

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 7

Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo

editado por
Enric Bou y Julieta Zarco



Edizioni
Ca' Foscari



Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

7



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo

editado por
Enric Bou y Julieta Zarco

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2017

Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo
Enric Bou, Julieta Zarco (editado por)

© 2017 Bou, Zarco para el texto

© 2017 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing para la presente edición



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia,
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2017

ISBN 978-88-6969-208-6 [ebook]

Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo

editado por Enric Bou y Julieta Zarco

Sumario

Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo

Enric Bou, Julieta Zarco 7

Fronteras, vida cotidiana, migración

Enric Bou 11

El multiculturalismo culinario en España

De la asimilación a la diversidad

Lara Anderson 29

Escenificando convivencias: la inmigración de hoy en España

Rosi Song 43

En la otra orilla: reflexiones en torno a experiencias migratorias en España en la narrativa de los últimos años

Maja Zovko 57

South Asian Diaspora in Spain and its Representation in Spanish Cinema

Swagata Basu 69

Huidas hacia el paraíso imaginario

Emigrantes en el cine italiano

M. Magdalena Brotons Capó 87

Puentes mediterráneos

Diálogos interculturales entre el cine español y marroquí

Ana Corbalán 99

Reorientación de la práctica multicultural

Una perspectiva sobre la inmigración poscolonial y la emigración española en el cine español (2009-2016)

Eero Jesurun 117

***La piel quemada* y la cuestión de la inmigración interior durante el franquismo**

Àngel Quintana

133

Mujer migrante y cine español: estereotipos y evolución

Julieta Zarco

147

Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo

editado por Enric Bou y Julieta Zarco

Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo

Enric Bou

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Julieta Zarco

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

En noviembre de 2016 el grupo de investigación MELILF (Migration and Everyday Life in Iberian Literature and Film) organizó una *giornata di studio* con el título *Fronteras y migraciones en el Mediterráneo: arte, cine y literatura*, que tenía como objetivo el análisis pluridisciplinar y comparativo, integrando los últimos avances en los estudios culturales, de lo que distingue a la vida cotidiana en un contexto mediterráneo en relación con las nuevas experiencias de la migración y su representación en el arte, el cine y la literatura. Partíamos de interrogantes como: ¿existen experiencias particulares que han obtenido una representación específica en el cine y la literatura?, ¿cómo afecta a la identidad mediterránea la experiencia del exilio y la migración?, ¿cómo se reflejan en la vida cotidiana y en las artes los recientes conflictos (sociales, bélicos, políticos) en el Mediterráneo?

Los artículos publicados en este volumen dan cuenta de esa experiencia y suponen también la culminación de una primera fase del proyecto MELILF. A lo largo de tres intensos años hemos desarrollado un extenso catálogo de materiales acerca de literatura y cine producido en la Península Ibérica que tratan el tema de la inmigración. Es un proyecto de vocación internacional y de ámbito ibérico, pero que no descarta en un futuro incluir a otras áreas del Mediterráneo. Ha sido fundamental la colaboración de casi todos los miembros del proyecto, así como de un grupo de estudiantes de Master que han contribuido con fichas técnicas y materiales pedagógicos que se pueden consultar en la página web (<http://melilf.net>).

En las dos últimas décadas se ha producido un cambio profundo en la identidad de España y de Europa en general. Ha dejado 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 identidades ha hecho que la visión de una sociedad nacional homogénea sea ya obsoleta: «La preocupación entre muchos de los partidos políticos para definir o establecer en forma definitiva el carácter nacional del país o la región va en contra

de las más complejas identidades de las personas que los habitan, ya que las identidades no son estáticas y pueden cambiar según el contexto» (Balfour, Quiroga 2007, 196). En efecto, la llegada de importantes grupos de hispano-musulmanes y de hispano-americanos, entre otros, está forjando nuevas percepciones de España. En un proceso global que está dejando de lado las fronteras culturales, étnicas, políticas y económicas, y cada vez más la interdependencia sustituye a la supuesta independencia de España. La difusión de nuevas identidades multinacionales y multiétnicas está minando gradualmente los antiguos discursos etnicistas lo que debilita la nación y la identidad nacional y provoca el fortalecimiento del cosmopolitismo. 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, Quiroga 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.

