



ENCUENTROS TRANSNACIONALES EN EL CINE
ESPAÑOL: PERPETUACIÓN DEL SUJETO FEMENINO
SILENCIADO EN EL *PRÓXIMO ORIENTE*

ANA CORBALÁN



SEGÚN Homi Bhabha, el concepto de identidad nacional homogénea se encuentra en un profundo proceso de redefinición, debido a que las culturas nunca son unitarias por sí mismas, ni simplemente dualísticas en relación con otras (*The Location of Culture* 7, 36). Para este teórico, el paradigma de nuestra existencia contemporánea radica en la hibridez cultural, concepto basado en lo que él denomina el acto de ir más allá y traspasar las fronteras establecidas: “we find ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion” (2). En este sentido, Bhabha considera la necesidad de enfocarse en los espacios e individuos “in-between” que surgen al manifestarse las diferencias culturales entre varios grupos. Para él, estos territorios de contacto contribuyen a las fuerzas de la globalización y transforman el imaginario de las identidades nacionales. Por su parte, en *Culture and Imperialism*, Said propone una visión híbrida o interdependiente de todas las culturas, historias y literaturas: “all cultures are involved in one another; none is single and pure, all are hybrid, heterogeneous, extraordinarily differentiated, and unmonolithic” (xxv). A su vez, Said propone que no se puede negar la persistencia de tradiciones, lenguas nacionales y geografías culturales, aunque asegura que no hay ninguna razón – excepto el temor y los prejuicios – para seguir insistiendo en la separación y distinción entre las mismas (336). Ambos críticos defienden el inevitable hibridismo geográfico, nacional y cultural que caracteriza al mundo contemporáneo.

A raíz de estos postulados, el presente estudio analiza hasta qué punto *El próximo Oriente*, comedia romántica dirigida por Fernando Colomo en el año 2006, plantea un diálogo inclusivo entre diversas culturas y de qué modo, al representar el mundo marginal del Islam en España, establece un punto de contacto entre dos grupos sociales considerados tradicionalmente incompatibles y posibilita la construcción de unas identidades plurales no excluyentes.¹ Este filme se inserta en el proyecto de hibridez cultural que contribuye a redefinir la nación española del siglo XXI y que, de acuerdo con Rosalía Cornejo Parriego, “indica que la cultura española ya está embarcada en ese proceso de renovación del sentido de la sociedad, consciente de que la nación se encuentra en los comienzos de un imparable e inexorable proceso de transformación de la identidad” (527). De hecho, la película comienza con un montaje secuencial del barrio de Lavapiés, en el que, según apunta Thomas Deveny, se realizan sesenta tomas de inmigrantes de todo el mundo en tan solo dos minutos (122). No obstante, a pesar de la intencionalidad de este cineasta para promover las relaciones multiculturales, se demostrará que esta película, al igual que muchas producciones españolas recientes que exploran el tema de la inmigración, manifiesta una actitud paternalista hacia el sujeto inmigrante, quien se encuentra silenciado e infantilizado, lo cual corrobora los postulados establecidos por Said sobre el discurso Orientalista basado en la supuesta superioridad del individuo europeo en relación a la alegada inferioridad de aquél que no es occidental.² De hecho, en esta comedia se visualiza una percepción orientalista que, desde la mirada etnocéntrica, fosiliza la diferencia étnica y religiosa encarnada por los inmigrantes de Bangladesh afincados en España, a quienes se les define de manera estereotipada y se les categoriza como objetos exóticos fácilmente controlables. Por lo tanto, en este ensayo se propone que *El próximo Oriente* continúa con una trayectoria fílmica que refuerza la perspec-

¹ La trama es muy sencilla: Abel seduce, deja embarazada y abandona a Aisha. Caín, el hermano de Abel, decide casarse con ella para salvar el honor de la chica. Tras una serie de peripecias en las que éste se convierte al islamismo, su suegro queda en coma, y Caín asume el liderazgo de esta familia, nace el bebé y finalmente, Aisha se enamora de él.

