LITERATURA E VOZ SUBALTERNA - ANAIS

Organizadoras
Júlia Almeida
Paula Siega

GM Gráfica e Editora
CAPES

LITERATURA E VOZ SUBALTERNA – ANAIS

Organizadoras
Júlia Almeida
Paula Siega

GM
Gráfica e Editora

CAPES

Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal do Espírito Santo

LITERATURA E VOZ SUBALTERNA – ANAIS

Organizadoras
Júlia Almeida
Paula Siega

GM
Gráfica e Editora
Vitória-ES
2013

© Copyright dos autores, Vitória, 2013.
Todos os direitos reservados. A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja ela total ou parcial, constitui violação da LDA 9610/98.

Capa:
Herberth Gwimma

Revisão:
Os autores

Projeto gráfico e editoração eletrônica:
GM Gráfica e Editora Ltda

CONSELHO EDITORIAL

Adriana Pereira Campos (UFES)
Antônia de Lourdes Colbari (UFES)
Gilvan Ventura da Silva (UFES)
João Fragoso (UFRJ)
Keila Grinberg (UNIRIO)
Lucia Maria Paschoal Guimarães (UERJ)
Manolo Garcia Florentino (UFRJ)
Margarida Maria de Carvalho (UNESP/FRANCA)
Norma Musco Mendes (UFRJ)
Surama Conde Sá Pinto (UFFRJ)
Wilberth Clayton F. Salgueiro (UFES)

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

L775 Literatura e voz subalterna : anais / organizadoras, Júlia Almeida, Paula Siega. - Vitória : GM, 2013.
671 p. ; 29 cm

Compila parte das conferências e comunicaçõesapresentadas no evento Estudos culturais e pós-coloniais: literatura e voz subalterna, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do EspíritoSanto (UFES) no mês de novembro de 2013.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-8087-122-7

1. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. I. Almeida, Júlia. II. Siega, Paula.

CDU: 82.09

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 09

ACERCA DA SUBALTERNIDADE EM *COTO VEDADO*, DE JUAN GOYTISOLO. 13
Carmelita Tavares Silva (Multivix-Serra)
Maria Mirtis Caser (UFES)

A CONSTRUÇÃO INTELECTUAL DA AMÉRICA LATINA: QUAL CONTRA-HEGEMONIA? 23
Adelia Miglievich-Ribeiro (UFES)

A FICÇÃO DA INFÂNCIA EM "PIRLIMPSIQUICE", UMA ESTÓRIA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA 39
Arnon Tragino (UFES)

A HISTÓRIA NOS NOMES: PATRIARCALISMO EM *LAVOURA ARCAICA*, DE RADUAN NASSAR 51
Leandra Postay (UFES)

A LITERATURA DO FORA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, DE CLARICE LISPECTOR 63
Diana Carla de Souza Barbosa (UFES)

A NOVA POESIA EM TEMPO DE PAZ: PERIFERIA, LUGAR DE LITERATURA 73
Márcio Vidal Marinho (USP)

A POLÍTICA DO CUIDADO: TRADIÇÃO E REMIXAGEM 83
Rafaela Scardino (UFES)

A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE DIASPÓRICA NA FICÇÃO DE JHUMPA LAHIRI 91
Shirley de Souza Gomes Carreira (UNIABEU)

A TESE DA EMANCIPAÇÃO IDIOMÁTICA DE POLICARPO QUARESMA SOB UM OLHAR DESCOLONIZADOR 101
Filipe Siqueira Fermino (UFES)

AUTOCRÍTICA E AUTOFICÇÃO NA OBRA DE REINALDO SANTOS NEVES 111
Nelson Martinelli Filho (UFES)

A VOZ E A VEZ DO OUTRO: AS LITERATURAS AFRO-AMERICANA E AFRO-BRASILEIRA 119
Jacqueline Laranja Leal Marcelino (UFES)

A VOZ "MENOR" DE FABIANO: O ECOAR DO MULTICULTURALISMO CRÍTICO EM *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS 129
Elizabete Gerlânia Caron Sandrini (UFES)

BILLETES SIN RETORNO. INMIGRACIÓN Y VIDA COTIDIANA EN EL CINE ESPAÑOL 139
Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia)

BRASIL E ESTADOS UNIDOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRATAMENTO DISCURSIVO DA ETNICIDADE, ONTEM E HOJE 153
Heloisa Toller Gomes (UERJ/PACC-UFRJ)

CANTAR BLUES COMO FORMA DE RESISTÊNCIA: MÚSICA, GÊNERO E LITERATURA NEGRA 165
María Rocío Cobo Piñero (Universidad de Sevilla / UFES)

CORPO X ESPELHO EM *ESPELHO, ESPELHO MEU* DE FANNY ABRAMOVICH 175
Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres

CRINQUINIM, A PUXADA DO MASTRO E O CONVENTO DA PENHA: ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DA IDENTIDADE CULTURAL CAPIXABA NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL DE REINALDO SANTOS NEVES, LUIZ GUILHERME SANTOS NEVES E RENATO PACHECO 187
Stéfany de Souza (UFES)

DIFERENÇA E HIBRIDISMO CULTURAL NA AMAZÔNIA BRASILEIRA: UM ESTUDO DO ROMANCE *CINZAS DO NORTE*, DE MILTON HATOUM 197
Lorena de Carvalho Penalva (UFMG)

DO VIRA-LATA AO VIR A SER: FUTEBOL E BRASILIDADE NA CRÔNICA DE NELSON RODRIGUES ... 207
Ronis Faria de Souza (UFES)

DULCE VEIGA: DE CAIO F. AO CINEMA DE GUILHERME DE ALMEIDA PRADO 219
Linda Kogure (UFES)

ECOS DO SERTÃO; SERTÕES 229
Josina Nunes Drumond (UFMG)

ENSINAR A LER, ENSINAR A SER: A EDUCAÇÃO PARA O ÓCIO E O ENSINO DA LITERATURA NA ESCOLA 237
Anne Ventura (Universidade de Aveiro/FCT/CECS-UM)

ENTRE A TRADUÇÃO E A TRADIÇÃO: MARCAS DA IDENTIDADE NEGRA EM *JUBIABÁ*, DE JORGE AMADO 249
Aline Santos de Brito Nascimento (UESC)

FACES DO NEGRO NA LITERATURA BRASILEIRA 261
Eduardo de Assis Duarte (UFMG/CNPq)

GRACILIANO RAMOS, DE FATO E DE FRICÇÃO: AUSTERIDADE VERSUS ALTERIDADES 275
Pedro Antônio Freire (UFES)

GUERRA DAS PALAVRAS NO RIO DE JANEIRO (SOBRE A ATITUDE TEXTUAL NAS TOMADAS DA VILA CRUZEIRO E DO COMPLEXO DO ALEMÃO) 285
Teresa da Cruz (UFRJ)

HOMOSSEXUALIDADE E HETERONORMATIVIDADE EM TELENOVELAS 297
Henrique Albuquerque Firme (UFES)