Pensemos en el caso de Italia. Desde la unidad italiana, más de 28 millones de personas han emigrado a muchos países en todo el mundo. A principios del siglo XX emigraron 600.000 personas al año, cifra que descendió a 300.000 después de la Segunda Guerra Mundial. Desde 1970, los expatriados han sido unos 50.000 por año, mientras que los extranjeros eran aproximadamente 300.000, de los cuales un tercio eran ciudadanos de la antigua Comunidad Europea. Los extranjeros en Italia se convierten en medio millón a fines de la década de 1980. El crecimiento de los inmigrantes también conduce a un aumento de la política, con años de retraso en Europa y la OIT, para abordar progresivamente el problema.

Fue solo en 1986 cuando se promulgó la ley de 30.12.86 n.943, «Testo unico delle disposizioni concernenti la disciplina dell'immigrazione e norme sulla condizione dello straniero». Desde el medio millón a fines de los años ochenta hasta hoy, en poco más de veinte años, los ciudadanos extranjeros regulares se han convertido en unos 5 millones; los ilegales serían alrededor de medio millón. Hay algo más que no podemos olvidar: aproximadamente 2.700.000 trabajadores extranjeros están inscritos en el INPS, de los cuales solo se han jubilado unos 110.000. Esto significa que los trabajadores extranjeros están pagando, y lo harán durante muchos años, las pensiones de los italianos. Lo mismo sucede en España.

Los capítulos del volumen cubren aspectos muy variados de la problemática migrante. Lara Anderson trata del multiculturalismo culinario en España, un fenómeno bastante nuevo en el país. Estudia la representación de la cultura gastronómica inmigrante en el discurso oficial y en textos culturales. Debido a la posición central que hoy en día ocupa la comida en relación a la identidad personal y política, los discursos que giran entorno a ella ofrecen una perspectiva sobre las relaciones interculturales. Anderson demuestra la existencia en España de una tensión entre un modelo homogeneizador y un paradigma que enfatiza el protagonismo de los inmigrantes. Maja Zovko reflexiona sobre las experiencias migratorias, de transculturación, hibridez e identidad, en el proceso migratorio a partir de las obras de Najat El Hachmi, Clara Obligado, Donado Ndongo y Sergio Galarza, entre otros, reflexiona sobre varios aspectos del proceso migratorio. Lo hace a partir de Homi K. Bhabha, Friedhelm Schmidt-Welle y Wolfgang Welsch, así como de las contribuciones de Marco Kunz y Monsterrat Iglesias que han estudiado la prosa contemporánea y la inmigración. Rosi Song examina la idea de un espacio compartido dentro del contexto de las representaciones que se dan sobre la inmigración en la España contemporánea. A partir de una lectura de la serie televisiva *Vientos de agua* (2006) de Juan José Campanella y los documentales *El otro lado: un acercamiento a Lavapiés* (2002) de Básel Ramsis y *Aguaviva* (2006) de Ariadna Pujol, plantea un análisis del espacio que explora las diferentes tensiones que se retratan en la visualización y narración de la experiencia migratoria en la península ibérica. Swagata Basu analiza la situación de los inmigrantes de India, Pakistán y Bangladesh que han formado una pequeña pero importante diáspora del sur de Asia en España y que a menudo es percibida como un grupo homogéneo por parte de los españoles. Lo hace a través del análisis de tres películas, en las que la interacción entre los inmigrantes y los españoles se desarrolla en un marco de multiculturalismo o eurocentrismo. Basu detecta las tendencias y los patrones de la inmigración desde el sur de Asia hacia España y demuestra que son los únicos capaces de convertir su 'diferencia' en herramientas que ayudan a su supervivencia e integración.

Magdalena Brotons se fija en el cine italiano para desarrollar una reflexión sobre la llegada de inmigrantes a las costas del sur de Italia, como paso previo a su viaje al norte de Europa. Paradójicamente Italia fue un país de emigrantes hasta hace unas pocas décadas. El cine italiano ha reflejado estas vivencias, tanto desde la ficción como del documental. En el texto compara filmes en los que se tratan episodios de migraciones de diferentes épocas, de emigrantes italianos e inmigrantes actuales, que se relacionan entre sí por el deseo de buscar el paraíso al idealizar la tierra de acogida. Por su parte Ana Corbalán analiza la construcción de puentes culturales entre dos continentes tradicionalmente divididos por una serie de tensiones sociales, étnicas, religiosas e históricas. Mediante la representación de una trayectoria fílmica que enfatiza un encuentro bidireccional entre

España y Marruecos demuestra hasta qué punto es posible desestabilizar las preconcepciones de un paradigma homogéneo de identidad nacional. Reflexiona acerca de cómo conceptualizar una aproximación epistemológica a los diálogos entre España y Marruecos que se aleje de una mirada eurocéntrica y que redefina las identidades nacionales a raíz de las interacciones multiculturales.