² Como es sabido, el Orientalismo, en palabras de Said, es el sistema de ficciones ideológicas con las que las culturas dominantes imaginan a otras identidades culturales: “an elaboration not only of a basic geographical distinction ... but also of a whole series of ‘interests’ [...] it is, rather than expresses, a certain *will* or *intention* to understand, in some cases to control, manipulate, even to incorporate, what is a manifestly different (or alternative and novel) world. (12).

tiva eurocéntrica hacia otras culturas, cuyos personajes femeninos están representados como seres discursivamente silenciados y totalmente dependientes del protagonista masculino español.³ Solamente hay que observar el póster del filme para vislumbrar a una mujer/objeto “acorralada” por los dos protagonistas masculinos, quienes la están rodeando con sus brazos, con una de sus manos colocada sobre el pecho de la joven. Dicha inmovilización dificulta en gran medida la inclusión discursiva de la mujer extranjera como agente activo en la construcción y re-negociación de la identidad nacional española.

HACIA UN DIÁLOGO INTERCULTURAL

Fernando Colomo plantea con esta película una defensa del multiculturalismo, entendido en el sentido propuesto por Miquel Rodrigo Alsina como un factor que “propugna la coexistencia de distintas culturas en un mismo espacio real, mediático o virtual” (74). La comedia está rodada en el conocido barrio de Lavapiés de Madrid, un área que destaca por la afluencia de inmigrantes de diferentes nacionalidades y que se ha convertido en un espacio urbano representativo de los diálogos interculturales. Como afirma Michael Ugarte, “Lavapiés provides a perfect space for ethical reflection in the wake of the real and symbolic crossing” (181). En efecto, la primera puesta en escena está situada en localizaciones exteriores con una cámara estática que enfoca la gran variedad étnica que caracteriza a ese barrio para que la audiencia visualice diferentes carteles de tiendas y restaurantes representativos de las muchas culturas que contribuyen al proyecto de crisol armonioso que se defiende en la cinta. Para Ricard Arana, “la propia elección de las localizaciones y la puesta en escena, sin figurantes, con personas reales de la calle ... en el barrio de Lavapiés buscan acercar la película a una situación real: la proliferación de inmigrantes en algunas zonas de ciertas ciudades españolas” (42). Por extensión, Madrid se convierte en los ojos del espectador en una ciudad que se asemeja a un mosaico definido por la hibridez intercultural y mul-

³ En este sentido, Spivak enfatiza que: “Between patriarchy and imperialism, subject-constitution and object-formation, the figure of the woman disappears, not into a pristine nothingness, but into a violent shuttling which is the displaced figuration of the ‘third-world woman’ caught between tradition and modernization” (306).

tiénica.⁴ Paul Gilroy, en el prefacio de *Blackening Europe* propone que el discurso de homogeneidad cultural que tradicionalmente ha definido a Europa es una invención cultural. Según ratifica:

the presence of strangers, aliens, and blacks and the distinctive dynamics of Europe's imperial history have combined to shape its cultural and political habits and institutions. These dynamics cannot be understood as external to the workings of European political culture [...] they are already contributing to the making of a new European culture. (xiv).

De hecho, hay una escena que visualiza la boda entre los protagonistas Caín y Aisha que simboliza este diálogo intercultural: en la misma, el espectador observa una boda islámica, en un patio español, con vestuario indio, con músicos peruanos y con musulmanes y cristianos conviviendo y coexistiendo en perfecta armonía. De esta forma, Colomo sugiere que el contacto híbrido entre diferentes subjetividades transculturales es posible y positivo en la era de la globalización. Entre otros aspectos técnicos, Arana destaca la importancia de la banda sonora, que impregna al filme de “una expresión máxima dentro de las artes de mestizaje y enriquecimiento entre culturas distintas” (44). La estrategia fílmica de dicha escena facilita un diálogo intercultural muy productivo. Por lo general, la crítica coincide en afirmar que esta comedia: “defiende... olvidar la postura ‘nosotros-ellos’ y reemplazarla por un enriquecedor ‘todos’” (Arana 40). *El próximo Oriente* se puede interpretar de esta forma como una producción que exhorta a aceptar la pluralidad cultural que define a la España contemporánea, cuya identidad nacional se encuentra en continuo proceso de transformación y redefinición a raíz de la interacción y diálogo con otras culturas y sociedades. De hecho, las secuencias finales muestran cómo Caín peregrina a la Meca, se convierte al Islam y “adopta” a un hijo al que llama Adán, nombre que simboliza, en palabras de Deveny, al primer hombre de esta nueva España (126). En respuesta a estas interpretaciones tan positivas, Tabea Alexa Linhard sugiere que la hibridez cultural no debería considerarse como un final feliz para cualquier historia de

