

¿Riéndose del “otro” o con el “otro”? Del estereotipo a la subversión en *Los novios búlgaros* y *Los príncipes nubios*

ADRIÁN COLLADO, UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

Durante las tres últimas décadas, la llegada de inmigrantes a la península ibérica ha generado un profundo cambio a nivel social, político, económico y cultural que contribuye al debate sobre la identidad española. El “oscurecimiento” de España (Juan Goytisolo, Prólogo a *Memoria colonial e inmigración*, 14) que ha producido la inmigración, ha puesto en evidencia la falsa y asumida homogeneidad de la identidad española. Esta supuesta uniformidad, fundada en un esencialismo católico y de identificación con Castilla, fue muy promovida por la dictadura de Francisco Franco (1939-1975) y encontró sus primeras objeciones – antes de la llegada de inmigrantes – desde las regiones “periféricas” peninsulares¹. Tras la muerte del dictador, y con la entrada de España en la Unión Europea a mediados de los años ochenta, el país despega económicamente y necesita mano de obra extranjera que cubra el aumento en la demanda de producción. Como afirman Juan Goytisolo y Sami Näir, algunas de las causas de la aceleración migratoria hacia España a partir de los años ochenta son: “integración en la Unión Europea, relaciones privilegiadas con América Latina, proximidad geográfica con África, fuerte crecimiento económico desde los años ochenta, aumento del nivel de vida, clima atractivo, industria del turismo.” (*El peaje de la vida*, 113). España se convierte así en tierra de supuestas oportunidades para una cantidad importante de migrantes ávidos de prosperidad y bienestar. La

¹ Kleiner-Liebau afirma en su libro *Migration and the Construction of National Identity in Spain* que, “The construction of national identity in Spain must therefore be seen within the context of different ‘Others’. On the one hand minority nationalisms perceive central state nationalism as an ‘Other’ that threatens their distinct national identity and on the other hand minority nationalism is seen by conservative circles as threatening the unity of the Spanish nation. The recent radical change from an emigration to an immigration country has added non-EU-immigrants as yet another group of ‘Others’ to the describe scenery of inner-Spanish identity quarrels.” (36). Además del libro de Kleiner-Liebau, existen varios volúmenes que analizan la nueva identidad española a la luz del encuentro con el “Otro”: *The Return of the Moor: Spanish Response to Contemporary Moroccan Immigration* (Daniela Flesler, 2008); *Transcultural encounters amongst women: Redrawing boundaries in hispanic and lusophone art, literature and film* (Carty, O’Byrne, Thornton (eds.) 2010); *Liminal Fiction at the Edge of the Millennium. The Ends of Spanish Identity* (Folkart, 2014), *Toward a Multicultural Configuration of Spain. Local Cities, Global Spaces.* (Corbalán y Mayock (eds.) 2015), *Emigrant Dreams, Immigrant Borders: Migrants, Transnational Encounters, and Identity in Spain* (Vega-Durán, 2016).

creciente aparición de novelas, obras de teatro, películas y otras manifestaciones culturales a cerca de la inmigración desde los años noventa evidencia el interés intelectual y artístico que suscita el fenómeno migratorio a la hora de examinar la realidad de un país que ha sido hasta hace muy poco fundamentalmente emigrante².

Este ensayo estudia las novelas *Los novios búlgaros* (Eduardo Mendicutti, 1993) y *Los príncipes nubios* (Juan Bonilla, 2003) como manifestaciones narrativas que utilizan el humor para parodiar ciertas representaciones negativas de la inmigración presentes en el imaginario español³. En este sentido, se entiende aquí el humor como la capacidad del lenguaje para crear espacios intersticiales dentro del discurso hegemónico – medios de comunicación, cine, literatura, etc. – desde los que articular una nueva visión de la inmigración en España que subvierta, transgreda y ponga en evidencia las representaciones estereotípicas. A través del humor, la parodia, el sarcasmo y la subversión irónica, *Los novios búlgaros* y *Los príncipes nubios* reactivan nuestra atención ante el fenómeno migratorio en gran medida anestesiado por la ingente cantidad de imágenes trágicas que recibimos a través de los medios de comunicación y otras formas artísticas y culturales⁴. Este ensayo, además, busca respuesta a las siguientes preguntas: ¿por qué la mayoría de los autores que escriben sobre inmigración adoptan en sus obras una actitud paternalista hacia el inmigrante y su cultura? ¿Por qué en muchos de los textos literarios españoles el inmigrante aparece representado de forma superficial y distorsionada, casi siempre como un estereotipo sin voz propia? ¿Utilizamos el humor para excluir o para integrar al inmigrante? ¿Cuáles son las posibilidades éticas y estéticas del humor, la ironía y el distanciamiento a la hora de hablar sobre inmigración?

² A mediados de los años noventa había aproximadamente medio millón de inmigrantes censados en España. En el año 2004 esta cifra supera los tres millones. Desde la crisis económica del 2008 la llegada de extranjeros ha ido perdiendo fuerza progresivamente, siendo además cada vez mayor el número de españoles (nacidos y no nacidos en el territorio nacional) los que emigran en busca de trabajo y oportunidades. Sin embargo, el saldo migratorio del 2016 fue positivo, con mayor número de entradas que de salidas, algo que no ocurría desde el 2012.

³ La primera obra – cinematográfica en este caso – de temática migratoria que aparece en España fue *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990). En 1992, Ignacio del Moral estrena la obra de teatro *La mirada del hombre oscuro*. *Los novios búlgaros* es asimismo un temprano ejemplo de reflexión literaria sobre el impacto de la inmigración en la sociedad española. Por su parte, *Los príncipes nubios* aparece cuando la inmigración es ya una cuestión central en el país. Desde entonces, cuesta encontrar obras literarias o filmicas en las que no aparezcan personajes migrantes o no se hagan referencia, de una forma u otra, a la inmigración.

⁴ Sobre la representación negativa y estereotípica de la inmigración en los medios españoles, ver: van Dijk 1991, Muñiz 2006, Lario Bastida (ed.) 2006, Alsina 2007, Belmonte, McCabe, Chornet-Roses 2010, Mena Montes 2012, Lirola 2014.

Los textos sobre inmigración no aparecen en un vacío, sino que existen en un contexto político, social y cultural determinado. Ya en los años noventa, pero, sobre todo, durante los primeros años del nuevo milenio, el fenómeno migratorio estaba muy presente en el imaginario español debido fundamentalmente a la labor de los medios. A pesar de que el porcentaje total de migrantes en España no igualaba las cifras de otros países europeos como Alemania, Francia, Italia o Reino Unido, según el *Informe anual 2002 sobre el racismo en España*, “los medios de comunicación han tendido a sobredimensionar esa realidad con un seguimiento cuantitativo y cualitativo por encima de su volumen real.” (Badosa et al., 279). En el año 2000, el diario *El País* dedicó a la inmigración, de media mensual, dos editoriales, dos fotografías en portada, siete noticias y una contraportada. Un año más tarde, estas cifras aumentaron un 60% con tres editoriales, dos fotos, quince noticias y una contraportada (282). Además, de las cuarenta y ocho fotos sobre inmigración que aparecieron en la portada de *El País* entre 2000 y 2001, la gran mayoría ofrecían “una visión que sólo podemos calificar como negativa (ahogados en las playas, pateras interceptadas, colas y hacinamiento para conseguir papeles...) y vinculan la inmigración a aspectos de marginalidad, problemáticos o violentos” (282). Como alerta Teun A. van Dijk, el discurso público sobre la inmigración, dominado por las élites de la política y de los medios de comunicación, supone la fuente primaria de creación de pensamiento racista y xenófobo tanto en España como en Europa capaz de tergiversar peyorativamente la imagen del inmigrante y dificultar así su aceptación e integración en la sociedad española (*Inmigración, discurso y medios de comunicación*, 13-14).