Eero Jesurun considera dos tendencias recientes en el cine sobre la inmigración. La creación de un espacio narrativo más amplio para los inmigrantes poscoloniales, especialmente de origen subsahariano, que se han establecido en España y se someten a un proceso de aculturación. La segunda tendencia es la reconfiguración por parte del cine transnacional de las experiencias multiculturales como resultado de los jóvenes emigrantes españoles que se instalan en otros estados miembros de la Unión Europea. Ángel Quintana hace una exhaustiva lectura de la película de Josep M. Forn, *La piel quemada*. Aunque la película tenga ya cincuenta años, funciona perfectamente como espejo del presente ya que nos recuerda como los actuales Estados de acogida de emigrantes de la Europa del bienestar han vivido – y continúan viviendo – fuertes desigualdades entre el Norte y el Sur. También nos indica que la inmigración interior fue un prelude de las nuevas formas de nomadismos. Al final acaba demostrando como la historia no cesa de repetirse, ya que quizás el tiempo no avanza de forma lineal sino como un círculo marcado por la inefable existencia de un eterno retorno. Julieta Zarco establece una conexión entre las relaciones complejas que coexisten en la experiencia migratoria a nivel micro (las representaciones y experiencias individuales) y aquellas a nivel macro (las representaciones y experiencias socio-culturales). Para ello estudia la relación entre cine, género e inmigración tomando como punto de partida los estereotipos construidos en las producciones cinematográficas españolas contemporáneas (1990-2012).

Los textos aquí recogidos demuestran el interés existente y la variedad de perspectivas desde las que se estudia la cuestión de la inmigración actual. Un hecho distintivo de nuestra aproximación ha sido siempre no sólo destacar el drama inherente en el largo viaje de traslado desde el país de origen a los posibles destinos, drama siempre presente en los plasmas de las televisiones y ordenadores o en las páginas analógicas de los periódicos y revistas, sino el fijarnos en la complejidad histórica del problema y lo que sucede más allá de esa llegada traumática. Son reflexiones actuales que, desde una perspectiva de las humanidades, ponen en evidencia la dimensión mediterránea y europea del problema.

Bibliografía

Balfour, Sebastian; Quiroga, Alejandro (2007). *The Reinvention of Spain. Nation and Identity Since Democracy*. Oxford: Oxford University Press.

Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo

editado por Enric Bou y Julieta Zarco

Fronteras, vida cotidiana, migración

Enric Bou

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This article is based on a reflection on the concept of frontier, to present a double premise, that everyday life has undergone a radical transformation in the last twenty years and that this transformation has been particularly striking in the Mediterranean area. An overview of several ways of analysing everyday life is presented, complemented with the discussion on some examples from contemporary Spanish cinema. There is an emphasis on the common attitude of the exiled and the emigrated, that is the defence before a foreign culture, thus perpetuating a life in the margins, emphasizing that daily life, in its apparent difficulty of being detected, has a marginal centrality.

Sumario 1 Fronteras. – 2 Vida cotidiana. – 3 Estudiar la vida cotidiana. – 4 Representar las migraciones. – 3 Estrategias de lo cotidiano.

Keywords Borders. Cinema. Migration. Representation of everyday life.

1 Fronteras


La frontera es un concepto difícilmente reducible a una mera definición. La frontera es una franja del territorio situada en torno a los límites internacionales. Este término se refiere a una región o franja, mientras que el término límite está ligado a una concepción imaginaria. Hay diversos tipos de fronteras: culturales, económicas, sociales, natural. Un frente de batalla, un río, una cadena de montañas, el *Checkpoint Charlie*, marcan separaciones. La frontera está relacionada con separación y también con su contrario, puente, acercamiento. Cruzar una frontera puede tener un sentido político y transgresor: ir al exilio, cambiar de ambiente religioso, de régimen político. La frontera tiene, pues, un doble sentido: físico y espacial o identitario y simbólico.