⁴ Con respecto al diálogo intercultural presentado en este tipo de películas, Inmaculada Gordillo ratifica que “La introducción del otro dentro de un filme cuya acción se desarrolla en una sociedad diferente a la suya es una evidente muestra de comunicación intercultural en el seno de la diégesis presentada. Esas relaciones de interculturalidad argumentales pueden ser tanto el reflejo de la realidad extracinematográfica que actualmente se despliega en algunas ciudades españolas, como la constitución de un modelo representacional que influya individual y socialmente en el espectador” (208).

migraciones, sino más bien como el principio de un cuestionamiento de la subjetividad (421). Dichos interrogantes se reflejan a la perfección en el filme que nos ocupa, ya que si bien Colomo se embarca en un proyecto optimista de encuentros transculturales, a su vez, la mediatización de la cámara está caracterizada por numerosas miradas paradójicas ante las dinámicas de interacción que definen, delimitan y renegocian estas relaciones multiétnicas.

LA MIRADA EUROCÉNTRICA A LA OTREDAD

Indudablemente, *El próximo Oriente* es una película que desafía en parte la islamofobia prevalente en España,⁵ ya que promueve la belleza y riqueza de la cultura islámica. Sin embargo, a pesar de su intencionalidad culturalmente inclusiva, la perspectiva eurocéntrica y orientalista continúa internalizada y naturalizada en el imaginario nacional a la hora de representar a los personajes musulmanes. Partiendo de estas reflexiones, es preciso reiterar que Colomo no consigue escapar totalmente de la lente etnocentrista en su percepción de la otredad. Como es sabido, el discurso del eurocentrismo naturaliza y normativiza las relaciones jerárquicas de poder que son generadas por el pasado colonialista e imperialista de Europa (Stam 2). De este modo, *El próximo Oriente* se apropia de algunos mecanismos fílmicos para subrayar la supuesta diferenciación e inferioridad de los inmigrantes en la construcción epistemológica de la nación. Para empezar, hay muchos encuadres que destacan el cuerpo sensual de Aisha, lo cual convierte a la mujer extranjera en un objeto de placer para la mirada del protagonista español. Igualmente, en el guión cinematográfico se destaca sobremanera la sumisión de las figuras femeninas a los hombres. Por ejemplo, en la misma boda entre Caín y Aisha, el padre de la novia la considera tan solo una mercancía: “He dado hija mía a ti, ya no mía, ahora es tuya”. Esta mirada eurocéntrica

⁵ Tras los atentados del 11 de septiembre de 2001, las manifestaciones de la islamofobia se han intensificado en Estados Unidos y Europa. Según un estudio del consejo de Europa en el año 2005, se define como “el temor o los prejuicios hacia el Islam, los musulmanes y todo lo relacionado con ellos. Ya tome la forma de manifestaciones cotidianas de racismo y discriminación u otras formas más violentas, la islamofobia constituye una violación de los derechos humanos y una amenaza para la cohesión social” (ctdo. en *Musulmanes en la Unión Europea: Discriminación e islamofobia*).

también se destaca en el montaje, cuando el mismo protagonista Caín continuamente se posiciona ante la cámara en primeros planos como el sujeto que controla la situación y Aisha se visualiza por medio de algunos planos contrapicados y otros borrosos que destacan su supuesta inferioridad. Por otro lado, son destacables algunos de los comentarios etnocéntricos de Caín cuando le anuncia a Shakir que asume la paternidad del niño y que “naturalmente, ese niño tendrá todos los derechos de un ciudadano español”. Similarmente, este protagonista incluso llega a reconocer mediante una estrategia diferenciadora que para él, todos los inmigrantes son iguales: “ya confundo a los indios de Bangladesh, con los de Senegal, con los moros. Bueno, es que ya hasta los confundo con los chinos”.

