro, 2015.
- Wilson, Rob, y Wimal Dissanayake. *Global/local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham: Duke UP, 1996. Print.