El concepto más obvio es el de frontera como línea de puntos marcada sobre un mapa que indica la separación entre dos estados soberanos, regiones, comarcas. Pero la frontera juega también un papel fundamental en la percepción simultánea de la identidad social y política y de la alteridad. En la literatura argentina del siglo XIX el espacio de la pampa es un lugar mítico de separación entre la barbarie y la civilización. Se enfrentan en este espacio el gaucho y el indígena como oposición

Biblioteca di Rassegna iberistica 7

DOI 10.14277/6969-208-6/RiB-7-1 | Submitted: 2017-11-23

ISBN [ebook] 978-88-6969-208-6

© 2017 |  Creative Commons 4.0 Attribution alone

ontológica entre las ciudades y el desierto. Como es bien sabido la barbarie y la civilización constituyen dos temas antinómicos fundadores de la civilización romana, como ilustra el poema de Cavafis («Esperando a los bárbaros»). La misma caída del imperio romano ilustra esta oposición. La frontera juega un doble papel en la literatura: es un motivo que abre las puertas del imaginario, pero al mismo tiempo es un medio de circunscribir el texto, de determinarlo o, al contrario, de abolir los límites.

Predrag Matvejevic ha propuesto que conviene definir las fronteras de modo diverso, no en términos de agresión y defensa, de separación, sino atendiendo a nociones como la permeabilidad, la accesibilidad y la permisividad, la fragilidad, la «aduanidad» (*doganaltà*) y la «controlabilidad» (*custodialità*) (Matvejevic 2005). Los estados nacionales se han empeñado siempre en defender y promocionar un concepto muy agresivo de frontera que ocupa todos los niveles de expresión de la temible maquinaria de propaganda. Los ejemplos son muchos desde Goebbels hasta el PP español. Las fronteras se cuelan en el imaginario colectivo a través de la escuela, ceremonias nacionales, libros y canciones. La imagen (mapas y postales), el relato (guías de viaje), representaciones en conmemoraciones colectivas (desfiles militares), representación teatral (juegos, canciones) (Anderson 2006). Es un modo de insistir en la dicotomía Identidad/Alteridad.

La brutalidad, la segregación, las actitudes racistas en buena parte de los países de la UE ha puesto de manifiesto que existen problemas graves en la aceptación del otro: los muros de alambre de espino en Hungría o Melilla dejan muy mal a una supuesta civilización europea. Marcan fronteras en el peor de los modos. Los migrantes las sufren hasta lo indecible: topan con fronteras y pasaportes, esclavitud y maltratos. El pabellón de Túnez en *Biennale 57* fue una de las muchas instalaciones dedicadas a migraciones en esa edición. *The Absence of Paths* representa un microcosmos idílico del mundo: un lugar donde los seres humanos pueden fluir libremente de una nación a otra. Esto está representado en un documento de viaje físico llamado *Freesa*, producido con la ayuda de Veridos, un líder en la producción de documentos de identificación segura para países y empresas de todo el mundo. La instalación permitía a los visitantes tomar conciencia de las dificultades con las que se topan muchos seres humanos que llegan desde naciones menos centrales, y el carácter divisivo y las clasificaciones impuestas a las personas en el momento de enfrentarse a un control de pasaportes.

2 Vida cotidiana

Las transformaciones que se han producido en los países del sur de Europa a causa del crecimiento exponencial de la inmigración desde países extracomunitarios han sido 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 cultural entre el país de origen y el de acogida.¹

Hay algunos aspectos de la vida cotidiana que están muy presentes en la experiencia de la emigración: la profunda grieta en las relaciones entre padres e hijos. Los padres mantienen un apego a la tierra de origen, a sus costumbres y tradiciones, comidas. El país de origen está siempre presente en sus vestidos, en la lengua, etc. En cambio la segunda generación, la de los nacidos o crecidos en el país de adopción viven una doble vida, una especie de esquizofrenia, puesto que pertenecen a ambos mundos. En otros casos los cineastas se fijan en las diferencias culturales y de costumbres en cuestiones fundamentales como el papel de la mujer en la familia y sociedad, y en las relaciones sexuales; 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; un aspecto particular es el problema de la vivienda. Por vivir en los márgenes de la sociedad los filmes nos presentan situaciones de vivienda alternativas.

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.