Mediante esta aproximación discriminadora hacia el individuo foráneo, Colomo llega al extremo de desplazar a Shakir, el padre de Aisha, del espacio físico de la acción fílmica para ser confinado a un coma en la cama de un hospital durante la mayor parte de la película, evitando así que participe en los eventos que protagoniza su familia y condenándolo a una enfermedad prácticamente extinguida en España: una tuberculosis traída de su país de origen, que en el mismo guión denominan de forma separatista como “patología del inmigrante”. Con esta reclusión a la enfermedad, se expulsa a la figura patriarcal extranjera de un discurso inclusivo en el cuerpo de la nación, lo cual puede simbolizar las ansiedades internalizadas en el imaginario nacional ante la presencia de cualquier tipo de autoridad invasora, representada en este caso por el personaje del padre.⁶ Mientras tanto, el protagonista español suplanta a esta figura paternal ausente y adopta voluntariamente unas funciones adquiridas de cabeza de familia. En efecto, Caín, aunque a primera vista parezca integrarse en la cultura musulmana, lo único que hace en toda la película es tomar decisiones “por el bien de la familia” para sustituir a Shakir. Una vez eliminada la figura del padre, este personaje ejerce una función asimétrica de poder, ya que domina y organiza – aunque altruistamente en apariencia – la vida de estas cuatro mujeres de Bangladesh.

⁶ En esta línea discursiva, se puede aplicar la metáfora de Susan Sontag sobre la enfermedad como mal social. Según afirma, cualquier forma de desviación puede ser considerada como una enfermedad: “Any important disease whose causality is murky, and for which treatment is ineffectual, tends to be awash in significance. First, the subjects of deepest dread (corruption, decay, pollution, anomie, weakness) are identified with the disease” (58).

UNA APROXIMACIÓN A LOS ESTEREOTIPOS ASOCIADOS CON EL SUJETO EXÓTICO

La representación de la figura extranjera que se efectúa en *El próximo Oriente* es notoria por la perpetuación de algunos estereotipos con los que se identifican a las personas procedentes de una tradición cultural no europea. El cine sirve como reproducción y reconfiguración visual de las preconcepciones que normalizan esta mirada hacia un otro estigmatizado con determinadas características identitarias asociadas con el exotismo.⁷ Por consiguiente, En *El Próximo Oriente* se emplean clichés y estereotipos para definir a la sociedad musulmana desde la mirada española. Tanto la utilización de vestuarios exóticos como los decorados del bar/restaurante familiar sirven para desplazar a estos extranjeros al marco de la alteridad. Consecuentemente, al asociar un espacio, grupo o nación con ciertos rasgos, imágenes o valores exóticos, se construye al sujeto foráneo de forma distorsionada.⁸ Tan sólo hay que prestar atención al subtítulo de la película – “Una historia de amor al curry” –, para que el espectador se percate del exotismo con el que se identifica a los sujetos procedentes de Bangladesh. Por otro lado, el restaurante familiar, al no servir alcohol ni tener música, se encuentra al borde de la quiebra y cuando finalmente empieza a tener éxito es porque Aisha y sus hermanas, siempre bajo la dirección de Caín, ofrecen una representación del exotismo indio en la que la cámara muestra su música, su vestuario rico en matices y la sensualidad ofrecida por unos movimientos y bailes corporales que son los que atraen al público/espectador español y sirven como mecanismo de seducción. De esta manera, lo exótico estaría intrínsecamente relacionado con la construcción de un otro que surge inicialmente, según Ron Shapiro, como el reconocimien-

⁷ Daniela Flesler denuncia la creencia en la supuesta homogeneidad nacional con las siguientes palabras: “Although Spanish national identity appears today as irreversibly variegated, heterogeneous, and decentered, [...] the idea of Spain as an ethnically and culturally homogeneous nation is far from having disappeared. In fact, it still permeates the staging of a defensive reaction toward the foreign: its perceived thread is answered with a return to old discourses of “Spanishness” and centralist nationalism” (38).

⁸ Según Shohat y Stam: “The sensitivity around stereotypes and distortions largely arises, then, from the powerlessness of historically marginalized groups to control their own representation” (184).

to de la existencia de una alteridad extraña y diferente que se puede llegar a fetichizar (43).⁹ Said postula al respecto que un aspecto que define al mundo contemporáneo es el incremento en la estandarización de los estereotipos con los que se percibe al “oriente” (26). Por ejemplo, en el guión de *El próximo Oriente* se reconoce explícitamente que “el tema de la India está que barre . . . con comida rica y exótica”. De esta forma, la mirada hacia la alteridad a través de la lente de Colomo se presenta como algo distante pero a la vez, accesible, considerando al individuo de Bangladesh portador de algo nuevo, diferente, exótico y atractivo.