Haciendo eco de la retórica catastrofista diseminada por los medios, gran parte de los textos literarios y fílmicos de asunto migratorio reproducen, hasta cierto punto, esta visión sesgada y peyorativa. Así pues, abundan las historias dramáticas y sombrías, didácticas y solidarias⁵. Afirma Marco Kunz que, “[l]a adopción acrítica e indiferenciada o la reproducción seminconsciente de ideas estereotipadas, positivas o negativas, es uno de los defectos principales de la representación de la problemática inmigratoria actual en la literatura española contemporánea” (*La inmigración en la literatura española contemporánea*, 113). Además, llama la atención que, en el caso concreto de la inmigración africana, en particular la

⁵ Algunos de estos textos son: “Fátima de los naufragios” y “La piel de Marcelinda”, Lourdes Ortiz, 1998; *Europa se hunde*, Miguel Ángel de Reus, 1999; *Por la vía de Tarifa*, Nieves García Benito, 2000; *Al calor del día*, Miguel Naveros, 2001; *Ramito de hierbabuena*, Gerardo Muñoz Lorente, 2001; *Contra el viento*, Ángeles Caso, 2009. Asimismo, destacan las películas: *La fuente amarilla*, Javier Santesmases, 1999; *Flores de otro mundo*, Icíar Bollaín, 1999; *Poniente* (2002) y *Retorno a Hansala* (2008), Chus Gutiérrez; *Princesas*, Fernando León de Aranoa, 2005, *Biutiful*, Alejandro González Iñárritu, 2010.

subsahariana, aparezca caracterizada en la literatura y el cine con mayor frecuencia, aunque no sea, estadísticamente, la única ni la más numerosa. Como afirma Iglesias Santos, “[o]tra de las claves en la representación del Otro inmigrante es su “africanización”, demostrando así que el imaginario se construye al margen de la realidad social.” (*Imágenes del Otro*, 15). Este fenómeno se basa en la mayor diferencia racial, lingüística, religiosa y cultural que el extranjero africano supone en territorio español, contraste que sirve para subrayar su imposible integración (16)⁶. Junto a esta “africanización”, el inmigrante suele presentarse como un ser indefenso, primitivo, infantil, sexualizado y exotizado, víctima de una sociedad xenófoba y racista que le oprime y margina, impotente ante la imposibilidad de conseguir estatus legal en su nueva sociedad, incapaz incluso de expresarse o comunicarse por sí mismo⁷. Donna Gillespie afirma que la representación marginal, victimista y periférica del sujeto migrante destaca particularmente en las obras más tempranas de los años 90, pero sigue todavía vigente en varias obras producidas con posterioridad (*Toward a Multicultural configuration of Spain. Local Cities, Global Spaces*, 141). El conocimiento de la realidad del “otro” que aparece en estos textos es siempre mediado, indirecto, y solo ocasionalmente de primera mano⁸. Sus autores, españoles no inmigrantes en casi su totalidad, invocan a través de sus obras un obligado compromiso por parte de la sociedad española que trata de informar, por un lado, de la realidad migratoria y, por otro, persigue la integración del inmigrante en España. Sin embargo, a pesar de las “buenas intenciones” de estos textos que proponen humanizar y “dar voz” al personaje migrante, en muchos casos refuerzan

⁶ Según el INE, en 2006 el número total de inmigrantes en España era de 4.144.166, un 9,27 % de la población total (en 2010 se llegará al 12,2%). De este 9,27%, el 36,21% procede de Iberoamérica; el 21,06% de Europa Occidental; el 17,75% de Europa del Este, el 14, 84% del Norte de África, y tan sólo un 4,12% de África subsahariana. En 2014, el número total de inmigrantes aumentó a 5.023.487, un 10,7% de la población total española. Los países con mayor presencia son Rumanía, Marruecos, Reino Unido, Ecuador, China, Colombia. Senegal ocupa el puesto veintitrés, siendo el país subsahariano con mayor cantidad de inmigrantes en España.

⁷ Algunos libros académicos que estudian la representación del migrante en la literatura, el cine y la prensa en España son: Andrés Suárez, Kunz, D’Ors (eds.) 2002; Soler-Espiauba (ed.) 2004; Santaolalla 2005; Cornejo Parriego (ed.) 2007; Iglesias Santos (ed.) 2010; Ugarte 2010; Mena Montes 2012; Garreta-Bochaca (ed.) 2016, presentes en la bibliografía.

⁸ Los escritores y cineastas con origen migrante han proliferado de forma significativa en los últimos años: Ahmed Daoudi, *El diablo de Yudis*, 1994; Victor Omgba, *Calella sen saída*, 2001; Bàsel Ramsis, *El otro lado... un acercamiento a Lavapiés*, 2002 (cine documental); Donato Ndongo, *El metro*, 2007; Najat El Hachmi, *Jo també sóc catalana* (2004), *L’últim patriarca* (2008), *La filla estrangera* (2015), Quan Zhou Wu, *Gazpacho Agridulce: una autobiografía chino-andaluza*, 2015.

los estereotipos esencializadores que precisamente tratan de combatir y fracasan en mostrar la perspectiva del migrante⁹.

En este contexto, *Los novios búlgaros* y *Los príncipes nubios* suponen contraejemplos que cuestionan la imagen parcial y distorsionada de la inmigración presente en los diversos medios de comunicación, así como en varias de las obras de ficción de temática migratoria. A pesar de que *Los novios búlgaros* presenta al inmigrante con rasgos estereotípicos, el de la prostitución y la delincuencia, es sin embargo una novela que evita el maniqueísmo, cuyo narrador español reconoce y censura el discurso deformador con el que él mismo representa el sujeto migrante. Por medio del humor negro, la novela de Mendicutti narra la historia de amor homosexual entre un español y un emigrante búlgaro en un mundo capitalista donde, tras la caída del Muro de Berlín, las emociones sucumben ante los valores materiales. Por su parte, Juan Bonilla satiriza en *Los príncipes nubios* un personaje español decadente, enfermizo y al borde del precipicio moral que normaliza la explotación sexual y el tráfico de personas. Mi argumento sostiene que la reflexión satírica sobre la identidad de los protagonistas españoles a partir de la representación del “otro” y las relaciones interculturales en el mundo globalizado que presentan ambos textos reformula el compromiso ético del discurso literario con respecto a la inmigración. Mendicutti y Bonilla constituyen un tipo de aproximación al fenómeno migratorio a través del humor, la autocrítica, el esperpento, la picaresca y el mundo marginal puesto en práctica anteriormente por Juan Goytisolo en *Señas de identidad* (1966) y *Paisajes después de la batalla* (1982), y que sigue presente en nuestros días en la obra de dos autores contemporáneos tan heterodoxos como el artista urbano de origen chino *Yellow Power* o el escritor de comics y novelas *pulp* Hernán Migoya¹⁰.

LOS NOVIOS BÚLGAROS

⁹ De los estereotipos más frecuentes con los que se asocia la inmigración, destacan los de pobreza, criminalidad, prostitución, marginación, incomunicación, aislamiento, inadaptabilidad, exotismo, hipersexualidad. Además, los medios utilizan palabras como “avalancha”, “ola”, “invasión”, “marea”, “riada”, “flujo”, “problema”, “enfermedad”, “epidemia”, “trauma”, “mafias” para referirse al fenómeno migratorio. (Rodrigo Alsina, 2007).

¹⁰ La representación del inmigrante se puede identificar con la del marginado, figura muy presente en la tradición literaria española desde la novela picaresca. En las obras que nos ocupan, no sólo el inmigrante vive marginado, sino que incluso los protagonistas españoles se identifican con esta condición marginal dentro de su propio país. Así pues, a partir de la relación e identificación entre inmigrante y autóctono, estos autores proponen una identidad para sus protagonistas españoles que es asimismo marginal. Hernán Migoya es autor de novelas, cuentos, cómics, guiones de cine, etc. Su novela *Una, grande y zombi* es una sátira de la sociedad española cuyos protagonistas son personajes también marginados e inmigrantes: un “charnego” de Barcelona y una ecuatoguineana.