Una declaración de la directora Chus Gutiérrez aclara lo que perseguía al filmar *Retorno a Hansala* (2008) y al mismo tiempo nos llama la atención acerca de la problemática de la cotidianidad ligada a la experiencia de la inmigración:

¹ Películas como *14 kilómetros* de Gerardo Olivares es un buen film sobre el paso del estrecho y en especial las vicisitudes que pasan los emigrantes clandestinos hasta llegar a los últimos 14 kilómetros. Son analizadas en detalle en la tesis de Eero Jesurun (2011).

Me gustaría rodar esta película con un equipo reducido que nos permita introducirnos de lleno en la cotidianidad y en la vida de sus protagonistas. No es un proyecto al uso, es la necesidad de contar una situación que ocurre y seguirá ocurriendo mientras el mundo sea igual de injusto y nuestros gobernantes igual de hipócritas, mientras se siga dando la espalda a la realidad y construyendo muros y fronteras.²

Las palabras de esta directora son muy pertinentes porque ponen el énfasis en lo que no vemos por demasiado evidente. Hablar de racismo, marginación, roles de género es una perogrullada necesaria, en un primer paso para denunciar la injusticia que pero una vez hecho esto conviene fijarse en aspectos más sutiles e invisibles que ponen de manifiesto la profunda crisis de identidad y discurso político en Europa.

Nuestra *giornata di studio* arrancaba 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 y la literatura de los últimos años. Una actitud común del exiliado y del 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.³ El exiliado/emigrado perpetúa esta ambivalencia y tiende a vivir en la liminalidad.

3 Estudiar la vida cotidiana

La atención se centró en la cultura española/catalana, pero el objetivo a largo plazo era que nuestros hallazgos fueran aplicables a otros países

2 Gutiérrez, Chus (2008). «Nota de la directora Retorno a Hansala» [online]. *Estamos Rondando*. URL <http://cine.estamosrodando.com/filmoteca/retorno-a-hansala/nota-de-la-directora-chus-gutierrez/> (2017-09-26).

3 *Liminality* es «a moment of suspension of normal rules, a crossing of boundaries and violating of norms, that enables us to understand those norms, even (or perhaps especially) where they conflict, and move on either to incorporate or reject them» (Van Gennep 1908). Victor y Edith Turner (1978, 249) han ampliado el concepto «the state and process of mid-transition in a rite of passage. During the liminal period, the characteristics of the liminars (the ritual subjects in this phase) are ambiguos, for they pass through a cultural realm that has few or none of the attributes of the past or coming state. Liminals are betwixt and between».

Europeos. La razón principal para organizar dicho encuentro fue el hecho de que se han realizado muy pocos exámenes de este tipo en ámbito ibérico. El libro de Rafael Abella *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco* (1985), o el de Agustín Sánchez Vidal *Sol y sombra. De cómo los españoles se apearon de las mayúsculas de la historia dotándose de vida cotidiana* (1990) son algunos de los pocos ejemplos posibles. Aunque ninguno de ellos hace un enfoque coherente para definir desde una perspectiva teórica lo que es la vida cotidiana. Ambos libros abordan el tema de una manera muy diferente. El libro de Sánchez Vidal trata de resolver el enigma de varias coincidencias, como la llegada simultánea a España del disco de The Beatles *Sergeant Pepper's* y el uso de tarjetas de crédito. Sánchez Vidal está dispuesto a enfatizar las consecuencias provocadas por estos y otros eventos menores, siempre dándoles preferencia sobre el gran evento histórico, el hecho aparentemente secundario, con el objetivo de llegar a una convincente síntesis interpretativa del pasado.

Curiosamente, se han realizado muchos más estudios dedicados al estudio de lo cotidiano en la Edad Moderna (Medina Arjon, Gómez Moreno 2015). *Post Scriptum: un archivo digital de escrituras ordinarias* es un proyecto que tiene como objetivo recopilar y publicar cartas privadas escritas en portugués y español durante la Edad Moderna. Estos son documentos epistolares no publicados, escritos por autores de diferentes orígenes sociales. Los documentos sobrevivieron por casualidad porque la Inquisición y los tribunales civiles los usaron como pruebas en los juicios. Estos recursos textuales tratan problemas cotidianos relacionados con siglos pasados. La vida cotidiana también se ha abordado desde un punto de vista filosófico (Agís Villaverde, Baliñas Fernández 2001). Algunos historiadores han prestado atención a la renovación en la vida cotidiana después de la dictadura de Franco (Díaz Barrado 2006). El argumento de este último autor es que la cultura y la vida cotidiana se han visto radicalmente alteradas en el último cuarto del siglo XX por el efecto combinado del cambio tecnológico y el impacto de los medios de comunicación. Díaz Barrado presta atención a lo que ha sido arrasado y a los nuevos hábitos que marcaron el rumbo hacia el siglo XXI.