IGIABA SCEGO: UMA VOZ FEMININA DA DIÁSPORA AFRICANA 305
Márcia de Almeida (UFJF)

IMAGENS PERIFÉRICAS E ESTADO DE EXCEÇÃO: ALEGORIAS DA SUBALTERNIDADE EM *MANHÃ CINZENTA* 319
Claudio Novaes (UEFS)

IMPASSIBILIDADE, FRIGIDEZ E MASOQUISMO: UMA LEITURA ERÓTICA DA POESIA PARNASIANA DE FRANCISCA JÚLIA 333
Emmanuel Santiago (USP)

INVENÇÕES DO UNIVERSO MASCULINO: UMA RELEITURA DE *ANA PEDRO* 343
Héber Ferreira de Souza (UFES)

JOSÉ SARAMAGO E A DEMOCRACIA SEQUESTRADA: UM ESCRITOR DE ESQUERDA 353
Fabiana Curto Feitosa (UFES)

LEITURA E LITERATURA: A EDUCAÇÃO INFANTIL NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES 365
Josineia Sousa da Silva (UFES)

LINGUAGEM E VIDA EM *METADE CARA, METADE MÁSCARA* DE ELIANE POTIGUARA 375
Vera Lúcia da Silva (PUC-RJ)

LITERATURA E DEMANDAS ÉTNICO-RACIAIS: O CASO DE *CAÇADAS DE PEDRINHO*, DE MONTEIRO LOBATO 385
Patrícia Ricardo Andrade (UFES)

LITERATURA E HISTÓRIA EVIDENCIANDO AS MUITAS FORMAS DE COLONIZAÇÃO APRESENTADAS NO DISCURSO PÓS-COLONIAL DE LUIZ GUILHERME SANTOS NEVES 395
Cláudia Fachetti Barros (UFES)

LITERATURA JUVENIL CONTEMPORÂNEA: TEMAS POLÊMICOS NAS NARRATIVAS DE LUÍS DILL 405
Danilo Fernandes Sampaio de Souza (UNEB)

LITERATURA, PÓS-COLONIALISMO E PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO CULTURAL NA AMAZÔNIA BRASILEIRA: UMA LEITURA DE *ÓRFÃOS DO ELDORADO* E DO CONTO "DOIS POETAS DA PROVÍNCIA", DE A CIDADE ILHADA, AMBOS DE MILTON HATOUM 415
Liozina Kauana de Carvalho Penalva (UFES)

MADALENA: UMA PERSONAGEM ENTRE DOIS PROJETOS EXISTENCIAIS 425
Êudma Poliana Medeiros Elisbon (UFES)

MODOS DE CRIANÇA NA POESIA BRASILEIRA RECENTE (A PARTIR DE CONSIDERAÇÕES DE THEODOR ADORNO SOBRE A INFÂNCIA) 437
Wilberth Salgueiro (UFES / CNPq)

"MUDAMOS O FOCO E TIRAMOS A NOSSA PRÓPRIA FOTO": PENSANDO A AUTORREPRESENTAÇÃO ATRAVÉS DA LITERATURA MARGINAL E DA OBRA DE UM FOTÓGRAFO DA MARÉ 449
Ary Pimentel (UFRJ)

NA GRANDE METRÓPOLE MUNDIAL DESCENTRADA, LOGOS, VERDADE E MATÉRIA EM NUNO RAMOS 461
Ernesto De Souza Pachito (UFES)

O DISCURSO NÃO CANÔNICO E AS LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA 469
Jurema Oliveira (UFES / FAPES)

O EVENTO NA DISPUTA PELO PODER EM MACONDO 479
Mariana Marise Fernandes Leite (UFES)

O FEMININO EM UMA *IDEIA TODA AZUL*, DE MARINA COLASANTI 489
Larissa O'Hara (UFES)

O MÉTODO ENSAÍSTICO DE OCTAVIO PAZ *EM EL ARCO Y LA LIRA* 501
Wagner Monteiro Pereira (UFPR)

O QUE A PÓS-COLONIALIDADE PODE NOS DIZER SOBRE O ESTADO? UMA CRÍTICA AO CONCEITO DE ESTADO-FALIDO 513
Bárbara Lima (UFRJ)

OS CONCEITOS DE NACIONALISMO E COSMOPOLITISMO LITERÁRIOS NO ENSAÍSMO LATINO-AMERICANO 525
Mônica Gomes da Silva (UFF)

OS MODELOS DE SOCIEDADE E A CONSTRUÇÃO DO PARADOXO NA NARRATIVA DE PAULO COELHO 535
Adriana Pin (UFES)

PERSONAGENS À MARGEM: TIPOS, SERES E CRIATURAS EM *O SOL NO CÉU DA BOCA*, DE FERNANDA TATAGIBA 545
Sarah Vervloet (UFES)

PERSPECTIVAS PÓS-COLONIAIS NO BRASIL: ANCORAGENS E ESPECIFICIDADES DO CAMPO LITERÁRIO 555
Júlia Almeida (UFES)

PRÁTICAS DE LEITURAS LITERÁRIAS NAS TURMAS DO 3º E 5° ANOS DE UMA ESCOLA DA REDE MUNICIPAL DE VITÓRIA (ES) 565
Ana Cintia Alves Machado (UFES)
Sarana Lelis de Sousa (UFES)

QUARTO DE DESPEJO SOB A ÓTICA DO TESTIMONIO 575
Luciana Paiva Coronel (FURG)

RECORTES LITERÁRIOS: A VIAGEM NA FICÇÃO DE AUTORIA FEMININA NEGRA 585
Stelamaris Coser (UFES)

REPRESENTAÇÃO E DISCURSO: CRÍTICA DESCOLONIAL AO ATO E FALA DA ARQUEOLOGIA BRASILEIRA 595
Lennon Oliveira Matos (UNIVASF)
Taiguara Francisco Alexo da Rocha Silva (UNIVASF)

RESSONÂNCIA CULTURAL NO TEXTO BARRETIANO: O BOVARISMO E OS MATIZES IDENTITÁRIOS DO BRASIL EM *TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA* 605
Cinthia Mara Cecato da Silva (UFES)

RUÍNAS DO MERCADO DE ESCRAVOS DO VALONGO NO RIO DE JANEIRO: LONGOS ESQUECIMENTOS E ABRUPTAS LEMBRANÇAS 615
Rogério Pacheco Jordão (PUC-RJ)

SOBRE O TEMPO EM *DOÑA ROSITA LA SOLTERA*, DE GARCÍA LORCA 625
Rociele de Lócio Oliveira (UFES)

SUBALTERNO, PERIFÉRICO E MARGINAL: OS NOVOS SUJEITOS DA ENUNCIAÇÃO NO CENÁRIO CULTURAL BRASILEIRO 635
Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (PUC-Rio)

TROPOS E TRAMAS ENTRE A ELITE DA TROPA 649
Paulo Muniz da Silva (UFES)

"VIVA O BRASIL" – O PAÍS E A POLÍTICA EM HAICAIS DE MILLÔR FERNANDES 661
Gabriela Brahim (UFES)
Wilberth Salgueiro / UFES-CNPq

BILLETES SIN RETORNO. INMIGRACIÓN Y VIDA COTIDIANA EN EL CINE ESPAÑOL

Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia)[1]

Resumen: A partir de una doble premisa, que la vida cotidiana ha sufrido una radical transformación en los últimos veinte años y que esta transformación ha sido particularmente brutal en ámbito Mediterráneo, se analiza el impacto en el cine (español y europeo) de los últimos años. A partir de una selección de filmes representativos se analizan tres aspectos, centrales y siempre conflictivos, de la vida cotidiana: 1) La diferencia de enfoque en las relaciones sexuales, que es causa de múltiples conflictos en las familias inmigradas y de éstas con su entorno. 2) El problema de la comida y la bebida, que incluye el rechazo de lo picante y el cerdo y sus derivados o el consumo de alcohol. 3) El problema de la vivienda. La vida cotidiana tiene una centralidad marginal.