Eduardo Mendicutti lleva más de cuatro décadas escribiendo novelas sobre el mundo homosexual. Autor provocador desde sus comienzos, sus dos primeras novelas – *Tatuaje* (1973) y *Cenizas* (1974) – fueron censuradas y tuvieron que esperar la llegada de la democracia para ser publicadas. Es colaborador asiduo en el diario *El Mundo* y otros medios de comunicación. Varias de sus películas han sido llevadas al cine (*Los novios búlgaros* entre ellas por Eloy de la Iglesia en 2003). En *Los novios búlgaros*, fiel a su acreditado estilo irónico y descarado, Mendicutti reflexiona sobre las condiciones de vida en occidente, donde la oferta y la demanda alimentan un insaciable consumismo que hace “añicos” los valores morales de generosidad, altruismo y solidaridad. El autor gaditano crea una sutil y melancólica crítica social del mundo globalizado en el que “el hombre es explotado por hombre”, donde cualquier tipo de heroicidad sucumbe a las nuevas reglas del mercado. La solidaridad del autóctono con el inmigrante tiene un precio. Sin embargo, esta denuncia adopta una forma particular a través del tono jocosos que desmitifica la imagen romántica del migrante y otorga rasgos de otredad al protagonista nativo. El mundo no tiene salvación y lo único que queda por hacer es satirizarlo, parece decirnos Mendicutti con su obra.

En *Los novios búlgaros*, Daniel Vergara es un gay pudiente de mediana edad que cuenta de forma autobiográfica, a modo de “relato confesional” (Martínez Expósito, 178), su relación íntima con Kyril, un joven inmigrante búlgaro que acaba de llegar a España a principios de los años noventa. Con la caída del Muro de Berlín y el consiguiente “estrepitoso derrumbamiento de todo lo habido y por haber” (*Los novios búlgaros*, 11) como trasfondo histórico, la acción de la novela tiene lugar en Madrid, ciudad a la que llegan gran cantidad de emigrantes de Europa del Este (también de otros lugares como Brasil, Filipinas, Marruecos, Portugal, Turquía) ávidos de libertad, consumo y dinero a toda costa. Los jóvenes recién llegados se congregan en la Puerta del Sol para ofrecer sus cuerpos al mejor postor, frecuentemente homosexuales españoles acomodados. Como sátira del caballero andante, Daniel siente que debe hacer por Kyril “cuanto en sus manos esté para aliviar la ajena desdicha” (18). Sin embargo, el cínico español sólo busca “aliviar” sus propios deseos con el joven búlgaro, como reconoce poco después: “Por un instante, me asaltaron los escrúpulos que asaltan siempre a un caballero cuando se dispone a sacar provecho de la necesidad ajena” (19). En el mundo marginal de *Los novios búlgaros* no hay héroes, solo antihéroes. El sacrificio y el altruismo han dejado de tener valor, y el heroísmo de Vergara busca únicamente complacer el provecho propio. A modo de Don Quijote postmoderno, su asumida estirpe caballeresca está ligada a un sistema de valores en extinción y, por tanto, sus proezas filantrópicas en

defensa del búlgaro resultan una sátira anacrónica que contrasta con el orden consumista en el que ambos personajes se insertan activamente. De este modo, la novela pone en primer plano el nuevo papel que desempeña España en el mercado internacional, pasando de ocupar una posición marginal a una central. España se ha convertido en un país receptor de inmigración, pleno de prosperidad y oportunidades, cuando apenas unas décadas antes los españoles emigraban al norte de Europa en busca de un futuro mejor. Desde esta nueva posición de superioridad económica y social, España debe asumir también su compromiso ético de ayuda al subalterno. Irónicamente, esta superioridad permite la explotación de los menos favorecidos y perpetúa, invirtiendo los términos, el régimen de explotados y explotadores. A través de la novela, Mendicutti pone en duda la supuesta generosidad del indígena con el foráneo, del primer mundo con el tercer mundo, del “nosotros” con el “otro”, pregunta que retomará Bonilla en su novela *Los príncipes nubios*.

Los novios búlgaros propone un paralelismo entre homosexuales e inmigrantes como sujetos marginales¹¹. Si bien Mendicutti empezó su carrera de escritor con novelas como *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982) sobre la vida de los homosexuales, travestis y transexuales durante la transición española a la democracia, en *Los novios búlgaros* conjuga ambos grupos subalternos – migrantes y homosexuales – con el fin de explicar cómo, tras la muerte del dictador Francisco Franco en 1975, los gais en España han ido adquiriendo derechos que ahora se les niega a los inmigrantes. En 2003 se estrenó una versión cinematográfica de *Los novios búlgaros*, dirigida por Eloy de la Iglesia. En un artículo sobre la película, Gema Pérez Sánchez reconoce la identificación que presenta la obra entre el personaje homosexual español y el inmigrante de Europa del Este, ambos caracterizados como sujetos marginales o “second-class citizens”:

The “European Family,” to which Spain now fully belongs as a “first class member” (while it was, until very recently, a second-class member) condescendingly welcomes these lesser-status members into its fold. But the overt expressions of superiority that haunt the representations of Spanish queer characters (...) unsuccessfully mask an internalized homophobic anxiety – an inferiority complex – that the Spanish queer imaginary has still not manage to shake off. This internalized homophobia underscores a painful

¹¹ Muy parecida a la novela de Mendicutti, la película inglesa *My beautiful laundrette* (dirigida por Stephen Frears y escrita por Hanif Kureishi, 1985) cuenta en clave de humor la relación homosexual entre un pakistaní y un inglés en el Londres de los años ochenta.

truth: that queer Spaniards (and I mean non-normative queers who refuse to engage in "reproductive futurity" and to be domesticated into monogamic, reproductive family models) are still second-class citizens in Spain (if not legally, certainly socially and culturally), just as Eastern Europeans are unfairly treated as if they are "second-class" Europeans citizens (Pérez, Sánchez, 83).

La novela está escrita a principios de los años noventa – diez años antes de que se estrenara la película – en una época en la que España parece abandonar su lugar periférico para ocupar una posición central dentro de la Unión Europea. Sin embargo, la identificación y proximidad entre homosexuales e inmigrantes dentro de la “nueva” España que retrata la obra (en su versión tanto novelesca como cinematográfica) pone de manifiesto la ansiedad que suponen estos sujetos en la sociedad del momento, todavía incapaz de reconocer e integrar plenamente a ambos en el entramado social.

Uno de los recursos satíricos más acertados de la novela es la consciente ambivalencia del lenguaje¹². Un ejemplo de esta complejidad idiomática tiene que ver con la forma de nombrar la relación entre Daniel y Kyril: “relación formal”, “mecenazgo”, “amancebamiento”, “patrocinio”, “beca”, “noviazgo”. Nótese la terminología medieval como un irrisorio intento de Daniel por inscribir su grotesca relación con Kyril dentro de los parámetros medievales caballerescos. Finalmente, decide utilizar el verbo “esponsorizar” para explicar el funcionamiento mercantilista de dicha relación. La elección del término apropiado suscita en el narrador una reflexión metalingüística que le obliga a detener el relato para reconocer, a medias, el cinismo que esconde semejante eufemismo: “Acepto cualquier tipo de reproche por la utilización del verbo “esponsorizar”. Puede que ni lingüística ni éticamente sea ortodoxo. Pero no conozco otro que describa mejor el acuerdo personal, el contrato afectivo, al que Kyril y yo llegamos” (*Los novios búlgaros*, 28). Obviamente existen varias formas social o legalmente menos aceptadas de “describir mejor” la relación entre ambos personajes (prostitución, explotación sexual). La novela, de forma consciente, apenas hace referencia explícita a los encuentros sexuales entre Daniel y Kyril. Cuando lo hace, es siempre de una manera ambigua, tratando de

¹² En su análisis de *Los novios búlgaros*, Alfredo Martínez Expósito afirma que el humor en la novela, “no llega a ser nunca un recurso narrativo en sí; es decir, no explota los recovecos paradójicos, satíricos o irónicos del argumento, no dota al relato de dobleces interpretativas.” (179). El objetivo de mi ensayo, en cambio, es precisamente identificar el humor, la sátira y la ironía como recursos narrativos “relativizadores” capaces sin duda de “cambiar la perspectiva de las cosas”, y funcionar incluso como crítica social.

desvincular (en vano) su relación con otras formas de explotación sexual. Coincido con Marco Kunz, uno de los pocos críticos que ha estudiado en detalle la novela, cuando afirma que el uso eufemístico del lenguaje para encubrir ciertas realidades sórdidas, así como la apropiación de una terminología propia del discurso económico, funcionan como parodia de la hipocresía de una sociedad que reemplaza la dignidad humana a cambio de bienes materiales y se niega a reconocer la explotación que hay detrás de una supuesta acción bienintencionada (*La inmigración en la literatura española contemporánea*, 159).