A pesar de la superficialidad con la que se abordan ciertas temáticas conflictivas, en este filme hay un intento de romper algunos de los estereotipos negativos asociados con la cultura musulmana, lo cual muestra una tensión entre el deseo de representar las diferencias culturales y la manera cinematográfica de llevar a cabo esta representación. En algunas secuencias rodadas con cámara en mano, en localizaciones exteriores y en disposición horizontal para dar una sensación de “realismo” a la cinta, el padre de Aisha educa a Caín sobre el Islam y le explica razonablemente algunos aspectos y curiosidades de su religión, tales como la poligamia, la prohibición de consumir carne de cerdo o alcohol, la necesidad de orar cinco veces al día, etc; e incluso contrarresta los sentimientos de islamofobia dominantes en la mentalidad occidental al afirmar explícitamente que los terroristas no son verdaderos musulmanes: “si mata hombres, mata toda humanidad entera, dice Corán”. Sin embargo, a consecuencia de hallarnos ante una comedia clásica, esta intención conciliadora y didáctica adopta una tonalidad muy ligera que resulta insuficiente para tratar los prejuicios asociados con la cultura islámica.¹⁰

⁹ Dorothy Figueira afirma que “the exotic exerts a special force, that it can be strangely or unfamiliarly beautiful and enticing. This physical and (meta) physical identification at the heart of the exotic accounts for the tension often present between extraneity and the erotic” (1). Por medio de sus palabras, esta crítica ratifica la caracterización de lo exótico como expresión que resalta la sexualidad y sensualidad del otro mediante las diversas manifestaciones del deseo que el otro provoca en uno mismo.

¹⁰ Thomas Deveny nota que la mayor parte de esta película consiste en un argumento contra la posible islamofobia en España, pero discrepo cuando afirma que esta actitud negativa hacia los musulmanes no es un fenómeno extendido en España, ya que lamentablemente, este rechazo es una realidad creciente.

SILENCIAMIENTO FORZADO DEL INMIGRANTE

Aunque aparentemente *El próximo Oriente* promueve la integración entre personas de diferente origen étnico, nacional y religioso, este diálogo no respeta la igualdad multicultural, puesto que Caín, en su deseo de proteger constantemente a Aisha, adopta una actitud paternalista que se manifiesta de varias maneras: en primer lugar, al descubrir que Aisha se ha quedado embarazada de su hermano Abel, este protagonista se apena de ella y decide – sin consultar con la afectada – asumir una paternidad no biológica y reconocer al niño como propio para formar una familia con la joven extranjera y ayudarle. Igualmente, él decide el nombre que le pondrán al bebé. En segundo lugar, desde que la figura del padre de Aisha desaparece de la puesta en escena, Caín toma el control sobre las cuatro mujeres y sobre el futuro de su negocio familiar, anulando la agencia femenina. En estas secuencias, la composición de este protagonista se visualiza en planos de superioridad, con un acercamiento de la cámara que lo eleva en altura respecto a los otros personajes y posicionándose frecuentemente a la izquierda de la lente. Desde esta posición visual superior, organiza sobre cómo remodelar el restaurante, qué vender, cómo hacer publicidad del mismo o incluso considera traspasar el local cuando la empresa no funciona como se esperaba. A pesar de sus intenciones aparentemente altruistas, este personaje nunca le pregunta a la familia de Bangladesh sobre sus opiniones al respecto y toma todas sus decisiones sin considerar ni respetar los principios culturales y religiosos de esta familia. En otras palabras, ignora por ejemplo que, debido a sus tradiciones islámicas, en el restaurante no se puede vender alcohol, ni fumar, ni pedir préstamos bancarios, ni dejar que trabajen las mujeres y que la figura patriarcal responsable de las cuatro mujeres es el padre verdadero: Shakir. En tercer lugar, al hacerse cargo de una familia que no es la suya, se dedica a disponer de la voluntad de las tres hermanas y en varias tomas, se enfoca a Caín en un plano escorzo que enfatiza su papel como el del sujeto que posee la acción y sitúa a las cuatro mujeres que lo escuchan de espaldas. En estos ángulos de la cámara, este personaje le sugiere a cada una de ellas lo que debe hacer con su vida: “A usted, ¿qué le gusta? ...escribir, pues se apunta a un taller de escritura, de novela. Y a ti te gusta cantar, ¿no? Pues te apuntas a una escuela de canto y perfeccionas la voz”. Este tipo de secuencias

son fundamentales para el posicionamiento de Caín en la pantalla como figura que refuerza la organización familiar patriarcal y silencia a la mujer islámica.