Palabras clave: Cine; inmigración; vida cotidiana; marginalidad.

1. Introducción. Vida cotidiana y Film

En las dos últimas décadas se ha producido un cambio profundo en la identidad de España y de Europa en general. Ha dejando de ser una nación de una raza, una religión, una lengua, con una sola voz política dominante ("una, grande y libre" decía el eslogan franquista) para convertirse en un país plural, reforzado por las voces de las nacionalidades históricas y de los inmigrantes. La incorporación de múltiples

[1] Enric Bou é Professor da Universidade Ca' Foscari de Veneza. Email: enric.bou@unive.it .

identidades ha hecho que la visión de una sociedad nacional homogénea sea ya obsoleta. En efecto, la llegada de importantes grupos de hispano-musulmanes y de hispano-americanos, entre otros, está forjando nuevas percepciones de España. Así surgen identidades triples, que son cada vez más aceptadas y que comprenden la identificación con la región, España y Europa. Esto muestra que la pluralidad es una realidad (Balfour, 2007, 203).

España ha pasado en un tiempo muy breve, en los últimos 20 años, de ser un país de emigrantes a ser un país de acogida, de ser la ex metrópolis en decadencia de un vasto imperio colonial con un profundo y devastador impacto en Latinoamérica, a ser un país cabeza de puente, puerta (muralla, estilo Río Grande) de una Europa que necesita de mano de obra barata. A España le ha correspondido ejercer de gendarme y controlar una de las puertas de acceso a El Dorado en un nuevo mundo multicultural y global. Este cambio ha tenido un impacto en el cine y la literatura.

Estas transformaciones son particularmente visibles en el ámbito de la vida cotidiana. Hasta el momento se ha dedicado mucha atención a aspectos sociales de la inmigración, a su condición de segregación y gueto, a la situación de las mujeres inmigrantes, que provienen de culturas en las que no tienen una voz, y su viaje acentúa esta condición negativa. Incluso, en fecha más reciente ha habido un interés por el viaje en sí y la distancia cultura entre el país de origen y el de acogida.

Algunos filmes españoles recientes en los que se incluye el tema de la inmigración se caracterizan por tener dobles protagonistas. Se crean lazos de amistad o sentimentales entre esos dos personajes principales, uno de ellos español y el otro inmigrante, pero ambos ocupan posiciones marginales en la sociedad. Es evidente que los cineastas utilizan este proceso como un medio de identificación para promover una actitud más tolerante hacia los inmigrantes. Este tipo de situación permite acercar sin herir planteamientos vitales muy distintos. Mostrar sin denunciar. Así sucede en el exitoso film francés de Olivier Nakache y Éric Toledano, *Intouchables* (2011), que se basa en el choque cultural y el intercambio de experiencias de dos personajes que provienen de mundos completamente diversos

Lo que quiero presentar es una reflexión que arranca de una doble premisa: la vida cotidiana ha sufrido una radical transformación en los últimos años del siglo XX y primeros del XXI y esta transformación ha sido particularmente brutal en ámbito Mediterráneo, el lugar de encuentro y de choque de muchas fuerzas sociales. Ello ha tenido un impacto en el cine de los últimos años. Una actitud común del exiliado y el emigrado es la defensa ante la cultura extranjera que lo acoge, y, a la larga, la reacción ante su propio mundo como si fuera también extranjero, perpetuando así esta vida en los márgenes. Una buena manera de definir esta situación es a partir de un concepto que proviene de la antropología. La condición de liminar, que como definió Victor Turner consiste en una etapa de estar "*betwixt between*", permite la suspensión de las normas habituales y vivir por encima de éstas, es decir, viviendo entre una y otra cosa, en tránsito, en ningún lugar de manera definitiva . El exiliado/emigrado perpetúa esta ambivalencia y tiende a vivir en la liminalidad.

2. Cine, inmigración, vida cotidiana.

Shohat y Stam han explicado que la literatura convencional y el cine han sido dominados por el eurocentrismo, un enfoque ideológico que coloca a Europa como la única fuente de significado. El eurocentrismo ha sido cuestionado por el multiculturalismo como el modo de tener un perspectiva sobre el mundo, su historia y la sociedad, desde un planteamiento diferente, haciendo hincapié en la igualdad entre los pueblos, la redefinición de las relaciones de poder y la creación de un descentramiento de artefactos culturales. Muchos estudiosos subrayan cómo en el contexto europeo de la presencia del otro (el inmigrante) sirve como un catalizador para crear una unidad europea por encima de las diversidades nacionales, sobre todo cuando ese otro es percibido como una amenaza para la identidad colectiva y estilo de vida (Iglesias). Los países del sur de Europa han experimentado una afluencia repentina y enorme de inmigrantes en los últimos veinte años. El cine permite una nueva formas de representación y la creación de nuevas identidades. Por lo tanto, las películas permiten la expresión de las identidades híbridas basadas en su fluidez más que en las conexiones con el origen étnico o la nacionalidad (Ballesteros, Hall, Betts, Naficy).

Un puñado de estudiosos (Flesler, Santaolalla y Ballesteros) han estudiado la inmigración y su representación en los medios de comunicación, el cine y las producciones culturales en España. Flesler ha analizado que en el cine de inmigración la familia y las situaciones amorosas son un poderoso símbolo de la nación. Los amores interculturales adoptan el mismo papel. Las cintas de los años noventa presentaban historias de amor que fracasaban por las diferencias entre sus protagonistas, sin embargo, ya en el siglo XXI el cambio de visión se refleja en historias felices y de construcción de familias interculturales (Flesler 2008). Santaolalla ha analizado la representación de los aspectos raciales y étnicos en el cine español contemporáneo. Le interesan las formas en que las narrativas culturales están modificando y reformulando la identidad colectiva española gracias a la incorporación de las imágenes de sujetos definidos por la raza y el origen étnico. Por su parte Isolina Ballesteros ha apuntado la tendencia general de este tipo de cinematografía a establecer un paralelismo entre posiciones marginales: "la extranjería, la raza y el origen étnico se suman a la clase proletaria, la edad, el género y la sexualidad" (Ballesteros, 2006, 168). La reciente propuesta de Swagatta Basu es muy innovadora. Se propone: "trazar las respuestas de los españoles hacia el fenómeno de la inmigración y el fenómeno relacionado de la convivencia con personas de diferentes orígenes culturales, y que resultan en dos modelos diametralmente opuestos de la integración: el multiculturalismo y la asimilación." (BASU, 2012, sp).