Las intromisiones del narrador-protagonista con las que trata de ennoblecer su unión con Kyril a partir de un uso deliberado del lenguaje son frecuentes en el texto. Estas intervenciones cuestionan, por un lado, la condición de verdad de lo que se narra y provocan así la ambigüedad de un texto que no tiene ninguna intención de presentar de forma objetiva o documental una realidad específica. Por otro lado, parodian la figura del narrador español, que concibe conscientemente la imagen de su amante inmigrante según su punto de vista y sus propios intereses. En algunas ocasiones es la condición de inmigrante necesitado la que incita su altruismo. En otras, es su aspecto de delincuente misterioso el que le seduce sexualmente. Por ejemplo, tras un fugaz y sospechoso viaje a Bilbao, Kyril pide a Daniel que le guarde en casa “una bolsa de viaje, que, según él, sólo contenía alguna ropa y útiles de aseo y que yo no abrí para no llevarme una terrible decepción si, efectivamente, eso era lo único que había.” (*Los novios búlgaros*, 69). Daniel, no oculta al lector su punto de vista personal a la hora de interpretar a Kyril, incluso cuando es plenamente consciente de la manipulación que está haciendo de la realidad (Kunz, 151). La mirada del narrador, que en ocasiones se niega voluntariamente a conocer la verdad sobre su amante, encuentra placer en el misterio criminal de Kyril y forja una imagen del búlgaro a partir de sus propios deseos, expectativas y miedos. Si bien es cierto que Mendicutti recurre a ciertos estereotipos, como el del inmigrante delincuente, frecuentes en la literatura, el cine y los medios de comunicación, el punto de vista de Daniel oculta caprichosamente partes de las actividades de Kyril y cuestiona, de este modo, la validez de dicha perspectiva. Como nos enseñó la picaresca, el punto de vista en primera persona es engañoso. Esta antojadiza construcción de la identidad de Kyril recuerda la labor de los medios a la hora de forjar una imagen del inmigrante al servicio de intereses ideológicos determinados. La novela, no obstante, admite irónicamente su parcialidad, mientras que los medios frecuentemente se reconocen, injustamente, imparciales y objetivos.

Una de las barreras con las que se enfrenta el inmigrante recién llegado es el idioma. Sin un conocimiento funcional de la lengua local son pocas las posibilidades de

integración social y laboral¹³. De nuevo, la ambigüedad lingüística le sirve a Mendicutti para problematizar humorísticamente la incomunicación que acostumbra a sufrir el inmigrante en su nueva sociedad de acogida. Por ejemplo, en el primer capítulo de la novela titulado “Donde el búlgaro dice sí, aunque parezca que no”, el narrador nos explica la dificultad comunicativa en algo aparentemente tan elemental como decir que sí o que no:

Los búlgaros tienen trastocados los gestos universales de afirmación y negación, mueven la cabeza de izquierda a derecha o viceversa para decir que sí - cuando el resto de los mortales utilizamos ese gesto para decir que no - y, en consecuencia, mueven la cabeza de arriba abajo para decir que no, aunque todos los demás hacemos ese gesto precisamente para decir que sí. Un lío. Una disconformidad básica. Un esquemático y radical principio de rebeldía. El resumen lingüístico de un temperamento díscolo y una mentalidad indisciplinada. La piedra angular de todo un proceso de incomunicación. (Los novios búlgaros, 15)

Kyryl, que en todo lo demás abraza con entusiasmo los nuevos usos occidentales, decide mantener esta particularidad de su identidad búlgara. Así pues, cuando Vergara le propone ir a su casa, éste le contesta moviendo la cabeza de un lado al otro. Kyryl, consciente de la broma, acepta la oferta, pero su gesto con la cabeza hace creer a Daniel que la rechaza. A través de esta escena, Mendicutti ironiza sobre la dificultad de comunicación entre el inmigrante y el nativo. Sin embargo, en este caso, se invierten los términos y es el nativo el que parece no comprender lo que se le dice en su propia tierra, mientras que el inmigrante viene a ocupar una posición de control comunicativo desde la que manipula el significado de la conversación para su entretenimiento personal. Este es uno de los primeros ejemplos de la novela en los que Kyryl transfiere su supuesta posición subordinada e intercambia roles comunicativos con Daniel. A través del humor, Mendicutti ubica momentáneamente al español en el papel del “otro”, le convierte en el “otro”. Desde esta posición, el nativo tiene la posibilidad de cuestionar su asumida superioridad con respecto al migrante, lo que facilita el reconocimiento de éste como su igual. El migrante también es capaz de reírse, de nosotros y con nosotros.

¹³ En *Las cartas de Alou*, el senegalés Alou habla en ocasiones en un idioma incomprensible para el espectador hispanohablante con el fin de representar la sensación de incomunicación que experimenta el inmigrante africano en España. En *La mirada del hombre oscuro*, así como en su versión cinematográfica *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), la incomunicación entre autóctono y foráneo es también un motivo central del relato migratorio.

Mendicutti participa en la desmitificación de la figura del inmigrante y del autóctono al rechazar el maniqueísmo simplificador entre buenos y malos, víctimas y verdugos, siervos y señores, y desdibuja la línea que separa ambos polos. El “apetito insensato de protección y socorro” que despiertan los inmigrantes en Daniel y demás personajes españoles no es más que un cínico disfraz paternalista que encubre el oportunismo moralmente dudoso de quien alardea de “la meritoria tarea de corromper, en el momento adecuado, a quien necesitaba que le corrompieran” (62). Asimismo, Kyril también se aleja, hasta cierto punto, de la caracterización del inmigrante como víctima, frecuente en la ficción y los medios españoles. Es cierto que su condición de “mantenido” es una forma de violencia. Sin embargo, no reproduce la imagen romántica del migrante indefenso en el exilio – según, claro está, la perspectiva de Daniel que domina todo el relato. Además de no sufrir apenas discriminación xenófoba, su aculturación no despierta ninguna nostalgia de Bulgaria. Su viaje por Europa hasta llegar a España le identifica con la tradición picaresca más que con la epopeya o el mito. El migrante se convierte así, pues, en una especie de pícaro transnacional cuyo ingenio supone la herramienta indispensable para medrar en la maquinaria social capitalista¹⁴.