En definitiva, la protagonista musulmana que ha sido explotada sexualmente por uno de los hermanos españoles y protegida – debido al sentimiento de pena que inspira – por el otro, se encuentra de nuevo silenciada en esta representación discursiva, lo cual crea una mirada paradójica hacia la política racial presente en el filme. Como se ha señalado, las contradicciones son inherentes a *El próximo Oriente* ya que el filme promueve en cierta medida el diálogo multiétnico y la hibridez cultural, pero a su vez, mantiene una frontera divisoria invisible entre los individuos extranjeros y los nacionales, favoreciendo la jerarquización arbitraria del poder a la subjetividad masculina española.

Finalmente, resulta necesario reiterar que aún quedan muchas barreras ideológicas y culturales por romper y que el cine español no puede escapar completamente de la ansiedad internalizada ante las olas migratorias que “amenazan” con transformar la supuesta identidad nacional. De hecho, aunque Fernando Colomo haya intentado representar positivamente con esta película el multiculturalismo imperante en España en un deseo de promover los diálogos interculturales, en realidad no ha podido evitar filmar a la otredad no occidental con una mirada proteccionista y paternalista. Quizá, y aunque resulte incomprensible en pleno siglo XXI, Spivak tenía razón al afirmar que, lamentablemente, el subalterno aún no tiene la posibilidad de hablar.

THE UNIVERSITY OF ALABAMA

OBRAS CITADAS

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Arana Mariscal, Ricard. *La inmigración en clave de comedia*. Ed. Blanca Pérez Fraile. Bakeaz. Bilbao, 2007.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Colomo, Fernando. *El próximo Oriente: Una historia de amor al curry*. Madrid: Sogepaq, 2006.
- Cornejo-Parriego, Rosalía. “Espacios híbridos, iconos mestizos: Imaginando la España global”. *Letras Peninsulares* 15.3 (2002-3): 515-531.

- Figueira, Dorothy M. *The Exotic: A Decadent Quest*. Albany: State U of New York P, 1994.
- Flesler, Daniela. *The Return of the Moor: Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 2008.
- Gilroy, Paul. "Migrancy, Culture, and a New Map of Europe". *Blackening Europe: The African American Presence*. Ed. Heike Raphael-Hernandez. New York: Routledge, xi-xxii, 2004.
- Gordillo, Inmaculada. "El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: Entre el estereotipo y el etnocentrismo". *Comunicación* 4 (2006): 207-222.
- "Informes del observatorio europeo del racismo y la xenofobia (EUMC)". *Musulmanes en la Unión Europea: Discriminación e islamofobia*. 2006. WEB. 28 mayo, 2011.
- Linhard, Tabea Alexa. "Between Hostility and Hospitality: Immigration in Contemporary Spain". *MLN* 122.2 (2007): 400-422.
- Nash, Mary. "La doble alteridad en la comunidad imaginada de las mujeres inmigrantes". *Inmigración, género y espacios urbanos: Los retos de la diversidad*. Ed. Mary Nash, Rosa Tallo, y Núria Benach. Barcelona: Bellaterra, 17-31. 2005.
- Rodrigo Alsina, Miquel. *La comunicación intercultural*. Barcelona: Anthropos, 1999.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred Knopf, 1993.
- . *Orientalism*. New York: Vintage Books. 1979.
- . Santaolalla, Isabel, ed. "New" Exoticisms: *Changing Patterns in the Construction of Otherness*. Atlanta: Rodopi, 2000.
- Shapiro, Ron. "In Defense of Exoticism: Rescuing the Literary Imagination". "New" Exoticisms: *Changing Patterns in the construction of Otherness*. Ed. Isabel Santaolalla. Amsterdam: Rodopi, 41-9, 2000.
- Shohat, Ella, and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?". *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Chicago: U of Illinois P, 1988. 271-313.
- Ugarte, Michael. "Soy tú. Soy él: African Immigration and Otherness in the Spanish Collective Conscience". *Studies in 20th & 21st century literature* 30 (2006): 170-89.