Luego del viaje de salida y llegada, que pude ser muy traumático como reflejan algunas películas, los intentos de pertenecer, los esfuerzos por la asimilación generan una serie de conflictos. Entre ellos destacan: las relaciones entre sexos y la posición de debilidad de la mujer; el choque de religiones; el espacio doméstico, es decir el uso de la casa; la relación con la comunidad, de solidaridad con otros nuevos llegados y de

aceptación o rechazo por parte del país de acogida. Las relaciones entre padres e hijos, puesto que los inmigrantes de segunda generación cambian de país y cultura, de límites en un abrir y cerrar de ojos.

El estudio de la vida cotidiana implica una doble estrategia: es necesario tener en cuenta los aspectos contextuales de la vida cotidiana, junto con la experiencia subjetiva de cada actor social. Mi proyecto se basa en el reciente aumento de consideración crítica de la vida cotidiana, lo que Henri Lefebvre llama el "tejido conectivo" de todos los pensamientos y las actividades humanas imaginables, y el creciente interés por redefinir el significado de la cultura mediterránea.[2] Es importante revelar las tendencias subyacentes a las realidades comunes, casi ignoradas. Como dijo Hegel (citado por Lefebvre): "lo familiar no es necesariamente lo conocido". Georges Perec en 1973 acuñó el término de *l'infra-ordinaire* (lo infra-ordinario). Él lo utilizó para describir esos aspectos mínimos de la realidad en los que quería concentrarse. Se dio cuenta de que nuestros ojos están entrenado a buscar solo lo inusual en el horizonte de nuestro hábitat cotidiano. Esta atención a lo excepcional hace que uno se olvide de lo endótico, anónimo. Perec utiliza este término "endótico" en oposición a lo exótico. Para comenzar a investigar la infraestructura común, Perec nos invita a preguntarnos lo que puede parecer, en un principio, cuestiones triviales e inútiles, a fin de provocar la necesaria discontinuidad entre los signos y los hábitos de observaciones.

La vida cotidiana asume la forma de todas las acciones habituales y tradicionales y de las narraciones que dan entidad a un grupo social o comunidad. El día a día es el escenario en el que desarrollamos nuestras capacidades múltiples, como miembros individuales de una colectividad, desarrollando así las capacidades para integrarse en la sociedad y ser capaces de interactuar unos con otros.

3. Estrategias de lo cotidiano

Un libro reciente de Richard Sennett discute tres dificultades con que se enfrentan los inmigrantes. Es necesario poder desarrollar habilidades para "gestionar las relaciones a corto plazo, mientras se cambia de una tarea a otra, de un trabajo a otro, de un lugar a otro". En segundo lugar deben tener la capacidad de conectar con la gente de otros grupos étnicos, así como miembros de la sociedad de acogida y saber adaptarse a un nuevo estilo de vida. Esta es una estrategia esencial para mejorar las probabilidades de éxito de la integración. *Multitasking* significa para la mayoría de los inmigrantes la capacidad de ir de un país a otro asimilando las diferentes culturas y la adopción de las identidades

[2] Hasta la fecha se han realizado varios estudios sobre la vida cotidiana. El trabajo de Highmore es de especial interés ya que sigue los pasos de Freud (1901). Cabe destacar también los estudios de Lefebvre (1971), Vaneigem (1967), de Certeau (1980), Bargh (1997), la Internacional Situacionista, Gardiner (2000), y Sheringham (2006).

múltiples de forma simultánea. La tercera habilidad es la capacidad de "olvidar el pasado" (Sennett 4), algo que, para miembros tanto de la sociedad de acogida y la comunidad inmigrante, implica abandonar las tradiciones que obstaculizan la posibilidad de cambio. Si los inmigrantes se aferran a las costumbres de su país de origen, están menos abiertos a la construcción de un nuevo estilo de vida. Igualmente, si los miembros de la sociedad de acogida utilizan sus nociones del pasado como punto de referencia para medir la actualidad, están menos preparados para adaptarse a los cambios que tienen lugar en su sociedad. Estas tres habilidades condicionan la integración y la negociación para pertenecer a un nuevo mundo, el de llegada.

3.1 Viviendas

En *El traje* (2002) de Alberto Domínguez la acción gira en torno a Patricio, un joven inmigrante negro a quien un jugador de baloncesto afroamericano le regala un traje. Entra la policía en el piso donde vivía con otros indocumentados y Patricio tiene que huir con ese traje como única posesión. Consigue recuperar el dinero que su amigo Roland había escondido dentro de una estatua de cerámica. Patricio piensa que Roland tenía el sueño de establecer un restaurante, "El León Verde", el mismo nombre de la selección de futbol de Camerún. La pérdida del lugar de residencia marca el inicio de sus desventuras. En el dormitorio de beneficencia adonde va a dormir conoce al personaje pícaro Panconqueso, un sevillano que en realidad se llama Miguel y que ha perdido la familia y el trabajo. Este le roba todo el dinero que tenía en la bolsa. El sevillano malvive efectuando pequeños timos. Convence a Patricio para colaborar con él en sus timos y así podrá recuperar el dinero de Roland que él mismo le ha robado en el dormitorio. Patricio, al vestirse con un traje elegante cambia su apariencia y es percibido de modo muy distinto por parte de la sociedad. En una de las primeras secuencias de la película una chica baja de la acera para no cruzarse con él. Poco más tarde, ya trajeado, un par de vendedoras se sienten atraídas por él. Deja de ser un limpiador de coches, un trabajo ocasional pero con una dignidad, para ganar una apariencia de dignidad. Pero pierde el trabajo digno y se gana la vida con pequeños timos que le enseña (casi obliga) a hacer el curioso personaje de Panconqueso. Lo hace para devolver el dinero de su amigo Roland, su compañero inmigrante. Panconqueso roba perros que luego devuelve a sus dueños para cobrar la recompensa. Se entera por las esquela del periódico de la muerte de alguien, finge ser vendedor de libros que lleva un pedido al finado. Es un explotador de la pena de los demás. Patricio con razón le acusa de estar completamente podrido. En una potente inversión de roles, el inmigrante le recuerda al nativo del país de destino cuál es la ética de comportamiento.