Con el objetivo de satirizar un sector específico de la sociedad española contemporánea, Mendicutti animaliza los personajes madrileños que frecuentan la Puerta del Sol. Así, estos aparecen representados como animales al acecho: “buitres”, “pirañas”, “córvidas”, “perras”, “lobilocas”, “loquicuervas”, siempre dispuestos “a sacar el aguijón” y aprovecharse de una presa fácil. En muchas obras sobre inmigración, es el inmigrante el que aparece caracterizado con rasgos animalescos – positivos o negativos – que definen su carácter infantil, primitivo y salvaje¹⁵. Mendicutti, una vez más, parodia de forma grotesca la identidad de este grupo de “locas” españolas al subvertir los términos que otorgan cualidades de bestia al personaje nativo. El civilizado se barbariza, se convierte en el “otro”. Esta exageración esperpéntica evita la sensibilidad melodramática, invierte los estereotipos y cuestiona las nociones de progreso y atraso. Si bien es arriesgado afirmar que Mendicutti hace una biografía colectiva de toda la sociedad española, el

¹⁴ La tradición picaresca está muy presente en la literatura satírica sobre inmigración no sólo en *Los novios búlgaros* sino también, como veremos a continuación, en *Los príncipes nubios*. Gema Pérez Sánchez estudia *Los príncipes nubios* como una “*neopicaresque novel*”.

¹⁵ La animalización es uno de los estereotipos más frecuentes con los que la literatura y el cine caracterizan al inmigrante. Por ejemplo, en *La mirada del hombre oscuro*, el protagonista africano Ombasi se asocia con entorno natural de la playa que sirve de espacio escénico de la obra. En *Bwana*, Ombasi aparece agazapado al final de la película como un animal cazado por un grupo de neonazis. Además, en otro momento de la cinta, vemos a Ombasi acercarse a Dori – la mujer española – gateando a cuatro patas.

comportamiento despiadado e inhumano de los personajes nativos manifiesta una profunda crisis de valores que precisa ser corregida.

La mirada tanto de Daniel como del resto de personajes españoles sexualiza el cuerpo del inmigrante. Kyril aparece descrito como un muchacho “guapo – dentro, eso sí, de la gama de los turbios – alto, fuerte, de pelo negro y muy abundante y largo, de ojos claros – entre verdosos y grises – en los que brillaba una inocencia sin duda engañosa, y tenía unos labios relajados y flexibles, y una dentadura tal vez algo opaca, pero de diseño irreprochable” (18-19). El *peep-show* en el que se propone trabajar Kyril junto a una compatriota búlgara convierte al sujeto migrante en objeto sexual a disposición de la mirada voyeur. En otro momento de la novela, el narrador se recrea en la contemplación de migrantes que abundan en los alrededores del centro de Madrid:

Bastaba con darse una vuelta por la Puerta del Sol, contemplar a aquellos muchachos arracimados junto a la fuente (...) calibrar la insólita belleza centroeuropea de muchos de ellos, disfrutar con la mirada aquella sorprendente invasión de inmigrantes altos y rubios, o morenos, pero de rasgos no meridionales, corpulentos o delicados, aquel novedoso y succulento enjambre de polacos, búlgaros, rumanos, algún checoslovaco fugaz, algún yugoslavo periférico. (La cursiva es mía, 13).

La sexualización del inmigrante atañe normalmente al sujeto de raza negra, paradigma, según la mirada occidental colonial, de una sexualidad primitiva exacerbada (ver *La mirada del hombre oscuro, Bwana, Olimpita, Ahlan* como ejemplos de sexualización del migrante africano en el cine y la literatura). En el caso femenino, la mujer inmigrante africana y afrocaribeña sufre la mayor sexualización en las representaciones ficcionales (*Contra el viento, Princesas, Flores de otro mundo*). Sin embargo, el hecho de que Kyril, según los rumores, tiene el pene pequeño, resulta otra subversión paródica con respecto al paradigma de la representación del “otro”.

Al igual que la mirada de Daniel y los clientes del *peep-show*, la cámara de La Gestapo – uno de los amigos de Daniel – se encarga de cosificar sexualmente el cuerpo extranjero: “La Gestapo era un fotógrafo cuyo mayor empeño era retratar desnudos, decía que para su colección particular, a todos aquellos bolcheviques descarriados” (33). Esta sesión fotográfica donde se retrata la otredad física del sujeto migrante como fetiche catalogable viene precedida de una obligatoria ducha de agua hirviendo, lo que provoca en muchos de los chicos “el recuerdo de las

duchas letales de los campos de concentración” (33). Así pues, la asociación que establece esta escena entre la cámara fotográfica y los campos de concentración señala el poder que ejerce la mirada escopofílica del nativo sobre el cuerpo del inmigrante, una agresora y violenta mirada que exige deseo y control. Finalmente, cuando su relación con Kyril ha terminado, Daniel conserva unas cuantas fotografías y videos del búlgaro, otro fetiche iconográfico que le permitirá recordar y narrar su historia. Como veremos en *Los príncipes nubios*, tanto la cámara fotográfica del protagonista como los reportajes periodísticos sobre la inmigración funcionan como metáfora de la mirada del personaje nativo que subyuga el cuerpo del inmigrante y le convierte en “cuerpo pornográfico” (Alberto Villamandos). En este sentido, encuentro varios puntos de contacto entre ambas novelas. Más aún, entiendo *Los novios búlgaros* como precursora de *Los príncipes nubios*, pues ambos textos retratan la explotación sexual en la España global. Además, no sólo coinciden en el tono satírico, sino que desarrollan un subgénero nada despreciable como es el de la novela erótica y pornográfica.

LOS PRÍNCIPES NUBIOS

Juan Bonilla es, como Eduardo Mendicutti, novelista y colaborador del periódico El Mundo. Ha publicado, además, varios libros de relatos, poemas y ensayos. Su novela *Los príncipes nubios* apareció publicada en 2003 (ganó el premio Biblioteca Breve otorgado por la editorial Seix Barral en el mismo año), diez años después de la publicación de *Los novios búlgaros*. Las dos obras tienen varios puntos de contacto, como el uso del humor cruel, el esperpento, el modelo picaresco, el erotismo pornográfico, la denuncia de una sociedad corrupta por los excesos del consumo capitalista y la explotación sexual del inmigrante. Además, ambas novelas están contadas en primera persona por un protagonista español marginal en proceso de búsqueda o rearticulación identitaria. Cabe preguntarse si Bonilla leyó a Mendicutti o le sirvió como modelo a la hora de escribir su novela, pues hay entre ambos textos suficientes afinidades para pensar que así fue. Ambos escritores son, además, gaditanos.

Los príncipes nubios narra la vida de Moisés Froissard Calderón, un joven español que, como él mismo afirma en la primera frase de la novela, se dedica “a salvar vidas” (*Los príncipes nubios*, 11). Inmediatamente descubrimos que su profesión no es tan loable como nos quiere hacer creer. El protagonista trabaja para el *Club Olimpo*, una corporación internacional de prostitución. Su labor consiste en viajar a diferentes lugares en conflicto y “rescatar del fango y la miseria” a hombres y

mujeres en situación de extrema necesidad. Desde la Argentina del “corralito”, a la región posbélica de los Balcanes, Moisés cruza fronteras en busca de, “joyas a las que limpiaba, adcentaba y preparaba para que cobrasen el valor que merecían.” (12). Con un ácido tono humorístico, la novela retrata un mundo transnacional, capitalista, deshumanizado, dominado por la oferta y la demanda, donde el inmigrante es un producto de consumo sexual. El coto de caza preferido de Moisés es la costa andaluza, lugar al que un sinnúmero de inmigrantes africanos llega cada día en pateras y cayucos. Moisés, asociado con la Guardia Civil, elige ahí mismo los ejemplares con mayor potencial que, tras pasar por un período de entrenamiento y adecuación, se convertirán en máquinas sexuales para el Olimpo. En la segunda parte de la novela, Moisés encarna ya sin vacilación su contradictoria identidad de cazador y salvavidas. En este momento, su jefe le encarga encontrar y reclutar a Boo, el príncipe nubio. Éste aparece fotografiado en un reportaje sobre inmigración en Málaga, y uno de los clientes más importantes del *Club* demanda sus servicios de inmediato.