La pérdida del trabajo y el piso donde residía le obliga a buscar soluciones alternativas donde vivir. La casa donde vive Panconqueso y donde es acogido Patricio es una antigua mansión en plena decadencia que hace diez años está pendiente de ser restaurada. El televisor no tiene mando a distancia y hacen funcionar los controles con un largo

bastón. Para entrar se tiene que pasar por una entrada en ruinas que lleva a un pasillo que subraya la condición de marginalidad respecto del resto del espacio urbano. Está en el centro pero separada del mismo por una verja de solar en construcción. Es una antigua casa elegante en total decadencia, que como el traje de Patricio es una falsa fachada que esconde una realidad muy negativa. En un episodio, Patricio enamora a una joven dependienta de una tienda, pero no le cuenta la verdad de su existencia. Le cuenta que se dedica a la "importación" y finge vivir en un hotel de lujo. Ella lo ve entrar y salir inmediatamente del hotel para entrar en el edifico en ruinas donde realmente vive y se da cuenta del engaño. Así Patricio pierde esta relación. La característica común de esos espacios es que son lugares de residencia sin privacidad, expuestos a robos, sin ninguna intimidad. Panconqueso deja entrar a Patricio en el cuarto de baño y le dice: "dos hombres son amigos cuando mean juntos".

Algunos críticos han leido las últimas secuencias del film como expresión de una propuesta de identidad enfrentada. Roland, el amigo de Patricio, trabaja como jardinero en un cementerio de animales. Ha encontrado un león disecado en un descampado que nadie quiere. Patricio y Roland entierran en una fosa ese león y el traje de Patricio. El paraje en el que tiene lugar la secuencia es un espacio abierto en un descampado, lejos del centro urbano. En ese momento Patricio devuelve el dinero a Rolland. Isolina Ballesteros propone una lectura según la cual el león es el símbolo de la identidad africana y el traje de Patricio el símbolo de la identidad europea (Ballesteros, 2006, 182). La relación entre estos dos personajes se funda en las experiencias y valores compartidos que van más allá de la dicotomía y el estereotipo. Hay otra inversión destacable: la de los dos personajes, el español y el africano. El primero explota un sistema, mientras que el segundo intenta por todos los medios integrarse a la nueva civilización de acogida: "ante todo hay que ser honesto" (58'). Pero lo que pone en evidencia el descampado es la dificultad para encontrar un trabajo y una vivienda dignos.

Pero hay otra secuencia hacia el final de la película que es todavía más significativa. Patricio asiste a la inauguración de una exposición. En esta secuencia vemos dos inversiones importantes: el joven negro, gracias al disfraz de su traje elegante y a su silencio, es aceptado con toda normalidad en el ambiente de la inauguración de una exposición. En cambio su socio, el pícaro "Panconqueso", tiene problemas para entrar y es enseguida identificado, gracias a su palabra fácil, como un farsante y es expulsado del evento. Un momento antes Patricio se ve reflejado en dos espejos, mientras observa un cuadro que es el retrato del perfil de una cabeza, en blanco y negro. El joven Patricio al observarse en los espejos se da cuenta de la falsedad de su posición que es acentuada por el cuadro que tiene ante él: el perfil de una cara de un hombre pintado en blanco (de un hombre blanco) sobre un fondo negro. Esta imagen expresa la falsa apariencia del hombre blanco siempre presuntamente inocente gracias a su fachada, su "traje" que es el color de la piel. Nos recuerda también el hecho de que Patricio se esfuerza constantemente por denunciar la inmoralidad de las acciones de Panconqueso, mostrando así una mayor altura moral y su deseo de actuar dentro de las normas éticas y sociales. Patricio quiere sobrevivir en una sociedad hostil que sólo al ponerse ese traje prestado le permite mostrarse tal como es lejos de una visión estereotipada.

El problema de la vivienda se percibe también en el *El próximo Oriente*. Caín, entre la desesperación y la generosidad, admite en su casa a un grupo de músicos inmigrantes peruanos que estaban viviendo en el rellano de su piso. Les permite pasar temporadas en su casa mientras ellos no encuentran piso. Otra habilidad que Caín adquiere es la capacidad de realizar varias tareas como padre, contratista y empresario. Al ver a su nueva familia musulmana amenazada de embargo a causa de la multa del ayuntamiento y con el padre de Aisha (la autoridad patriarcal) ingresado en un hospital, Caín toma el mando de la situación y salva a su nueva familia pidiendo un préstamo al banco para financiar las reformas del restaurante. Como el responsable de la reforma del restaurante que regenta la familia, se convoca una reunión familiar para establecer las metas de cada individuo y proporciona los fondos para llevarlos a cabo. Él anima a su suegra y cuñada a dedicarse a actividades que contribuirán al desarrollo de un negocio familiar basado en la explotación del exotismo y el apego a la tierra de origen. Significativamente el restaurante cambia de nombre tres veces: de "Bangladesh" pasa a "Taj Masala" y finalmente a "Music Bar", coincidiendo con la evolución de la familia musulmana.

Retorno a Hansala de Chus Gutiérrez es una película que también acerca a dos personajes de origen distinto. Leia, una mujer marroquí, encaja pescado en la cofradía de Algeciras, donde Martín es un empresario funerario. Como reconoce éste: "Tenemos el mismo trabajo". Basada en un hecho real, el naufragio de una patera, la película narra la historia de Martín, que encuentra un número de teléfono en el cadáver de uno de los muchachos muertos en el Estrecho. Así entrará en contacto con Leila, que es la hermana de uno de los fallecidos, ya que ella tratará de repatriar el cadáver de su hermano. Martín, viendo las posibilidades de negocio, partirá con ella hacia su aldea con la idea de obtener el máximo beneficio de las otras familias que reconozcan a sus muertos a través de sus pertenencias. Pero durante el viaje y en el período de permanencia en el pueblo de Hansala topa con una inesperada y desconocida realidad marroquí. Hay una atención especial a cómo viven las tribus de las montañas en Hansala. Una parte importante del film es el viaje de retorno a Marruecos con el ataúd del hermano de Leia. Este viaje permite a Martín descubrir una realidad mísera pero de gran riqueza humana, con costumbres muy distintas. Martín está solo preocupado por cobrar su dinero, mientras que los habitantes de Hansala practican la solidaridad y viven amontonados, sin las comodidades del mundo occidental. Martín puede experimentar en su propia piel el extrañamiento y la otredad.

La presentación del pueblo de Hansala es muy favorable. Corresponde a un mundo casi desaparecido, del que todos quieren huir para terminar en el mundo de la explotación capitalista, con un gran peligro de muerte, de viajar en peligrosas pateras y sufrir maltratos y estafas. Es un lugar perdido en las montañas y poblado por bereberes que viven en una pobreza extrema. La directora se interesó por este aspecto de alejamiento radical del mundo en apariencia seguro a donde van los inmigrantes: "Sin luz, sin agua, sin médicos, la comunidad se mantiene viva gracias a la solidaridad y el apoyo mutuo, compartiendo absolutamente todo lo que tienen" (Gutiérrez, 2008, sp). La cineasta presta mucha atención a presentar la vida pobre de Hansala, en contraste con las primeras imágenes que abrían el film en el que se nos mostraba la cotidianidad de Leila en su país de adopción. El film

tiene un aspecto documental y aleccionador. Los títulos finales incluyen una estadística de las muertes de inmigrantes que intentan cruzar el estrecho. Así el film, sostiene una tesis de denuncia de la pretendida superioridad del llamado primer mundo, que se rige por una moral individualista y de ganancias económicas rápidas y basadas en la explotación del otro. El entierra muertos, enfrentado a los principios de la solidaridad y de vida en común, que ya no existen en su mundo, siente cuestionadas sus creencias.

3.2 Comida y religión

La comida pasa desapercibida por demasiado evidente, pero es un componente básico de lo cotidiano. Las tradiciones gastronómicas españolas (paella, jamón y guisos no picantes) se han visto enfrentadas a tradiciones alternativas. *El Próximo Oriente* es un film impregnado por una buena dosis de *buenismo*. Es una comedia basada en explotar las afinidades entre culturas, que busca las semejanzas y lima las diferencias de manera más o menos sutil (o a veces grosera). Es una comedia organizada en torno a un triángulo: los dos hermanos Caín (el bueno) y Abel (el perverso) y la joven bangladesí Aisha. Esta se casa con Caín luego que Abel la ha dejado embarazada. Los malentendidos empiezan con la confusión de dos nombres de hermanos bíblicos. Caín aquí es el bondadoso e inocente, y Abel es mezquino y rufián, aprovechándose de la buena fe de su hermano. El hijo de Abel, que es reconocido y adoptado como propio por Caín, se llamará de modo oportuno Adán. Caín trabaja en una carnicería en pleno barrio de inmigrantes. Cuando deja de trabajar allí para participar en el negocio familiar bangladesí, su sustituto, se llama Cristóbal, pero todos le llaman "Cristo", y se ha convertido al Islam. De un modo muy simplista, pero con una obvia finalidad didáctica, los dos hermanos protagonistas se aprovechan del arquetipo invertido de Caín y Abel para presentar ideologías opuestas respecto a la inmigración. Caín acaba aceptando las nuevas gentes del barrio, y Abel representa la postura conservadora, racista, que ve a los inmigrantes solo como mano de obra barata dispuesta a ser explotada por unos pocos euros.

Las comidas y las tradiciones musicales ocupan un lugar primordial. Para solucionar los problemas económicos (y de salubridad), los bangladesíes intentan reformar un restaurante étnico. Fracasan en el intento y este local termina siendo un bar musical de gran éxito, con gran horror por parte del padre pakistaní. Las costumbres del país de destino –España– ocupan un lugar destacado y son causa de enfrentamientos. Como es de suponer, la segunda generación se ha adaptado a la lengua y costumbres del país de recepción, se ha hecho con un nuevo *habitus*, y ello provoca una subversión leve de la autoridad patriarcal, contra el padre de Aisha. Él no sabe nada de lo que ha ocurrido durante su larga estancia en el hospital, la transformación del pequeño restaurante que regentaban en bar musical con actuaciones (de sus hijas) en vivo. Por otra parte, cuando Abel se ve obligado a pasar una temporada con su hermano Caín, porque su mujer lo ha sacado de casa, no puede cocinar los platos tradicionales españoles que querría, y se queja porque en la nevera "no hay jamón, chorizo, cerveza…".

La secuencia clave en el film es aquella en la que Caín toma conciencia de su diferencia respecto a Abel y destruye las estratagemas de su hermano. Caín duda entre suicidarse o matar a su hermano. De repente, agarrando un hueso de jamón de la basura, Caín corre por las escaleras dispuesto a matar al hermano que amenaza con socavar todo su trabajo y esfuerzo de construir una relación, que ha sido primero de amistad, después amorosa, con Aisha. En ese momento oye los gritos del bebé de Aisha, y Caín deja caer su arma para ayudar al niño consolidando de esta forma su identificación con su nueva situación de padre y marido. Es una imagen muy fuerte que nos remite a un cuadro muy conocido de Goya, "Duelo a garrotazos o la riña", o incluso a la reelaboración de esa imagen en el film *Jamón, jamón* (1992) de Bigas Luna. En el caso de la película *El Próximo Oriente* gana el amor, no hay al fin riña entre los hermanos, y se produce una escena muy *kistch*, que prepara el *happy ending* del film. El siguiente abrazo de Caín y Aisha expresa muy tópicamente la unión familiar que provoca el niño nacido de una madre inmigrante y un padre nativo. Esta imagen puede ser leída como una declaración de solidaridad, un llamado a la transformación de la mentalidad española, para que sea más abierta y acepte los matrimonios mixtos, la realidad de una sociedad multicultural.

Milagros, la dueña de una carnicería que tiene carne para el gusto y mercado exclusivamente español, supera sus aprensiones frente a los inmigrantes que parecen estar ocupando el barrio. Con la ayuda de su nueva pareja, un español convertido al Islam, se adapta a las necesidades de la comunidad musulmana y abastece a sus demandas mediante la colocación de un cartel en la puerta anunciando carne "halal", según el rito musulmán. (Martín, 2008, 192-3) El resultado positivo es que su negocio crece, y ella acepta a los extranjeros del barrio. La conversión del restaurante Bangladesh, muy tradicional y poco atractivo en un bar de música moderna y la típica tienda de carnicero español en un comercio internacional muestra también el peso de la globalización y el protagonismo que las mujeres pueden adoptar en este giro. En el film se juega con malentendidos que generan los contactos entre culturas muy distintas. La comida, la religión y el sexo ocupan un lugar central. El Islam es la religión que viene adoptada por buena parte de los personajes españoles. Las últimas imágenes de la película juegan con esta conversión, ya que presentan a Caín y a Cristo junto al padre de Aisha en peregrinaje a la Meca.

3.3 Identidad sexual y familias tradicionales

Estas películas nos presentan la vida en el gueto. En un mundo mayoritariamente español, los protagonistas viven inmersos en ambientes de inmigrantes, con unos roles sociales y unas costumbres que corresponden parcialmente a las de sus países de origen. De hecho se sitúan en una perfecta situación de *liminalidad*, ese estado o proceso como he indicado antes de *mid-transition*. En el film de Salvador Calvo *Masala* (2007) asistimos a la revolución sexual de los jóvenes inmigrantes de segunda generación. Ambientado en un instituto de enseñanza media, con unos protagonistas tremendamente conflictivos,

ninguno de los cuales es español. Allí conviven en el caos indios, árabes, hispanos, africanos subsaharianos, chinos. Esta es la nueva España. El filme se inspira en la cinematografía en ambiente escolar con personajes jóvenes que provienen del gueto. Se puede relacionar con algunos casos de filmes afines como *Freedom Writers* (2007) de Richard LaGravenese, o *Entre les murs* (2008) de Laurent Cantet, en los cuales también se presentan grupos conflictivos de escolares.