Alberto Villamandos, en su lectura de *Los príncipes nubios*, da cuenta de “la ambigua relación entre el deseo sexual y deseo capitalista que convierte al cuerpo del recién llegado, sujeto subalterno de la jerarquía económica, social y cultural-étnica, en mercancía consumible.” (199). Por su parte, Maryanne L. Leone estudia la novela de Bonilla a partir de los conceptos de alteridad y lo ético de Levinas, “con el fin de arrojar luz sobre la responsabilidad ética del individuo cuyo entorno se encuentra entrelazado con el consumo desbordado y el individualismo.” (145). Gema Pérez Sánchez ofrece una nueva lectura del texto en la que el protagonista español entra en conflicto debido a su deseo homosexual hacia el migrante. Coincido con la lectura de los tres críticos. Sin embargo, propongo además estudiar a continuación los rasgos humorísticos que sobresalen en la representación de este mundo dominado por el consumo, la explotación y el tráfico de personas, así como explorar la crisis identitaria que sufre el desnortado protagonista de la novela.

Ramón Gómez de la Serna decía que el humor tiene como finalidad desconcertar, “desacomodar interiores y desmontar verdades” (*Humorismo*). Uno de los aspectos de la novela que me interesa indagar tiene que ver con la legitimidad del tratamiento cómico del sufrimiento humano. La pregunta no es tanto si podemos o no reírnos del migrante, sino más bien por qué lo hacemos. ¿Nos reímos acaso para marginarlo? ¿Para denigrarlo? O, más bien, ¿nos reímos para integrarlo y que pase así a formar parte de nuestra sociedad? La novela de Bonilla, al igual que *Los novios búlgaros*, presenta como telón de fondo la inmigración ilegal, el tráfico de personas y la esclavitud sexual. Sin embargo, su aproximación a este fenómeno se hace a través

de una narración satírica que exagera hasta la deformación la realidad del protagonista español irreparablemente solitario, desubicado, desplazado incluso en su propia patria. El mismo Bonilla afirma que su novela es “humorística, una especie de esperpento cuya influencia esencial es Valle Inclán; en definitiva, un texto con tono caricaturesco que trata de hacer reír.” (*El correo digital*). El humor cruel, como diría José Ovejero, con el que se retrata la explotación sexual y la inmigración en las dos obras aquí analizadas, lejos de trivializar ambos temas, produce una sensación de extrañamiento – algo parecido al distanciamiento brechtiano – que desautomatiza la conciencia del lector, demasiado acomodada y pasiva debido a la frecuente reiteración de estos temas en la prensa y los medios de comunicación¹⁶.

Como en el caso de *Los novios búlgaros*, *Los príncipes nubios* presenta el fenómeno migratorio en general, y el inmigrante en particular, desde el punto de vista del nativo. En este sentido, la narración refleja el encuentro del español con el “otro” extranjero y la relación que surge entre ambas partes. Tanto Daniel Vergara como Moisés Froissard Calderón son personajes que disfrazan de altruismo el trato egoísta que ofrecen al foráneo. En el caso de Daniel, como hemos visto, el anhelo de saciar su propio deseo sexual le lleva a cometer actos de generosidad con Kyril no del todo desinteresada. Por su parte, Moisés busca complacer su codicia económica, “cuantas más vidas salvara más rico me haría” (11), lo que no le impide en ocasiones además saciar su apetito bisexual. Ambos personajes quieren creer que sus acciones responden a una motivación filantrópica, en un mundo en el que prevalece el beneficio individual. En este sentido, ambas novelas ponen de manifiesto la facilidad con la que las acciones bienintencionadas pueden acabar convirtiéndose en una cínica versión de sí mismas.

Al igual que en *Los novios búlgaros*, “uno de los aspectos más llamativos del texto de Bonilla resulta el énfasis sobre el cuerpo del inmigrante reconvertido en objeto de mirada, un cuerpo erotizado que de nuevo se traduce en imagen pornográfica” (Villamandos, 205). Moisés recorre el mundo armado con su cámara con la que immortaliza en instantáneas los cuerpos que caza, como si la foto fuera una forma de catalogar y poseer permanentemente a sus presas. En sus ojos, el cuerpo de Boo destaca por su musculatura escultórica de sugerente sexualidad: “Boca sensual de labios carnosos ... Los deltoides parecían dibujados por uno de aquellos maestros del Renacimiento ... lo más sensual eran las piernas, largas, impecables ... de piel

¹⁶ El “distanciamiento” es un recurso escénico cercano al “extrañamiento” utilizado por Bertolt Brecht en su teatro épico para apelar directamente la atención del público y exigir su activa participación y reflexión sobre temas de injusticia social.

brillante y apetecible. Llevaba ... un calzón amarillo ajustado que permitía deducir sus nalgas de piedra” (*Los príncipes nubios*, 204). El deseo de los personajes españoles en ambas novelas propicia una incansable mirada ávida de lujuria y posesión. Esta consciente y exagerada insistencia en el uso de cámaras fotográficas, videocámaras y cabinas de *peep-show* hace evidente y llega a parodiar la exotización y sexualización a la que se ve sometido el “otro” en un mundo donde el sexo ha pasado a ser un producto de consumo¹⁷. De esta manera, además, se subraya la importancia de la representación visual a la hora de crear un imaginario sobre el inmigrante. Aunque este imaginario surge, principalmente, a partir de la televisión y los periódicos, existen en España numerosas películas, documentales, cortos de animación, fotografías, cómics, novelas gráficas y grafitis que sirven como testimonio visual del fenómeno migratorio¹⁸.

Sin embargo, la novela de Bonilla difiere de la de Mendicutti en varios aspectos. Bonilla hace un retrato mucho más cruel, oscuro y deshumanizado de la sociedad en la que viven los personajes de su novela, una sociedad casi apocalíptica, en especial los capítulos en los que Málaga aparece asediada de basura por la huelga de recogedores. Mendicutti, en cambio, presenta un mundo gris que todavía no se ha oscurecido del todo. El humor en la obra de Bonilla es corrosivo e implacable, mientras que Mendicutti parodia de forma más amable el sentimentalismo nostálgico del protagonista por un pasado irrecuperable. Moisés es un personaje canalla capaz de cometer los actos más viles. Como un Pascual Duarte urbano y con pasaporte, mata sin contemplación a su propio perro, al que llama, en ironía metaliteraria, “Narrador Omnisciente”. Este acto de violencia gratuita hacia otro ser vivo no le provoca ningún remordimiento, tan sólo la sensación de empezar una nueva vida liberado de conciencia: “Así sí se podía empezar una nueva vida, con un perro muerto a las espaldas” (*Los príncipes nubios*, 78). Escenas como esta, en las

¹⁷ Alberto Villamandos estudia este tema en su artículo, “Del cuerpo inmigrante, al cuerpo pornográfico: *Los príncipes nubios*, de Juan Bonilla”. Mi objetivo no es repetir lo expuesto ahí, sino señalar que la mirada voyeur del personaje español funciona también en *Los novios búlgaros* como una herramienta de explotación del inmigrante.

¹⁸ Además de las películas mencionadas en la nota 5, destacan los documentales, *En construcción*, José Luis Guerin, 2001; *Extranjeras*, Helena Taberna, 2003; *Cantando bajo la tierra*, Rolando Pardo, 2004; *Aguaviva*, Ariadna Pujol, 2006; *Pobladores*, Manuel García Serrano, 2006; los cortos de animación *Estrecho Adventure*, Valeriano López, 1996; *El viaje de Said*, Coke Riobóo, 2007; *No es un juego*, Juan Varela, 2009; las colecciones de fotografías de Consuelo Bautista, *A los invisibles* (2004) y *A las invisibles* (2009); los cómics y novelas gráficas, *Futuros peligrosos*, Elia Barceló, Jordi Farga, Luis Míguez; *Olimpita*, Hernán Migoya y Juan Marín, 2009; *Ibéroes: la guerra de las rosas*, Íñigo Aguirre y Javier Tartaglia, 2009; *Calle del Nord*, Josep Maria Cazares y Miquel Àngel Bergés, 2010; *Sansamba*, Isabel Franc y Susanna Martín, 2014; *Barcelona, los vagabundos de la chatarra*, Jorge Carrión y Sagar Fornies, 2015; *Gazpacho Agridulce: una autobiografía chino-andaluza*, Quan Zhou Wu, 2015; el arte urbano y los grafitis de *Yellow Power*, Noaz, *Escif*, *Expansion Chinal*.

que horror y humor se dan la mano, muestran un mundo absurdo y grotesco, en el que las certezas han desaparecido. Sin embargo, a pesar de la indiferencia que siente Moisés hacia el inmigrante y, en general, hacia todo lo que no le incumbe, el final de la novela, cuando decide liberar a Boo y su compañera tras una “cacería” de inmigrantes ilegales en las costas canarias, demuestra un cambio “grounded in an ethical encounter with an Other” (Leone, 149). Este tipo de transformación esperanzadora del personaje no ocurre en *Los novios búlgaros*. Aunque trata de engañarse a sí mismo, el protagonista español de Mendicutti es un escéptico empedernido que mantiene hasta el final la amarga convicción de que todo es en vano.

El protagonista de *Los príncipes nubios* es un personaje sin conciencia social, incapaz de empatizar ante el sufrimiento del “otro” – al menos hasta el final de la novela. Como afirma el propio Bonilla en un artículo para *El correo digital*, Moisés es “representante genuino y exagerado – como todo en mi novela – de la moral imperante de nuestro tiempo, aquélla en la que el bien o el mal ya no cuentan porque ambos han sido sustituidos por el beneficio”¹⁹. Es importante el adjetivo “exagerado” que utiliza Bonilla para describir a su protagonista pues, en oposición al realismo decimonónico, Moisés funciona como “espejo deformador” cuyo reflejo caricaturesco no puede aplicarse a la totalidad de la sociedad española. Sin embargo, no es el único personaje de la novela que refleja una sociedad cínica e indiferente. El hermano de Moisés y su novia no se escandalizan cuando les revela su profesión como proxeneta y traficante de personas: “Procuraba así un indulto innecesario, pues ni siquiera se les había ocurrido condenarme” (255). Es más, sienten cierta curiosidad ante un trabajo que les parece “aventurero” y “atractivo”. En este sentido, llama la atención que, durante su infancia, mientras mira con su familia la película *Magnolia*, grite imitando uno de los personajes de la pantalla, “Tengo mucho amor que dar” (*Los príncipes nubios*, 17). Ante semejante situación, sus padres y su hermano parecen perplejos, indiferentes, e incluso ridiculizan esta demostración melodramática de sentimientos. El narrador utiliza la escena para, entre otras cosas, explicar su compasiva decisión de colaborar en una oenegé en Bolivia, donde trabajará como payaso para amenizar la vida de los niños en un vertedero de la capital. Sin embargo, a diferencia de sus compañeros, nunca llega a sentirse plenamente realizado en el vertedero y reconoce que ellos “estaban allí de una forma mucho más pura que yo” (36). Sus convicciones morales fluctúan de tal

¹⁹ Moisés forma parte de la Generación X, que se define por su carácter amoral, sin ideología política clara, carente de valores éticos y movido exclusivamente por el placer individual y la ambición económica.

manera que llega a dudar si “en el fondo no pasábamos de ser colaboradores de toda la mierda contra la que se suponía que debíamos rebelarnos” (37).

Después de conocer en el vertedero a Roberto Gallardo, otro “cazatalentos” del *Olimpo*, Moisés decide cambiar de ocupación. Este cambio radical ilustra su ambigüedad psicológica, su incapacidad de conocerse a sí mismo, y plantea una de las cuestionas más notables de la novela. Para Moisés, ser cazador para el *Club*, a diferencia de su tarea de cooperante en Bolivia, mejora las vidas de los más necesitados. Su dificultad a la hora de discernir entre lo moral y lo inmoral, entre el bien y el mal, entre lo justo y lo injusto, es uno de los rasgos más particulares del personaje que le convierten en un sujeto complejo, psicópata sin diagnosticar, muy diferente de los arquetipos – tanto nativos como extranjeros – que abundan en la ficción sobre inmigración. Esta dificultad para diferenciar entre el bien y el mal es lo que Daniel Vergara llama en *Los novios búlgaros* “el secreto de los discursos dúplices”: “El mundo estaba patas arriba y no resultaba tan sencillo establecer que el bien era una cosa y el mal otra, parecía evidente que la misma cosa podía ser el bien para unos y el mal para otros, y quizá para el mismo hombre una misma cosa puede ser tan pronto buena como mala” (*Los novios búlgaros*, 74). Moisés parece haber heredado de Daniel esta visión del mundo y trata de convencerse de que “salvar” la vida de alguien que no tiene nada para comer a cambio de su favor sexual es encomiable: “en definitiva lo que yo iba ofreciendo no era otra cosa que pasaportes españoles. A cambio del préstamo de su belleza – su don – las piezas que yo cazara tendrían derecho a ser compatriotas” (*Los príncipes nubios*, 98). ¿Quién decide dónde se sitúa la frontera entre el bien y el mal? La actividad de Moisés es repudiable. Sin embargo, Bonilla plantea esta pregunta a lo largo de la novela sin tratar de responderla, dejando que el propio Moisés, y los lectores con él, busquen su propia respuesta.

Los príncipes nubios y *Los novios búlgaros* son novelas que reflexionan sobre el cambio que experimenta la identidad española en el contexto de la Unión Europea, las migraciones masivas y la economía global. Aunque con ello no se pretende afirmar que ambos protagonistas sean modelos representativos de la sociedad española en su conjunto, no es casualidad que el protagonista de Bonilla repita impulsivamente su nombre completo y dirección a lo largo del texto, expresión que manifiesta una obsesiva crisis identitaria²⁰. Asimismo, el nostálgico sentimiento de pérdida que sufre Vergara durante todo el relato refleja la imperante necesidad de

²⁰ Villamandos señala que esta crisis identitaria es una crisis sexual, genérica, individual, que cuestiona y modifica valores unívocos y tradicionales y refleja la ansiedad existencial del personaje (207-08).

cambiar y adaptarse a los nuevos tiempos. En una entrevista para el periódico *El Mundo*, Mendicutti afirmaba que los personajes de sus novelas se mueven por la ambición imperante de ser lo que no son, por una necesidad de reinventarse permanentemente a través del juego de las apariencias, de las identidades falsas²¹. Las dos novelas comparten el punto de vista satírico a la hora de abordar el papel que juega el inmigrante en la rearticulación de la identidad de los protagonistas españoles, identidad en fluctuación y movimiento que se debate entre la solidaridad y el provecho individual. El humor cruel de estas novelas actúa como arma de combate contra los estereotipos, subvierte los roles entre local y foráneo, despierta nuestras conciencias, perturba nuestra sensibilidad y, en última instancia, quizá consiga facilitar la comprensión e identificación con el otro. En las dos obras, la inmigración sirve de espejo para mirarnos, reflexionar y reírnos de nosotros mismos, nuestro pasado, nuestro presente y nuestro porvenir.

Obras citadas

Aguirre, Íñigo y Javier Tartaglia. *Ibéroes: la guerra de las rosas*, 2009. Print.

Andrés Suárez, Irene, Marco Kunz e Inés D'Ors. *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Verbum, 2002. Print.

Armendáriz, Montxo. *Las cartas de Alou*, 1990. Film.

Barceló, Elia, Jordi Farga y Luis Míguez. *Futuros peligrosos*. Madrid, Edelvives, 2008. Print.

Badosa, Jaume, Belén López y Joan Subirats. "Hechos, imágenes, argumentos y percepciones. Los medios de comunicación y las políticas de inmigración. El caso de *El País* (2000-2001)", en *Informe anual 2002. Sobre el racismo en el Estado español*. Barcelona, SOS Racismo/Icaria, 2002. Print.