Judith es la nueva profesora de música. En uno de los primeros enfrentamientos con sus estudiantes uno de ellos, que la ha fotografiado por sorpresa con su *telefonino* mientras ella estaba en el retrete, hace circular la foto entre el resto de sus compañeros a mitad de la clase. Cuando la profesora le reclama el *telefonino* este empieza a sonar y provoca una escena de alta tensión, puesto que el aparato está dentro de sus calzoncillos. Se sube a su mesa. Se baja los pantalones e invita a la profesora a que le saque el *telefonino*. En otra escena, una muchacha protege a una compañera de clase del ataque de unos pandilleros que querían abusar de ella, con una notable inversión de roles de poder y fuerza. situaciones de carácter sexual. En una cómica escena del film una familia sij presenta a su hija Priya al futuro marido siguiendo la costumbre de su país según la cual la familia escoge a los consortes. Cuando los dos jóvenes se quedan solos, él se quita la túnica tradicional, pregunta a la chica si tiene novio y ante la sorpresa de ella, el chico afirma que él sí:

- Qué coñazo, eh? Qué, tienes novio?
- Tú eres mi novio, no?.
- Anda ya, eso de los del matrimonio son cosas de mi padre. Yo sí que tengo.
- Tienes novia?
- No, novio. No sé si nos casaremos, pero iremos a vivirnos juntos, cuando cumpla los 18. Ibiza.
- Pero, y tus padres?
- Mis padres no me preguntaron si quería venir a vivir a España. Ellos han vivido su vida, ahora me toca vivir la mía.

Para justificar sus planes insiste en que sus padres decidieron emigrar y llevárselo a España sin preguntarle y ahora le toca a él decidir sobre su vida. Es una adaptación del sistema d e libertades individuales imperante en Occidente. Y una revulsión del sistema de comportamiento en sociedades más tradicionales. En otra situación importante del film, la profesora de música convence a los estudiantes de organizar un concierto en un teatro. Para los ensayos, con la complicidad del director inventan un sistema de recogida de los chicos y las chicas por separado. Así los padres no se enteran de que los ensayos son mixtos.

En *El próximo Oriente*, un film organizado en buena medida en torno a la inversión de roles, Caín es de nacionalidad española, vive en pleno barrio de Lavapiés donde residen muchos extranjeros. Caín se aprovecha de una posición privilegiada como ciudadano español para obtener préstamos bancarios, pagar multas y negociar con las autoridades sin tener que superar los prejuicios de sus compañeros españoles. Caín

asimila la cultura de la familia inmigrante para resolver los problemas de su hermano y lograr así el afecto de la mujer que ama. Para ello, se integra en su cultura, religión y lengua con el fin de construir una nueva identidad. Por lo tanto, Caín se inicia un proceso de auto-invención mediante la aplicación de las estrategias de Sennett. Como parte del proceso de negociación y adaptación, como si él mismo fuera un inmigrante que se va a otra cultura, con el fin de poder casarse con Aisha, Caín se convierte al Islam y comienza clases para aprender acerca de las costumbres y creencias de la comunidad musulmana. Esta actividad le permite familiarizarse con las expectativas que los demás tienen de él. Es también importante el papel de un amigo de infancia, Cristó(bal), que ya se ha convertido al Islam antes que Caín, lo que le permite recibir "lecciones" por parte de un connacional. Esto le permite un más fácil acceso a su suegro y cuñado, su nueva familia musulmana, y le da la confianza en sí mismo que necesita para adaptarse a su nueva realidad. En Caín se ponen en práctica lo que Sennett llama buenas relaciones a corto plazo. Su personalidad abierta y la consideración hacia los demás le permite mantener una buena relación con muchas personas. La crítica ha dedicado mucha atención a las cuestiones de feminidad. Ballesteros y Martín son paradigmáticas de este tipo de interés. Martín, por ejemplo, declara que en *El próximo oriente* las mujeres españolas experimentan cambios importantes gracias a la influencia de Caín y de su cambio de rol. Cuando la esposa de Abel descubre que su marido la engañaba, no se conforma con el papel de víctima y lo echa de la casa.

Como sucede en *Masala* los jóvenes (y en particular ellas, las jóvenes) adoptan unas actitudes que no se corresponden con los presupuestos de su cultura de origen. La joven cantante india de *Masala* encuentra su vocación de cantar en público como si fuera la protagonista de un film Bollywood. Caín subvierte el orden patriarcal musulmán al dar protagonismo y responsabilidad a las mujeres en ausencia del jefe del clan. Aisha imita a Caín en el proceso de reinvención de una nueva identidad: aprende a tener conciencia de madre y esposa de un marido digno a quien defiende contra el rufián su hermano que, al ser expulsado por su mujer, regresa a Madrid para intentar recuperar la relación con Aisha. La madre de Aisha aprende a leer, escribir y administrar el dinero. Sus hermanas comienzan a expresar sus habilidades artísticas, la pintura y pueden cantar en público, a pesar de las prohibiciones de la religión musulmana. Se rebelan contra el padre y los atavismos culturales de su mundo de origen. Al convertirse en miembros productivos de su comunidad, estas mujeres inmigrantes se enfrentan con éxito a los prejuicios y desmantelan las creencias heredadas acerca de los roles de género.

También las jóvenes inmigrantes toman control de su sexualidad en una medida difícilmente alcanzable en sus países de origen, pero siempre en función de la educación (y presión) familiar que han recibido, provocando situaciones que desconciertan a los pobres occidentales. Una de las lecciones de *El próximo Oriente* es que Aisha descubre una nueva versión del amor, de convivencia y colaboración, al sentir la ausencia cuando Caín se va de casa e intenta suicidarse. En *Masala* la joven cantante india explica en clave sexual determinados elementos de los filmes de Bollywood: llueve siempre porque así las mujeres aparecen de manera más sensual, con la ropa pegada al cuerpo. Este personaje, además, de escasa educación sexual, piensa haber perdido la virginidad porque un chico

la abrazó y la besó metiéndole la lengua en la boca. Está aterrorizada porque tiene que ir al médico para que le den el certificado de virginidad. Dos de las maestras a quienes cuanta el problema le dicen que no pierde uno la virginidad por un beso, ni siquiera con lengua. Ante lo que la muchacha llorando les responde: "Ustedes no, pero yo sí". En *Retorno a Hansala* la joven marroquí duerme junto a Martín en un par de ocasiones. Una noche en pleno desierto, duermen apretujados y él la protege del frío con una chaqueta. En otra secuencia, en el pueblo, duermen en la misma habitación, pero separados por otros cuerpos. Martín la observar, gesto que es captado por una de las mujeres del pueblo. En el pueblo se despiertan rumores sobre la atracción entre ambos, pero ella los desecha.