Bautista, Consuelo. *A los invisibles*, 2004. Fotografía.

---. *A las invisibles*, 2009. Fotografía.

Bollaín, Iciar. *Flores de otro mundo*, 1999. Film.

²¹ Emma Rodríguez entrevista a Eduardo Mendicutti en el periódico *El Mundo*, el 6 de abril de 2011. <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/04/06/cultura/1302091163.html> (Consultado el 9/25/2017).

Polifonía

- Bonilla, Juan. *Los príncipes nubios*. Barcelona: Seix Barral, 2003. Print.
- ."Los príncipes nubios. Literatura de frontera." *El correo digital*.
<http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/bonilla2.html>. Web.
- Carrió, Jorge y Sagar Fornies. *Barcelona, los vagabundos de la chatarra*. Barcelona: Norma Editorial, 2015. Print.
- Caso, Ángeles. *Contra el viento*. Barcelona: Planeta, 2009. Print.
- Cazares, Josep Maria y Miquel Àngel Bergés. *Calle del Norte*. Lleida: Milenio, 2010. Print.
- Cornejo Parriego, Rosalía (ed.). *Memoria colonial e inmigración: la negritud en la España postfranquista*. Prólogo de Juan Goytisolo, Barcelona: Bellaterra, 2007. Print.
- Daoudi, Ahmed. *El diablo de Yudis*. Madrid: Vosa, 1994. Print.
- De la Iglesia, Eloy. *Los novios búlgaros*. 2003. Film
- El-Hachmi, Najat. *Jo també sóc catalana*. Barcelona: Columna, 2004. Print.
- . *L'últim patriarca*. Barcelona: Planeta, 2008. Print.
- . *La filla estrangera*. Barcelona: Ediciones 62, 2015. Print.
- Flesler, Daniela. *The Return of the Moor. Spanish responses to Contemporary Moroccan Immigration*. Lafayette: Purdue University Press, 2008. Print.
- Folkart, Jessica A. *Liminal Fiction at the Edge of the Millennium. The Ends of the Spanish Identity*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2014. Print.
- Franc, Isabel y Susanna Martín. *Sansamba*. Barcelona: Norma Editorial, 2014. Print.
- Frears, Stephen y Hanif Kureishi. *My beautiful launderette*. 1985. Film.
- García Benito, Nieves. *Por la vía de Tarifa*. Madrid: Calambur, 2000. Print.
- García Serrano, Manuel. *Pobladores*. 2006. Film.

Polifonía

- Garreta i Bochaca, Jordi (ed.). *Immigration into Spain: Evolution and Socio-Educational Challenges*. Bern: Peter Lang AG, 2016. Print.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Humorismo*. Pedro Aullón de Haro (ed.). Madrid: Casimiro Libros, 2014. Print.
- González Iñárritu, Alejandro. *Biutiful*. 2010. Film.
- Goytisolo, Juan y Sami Nair. *El peaje de la vida*. Madrid: Aguilar, 2003. Print.
- Goytisolo, Juan. *Señas de identidad* (1966). Barcelona: Argos Vergara, 1979. Print.
- . *Paisajes después de la batalla* (1982). Madrid: Espasa Calpe, 1990. Print.
- Guerín, José Luis. *En construcción*. 2001. Film.
- Gutiérrez, Chus. *Poniente*. 2002. Film.
- . *Retorno a Hansala*. 2008. Film.
- Iglesias Santos, Montserrat (ed.) *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. Print.
- Kleiner-Liebau, Desiree. *Migration and the Construction of National Identity in Spain*. Madrid: Iberoamericana, 2009. Print.
- León de Aranoa, Fernando. *Princesas*. 2005. Film.
- Leone, Maryanne L. "Trafficking and Consuming Sex in the Global Spain: Facing Ethical Citizenship in Juan Bonilla's *Los príncipes nubios*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 38.1, otoño 2013, pp. 145-165. Print.
- López, Valeriano. *Estrecho Adventure*. 1996. Film.
- Martínez Expósito, Alfredo. "Humor y narración gay en *Los novios búlgaros* y Fuego de marzo de Eduardo Mendicutti." *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*, José Eduardo Morales (ed.). Madrid: Visor, 2012, pp. 171-190. Print.
- Mena Montes, Noemí. *La inmigración en España. Cobertura mediática y debate político*. Editorial Académica Española, 2012. Print.

Polifonía

- Mendicutti, Eduardo (1993). *Los novios búlgaros*. Barcelona: Tusquets, 2009. Print.
- . *Una mala noche la tiene cualquiera*. Barcelona: Tusquets, 1988. Print.
- Migoya, Hernán y Juan Marín. *Olimpita*. Barcelona: Norma, 2009. Print.
- Migoya, Hernán. *Una, grande y zombi*. Barcelona: Ediciones B, 2011. Print.
- Moral, Ignacio del (1992). *La mirada del hombre oscuro*. Madrid: Eride, 2013. Print.
- Muñoz Lorente, Gerardo. *Ramito de hierbabuena*. Barcelona: Plaza & Janes, 2001. Print.
- Naveros, Miguel. *Al calor del día*. Madrid: Alfaguara, 2001. Print.
- Ndongo, Donato. *El metro*. Barcelona: El cobre, 2007. Print.
- O'Byrne, Patricia, Gabrielle Carty y Niamh Thornton (eds.). *Transcultural Encounters Amongst Women: Redrawing Boundaries in Hispanic and Lusophone Art, Literature and Film*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2010. Print.
- Ongbá, Victor. *Calella sen saída*. Vigo: Galaxia, 2001. Print.
- Ortiz, Lourdes. *Fátima de los naufragios, relatos de tierra y mar*. Barcelona: Planeta, 1998. Print.
- Ovejero, José. *La ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama, 2012. Print.
- Pardo, Rolando. *Cantando bajo la tierra*. 2004. Film.
- Pérez-Sánchez, Gema. "What happens on the other side of the Strai(gh)t? Clandestine migrations and queer racialized desire in Juan Bonilla's neopicaresque novel *Los príncipes nubios*." *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts: Crossing the Strait*, Victoria L. Ketz and Debra Faszter Mc-Mahon (eds.). London: Ashgate, 2015, 53-76. Print.
- . "One Big Queer European Family? Immigration in Contemporary Spanish Gay and Lesbian Films." *21st-Century Gay Culture*. Ed. David A. Powell. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2008. 71-85. Print.
- Pujol, Ariadna. *Aguaviva*. 2006. Film.

Polifonía

Riobóo, Coke. *El viaje de Said*. 2007. Film.

Rodríguez, Emma. Entrevista a Eduardo Mendicutti en el periódico *El Mundo*, el 6 de abril de 2011.

<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/04/06/cultura/1302091163.html> (Consultado el 9/25/2017). Web.

Santaolalla, Isabel. *Los "Otros". Etnicidad y Raza en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensa Universitaria, 2005. Print.

Santesmases, Javier. *La fuente amarilla*. 1999. Film.

Soler-Espiauba, Dolores. *Literatura y pateras*. Madrid: Akal, 2004. Print.

Taberna, Helena. *Extranjeras*. 2003. Film.

Ugarte, Michael. *Africans in Europe. The Culture of Exile and Emigration from Equatorial Guinea to Spain*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2010. Print.

Uribe, Imanol. *Bwana*. 1996. Film.

Varela, Juan. *No es un juego*. 2009. Film.

Vega-Durán, Raquel. *Emigrant Dreams, Immigrant Borders: Migrants, Transnational Encounters, and Identity in Spain*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2016. Print.

Villamandos, Alberto. "Del cuerpo inmigrante al cuerpo pornográfico: *Los príncipes nubios*, de Juan Bonilla." *Un Hispanismo para el Siglo XXI. Ensayos de Crítica Cultural*, Rosalía Cornejo Parriego y Alberto Villamandos (eds.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2011, pp. 198-212. Print.