4. Conclusiones

Los filmes dedicados a la inmigración tienen unos temas recurrentes: el viaje, acto físico de la emigración: en patera o yola, el trayecto, el naufragio. Así sucede en el film de Philippe Loiret, *Welcome* (2009) que narra la historia de un joven de 17 años que ha cruzado el Oriente Próximo y Europa para reunirse con su novia recién emigrada a Inglaterra y que decide cruzar el canal a nado cuando es retenido en el lado francés del Canal de la Mancha. O bien la película de Omer Oke y Txarli Llorente, *Querida Bamako* (2007), que nos muestra una crónica verdadera de los inmigrantes africanos que llegan en pateras a las costas españolas. Sus miedos, dificultades, esperanza quedan reflejadas en la aventura personal del protagonista, que se ve obligado a dejar a su familia para ir en busca de un futuro mejor. En general hay poca atención a los motivos políticos, económicos, bélicos, que provocan la decisión de emigrar, y sí muchos a las consecuencias inmediatas: el cambio de idioma y costumbres, el maltrato, las difíciles condiciones de vida y trabajo, el sometimiento a un trato racista. O las consecuencias a largo plazo: la adaptación que limita con el desarraigo, el bilingüismo. Algunos filmes se fijan en el hecho de arrastrar los problemas del país de origen. Así sucede en *La guerra de Jamil* (2008) de Omar Shargawi un thriller con reminiscencias de Shakespeare que lidia con el odio entre dos facciones musulmanas cuyo origen data del año 1400 y continúa hasta el presente en Copenhague en pleno siglo XXI.

Los casos que he analizado aquí demuestran que la vida cotidiana, ese aspecto escondido por demasiado evidente, contiene importantes claves de análisis. De hecho, el uso de la vivienda, las comidas y el sexo, nos acercan a lo que Herbert Gans ha definido como la "etnicidad simbólica", es decir el proceso por el que la identidad étnica se asocia exclusivamente con elementos icónicos de la cultura. Las terceras generaciones se asocian con su cultura étnica de un modo simbólico perdiendo las interacciones tradicionales de la comunidad, dando lugar a una identidad étnica externa que utiliza símbolos superficiales e iconos para etiquetar y clasificar una determinada raza (Gans, 1979, 9-13). Así sucede también con los jóvenes descendientes de familias de emigrantes a España, que son solo "parcialmente" pertenecientes a su cultura de origen.

En *L'invention du quotidien* De Certeau propuso que en sus acciones diarias los sujetos no sólo consumen sino que producen y fabrican. Se trata de una producción alternativa, astuta, silenciosa, casi invisible, dispersa pero presente en todas partes y que no se expresa en productos propios sino en las maneras de utilizar los productos impuestos por el orden social dominante. La vida cotidiana implica todo un repertorio de "artes de hacer" a partir de las cuales los sujetos producen nuevas reglas y nuevos productos desplazándose de las posiciones imperantes. En su condición de inmigrantes esconden en los recovecos de la vida cotidiana, en el modo de vivir la casa, o de relacionarse con la comida y el sexo, rastros del pasado y las simientes de una nueva identidad cultural *betwixt between*.

Obras citadas

BALFOUR, Sebastian; QUIROGA, Alejandro. **The Reinvention of Spain. Nation and Identity Since Democracy**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

BALLESTEROS, Isolina. "Foreign and racial masculinities in contemporary Spanish film." **Studies in Hispanic Cinemas** 3, 3 2006. 169-185.

BALLESTEROS, Isolina. "'Immigration Cinema' in/and the European Union." **Cultural and Media Studies. European Perspectives.** Ed. María Pilar Rodríguez. Nevada: University of Nevada Press, 2009. I. 189-215.

BARGH, John. **The Automaticity of Everyday life.** Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 1997.

BASU, Swagata. **Spanish Responses to Immigration Mapped Through Cinema** disponivel em: http://swagatabasu.wordpress.com/2012/03/23/spanish-responses-to-immigration-mapped-through-cinema/. Accesso em: 26 set. 2013.

BERGER, Verena. - WINKLER, Daniel. "Mediterranean Perspectives: Early Spanish and Italian Contributions to the Cinema of Irregular Migration (Giordana, Marra, Soler, Uribe)." *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, 22, 2-3, (2012): 159-177.

BETTS, Jalene. Identities in Migrant Cinema: The Aesthetics of European Integration. **Macalester International**. 22, 8 (2009): 27-52.

CALVO, Salvador. **Masala.** Telecinco Cinema / Estudios Picasso / Flamenco Films S.A., 2007

CERTEAU, Michel de **The Practice of Everyday Life**. Berkeley: University of California Press, 1984.

CINCINELLI, Sonia. **Senza frontiere. L'immigrazione nel cinema italiano**. Bologna: Kappa Edizioni, 2012.

COLOMO, Fernando. **El próximo Oriente**. Sogecine / Colomo Producciones, 2006.

DOMÍNGUEZ, Alberto. **El traje**. Tesela P.C., 2002.

FLESLER, Daniela. **The return of the Moor: Spanish responses to contemporary Moroccan immigration**. Indiana: Purdue University Press, 2008.

FREUD, Sigmund. **The Psychopathology of Everyday Life** [1901]. New York: W. W. Norton & Company, 1990.

GANS, Herbert J. Symbolic ethnicity: The future of ethnic groups and cultures in America, **Ethnic and Racial Studies**, 2:1 (1979): 1-20.

GARDINER, Michael. **Critiques of Everyday Life: An Introduction**. London: Routledge, 2000.

GREENE, Shelleen. **Equivocal Subjects. Between Italy and Africa. Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema**. London: Continuum, 2012.

GUTIÉRREZ, Chus. **Nota de la directora *Retorno a Hansala***. 2008 http://cine.estamosrodando.com/filmoteca/retorno-a-hansala/nota-de-la-directora-chus-gutierrez/

GUTIÉRREZ, Chus. **Retorno a Hansala**. Maestranza Films / Muac Films, 2008.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Cinematic Representation. Ed. Houston A. BAKER, Jr. **Black British Cultural Studies: A Reader.** Chicago: University of Chicago Press, 1996.

HIGHMORE, Ben. **Ordinary Lives: Studies in the Everyday**. London: Routledge, 2010.

IGLESIAS Santos, M. **Imágenes del otro: Identidad e inmigración en la literatura y el cine.** Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

LEFEBVRE, Henry. **Critique of Everyday Life** [1971]. London and New York: Verso, 2002.

MARTÍN, Sandra Stickle, **Moroccan Women and Immigration in Spanish Narrative and Film (1995-2008)** (2010). *University of Kentucky Doctoral Dissertations*. Paper 766. http://uknowledge.uky.edu/gradschool_diss/766

NAFICY, Hamid. **An accented cinema: Exilic and Diasporic Filmaking**. New Jersey: Princeton U.P., 2001.

PEREC, Georges. **L'infra-ordinaire**. Paris: Seuil, 1989.

SANTAOLALLA, Isabel. **Los "Otros". Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo**. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2005.

SENNETT, Richard. **The Culture of the New Capitalism**. New Haven: Yale U.P. 2006.

SHERINGHAM, Michael. ***Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present***. New York: Oxford U. P., 2006.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Unthinking Eurocentrism**. London: Routledge, 1994.

VANEIGEM, Raoul. **The Revolution of Everyday Life** [1967]. London: Rebel Press, Left Bank books, 1994.