El análisis crítico de la vida cotidiana comenzó aproximadamente entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Fue durante el siglo XX cuando esta atención se enfocó más en las ciencias sociales, primero por parte de Lefebvre, y luego por De Certeau; los hallazgos anteriores de Benjamin y Simmel se incluyen en sus conceptualizaciones. Las ciencias sociales reflejan un interés avanzado en enfoques filosóficos (Kant), o textos literarios (Poe y su invención de la novela de detectives, o Baudelaire y sus poemas urbanos o los novedosos poemas en prosa), o de las vanguardias artísticas (Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo) e incluyen el advenimiento del psicoanálisis, particularmente las investigaciones de Freud. A fines del siglo XIX, muchos expertos en psicología comenzaron

a cuestionar la idea de la sociedad organizada como un todo orgánico, que se regía por unos principios generales y compartidos. Hoy en día, los científicos sociales tienden a centrarse en las formas en que los seres humanos desarrollan su conocimiento intuitivo de los procesos sociales particulares y cómo utilizan este conocimiento para actuar de una manera creativa. Esto incluye significados simbólicos e intersubjetivos que los seres humanos utilizan de forma consciente para comunicarse entre ellos y dar sentido al mundo en el que viven.

El estudio de la vida cotidiana implica una estrategia doble, teniendo en cuenta los aspectos contextuales de la vida cotidiana junto con la experiencia subjetiva de cada actor social. Como se explica en la psicología social, lo cotidiano consiste en lo que emerge como recurrente y muy cercano (íntimo) en la vida de un ser humano. Se han realizado muchas investigaciones en ciencias sociales acerca de las transformaciones de esta naturaleza en el entorno familiar, pero se han identificado muy pocas investigaciones relacionadas específicamente con el impacto que los migrantes han tenido en esta área de la cultura. En las últimas décadas, desde perspectivas innovadoras como la de los estudios culturales, el feminismo y los estudios de los medios de comunicación, han desarrollado un creciente interés en la esfera de la vida cotidiana. Este interés se justifica por el aumento de estudios acerca de la vida cotidiana, lo que Henri Lefebvre llamó el «tejido conectivo» de todos los pensamientos y actividades humanas concebibles. Hasta la fecha ha habido varios estudios sobre la vida cotidiana. El trabajo de Highmore es de particular interés ya que sigue los pasos de Freud, Lefebvre, Vaneigem, de Certeau, Bargh, la Internacional Situacionista, Gardiner y Sheringham. Vaneigem ([1967] 1994), por ejemplo, equipara la vida moderna de la ciudad con algunos de los problemas sociales que aquejan a nuestras sociedades: aislamiento, humillación y falta de comunicación, problemas que él relaciona con la vergüenza de ser solo una 'cosa'.

La vida cotidiana se puede representar como algo completamente rutinario, estático e indiferente, pero que al mismo tiempo proporciona una visión provocativa, un dinamismo sorprendente y una creatividad incesante. La vida cotidiana integra una forma de reflexividad 'profunda', que se relaciona con la capacidad de los seres humanos para adaptarse a nuevas situaciones y sobrevivir a los desafíos de la vida. Al mismo tiempo, la vida cotidiana implica gigantescas situaciones interculturales e históricas que son siempre cambiantes. Como lo observan los enfoques sociológicos, que prestan especial atención a los aspectos etnográficos y empíricos, la vida cotidiana se interpreta como una característica perpetua y distintiva del mundo social y, como tal, sigue siendo un componente esencialmente no problemático de la existencia social (Gouldner 1975). Por el contrario, otros teóricos mucho más cercanos al enfoque de las humanidades consideran que la vida cotidiana tiene una historia íntimamente relacionada con la

dinámica de la modernidad. Está plagada de abundantes contradicciones y marcada por un considerable grado de complejidad interna (Crook, Pakulski, Waters 1992). Lo cotidiano es «polidimensional» (Maffesoli 1989): fluido, ambivalente y lábil. Uno de los principales objetivos, aunque no el único, de nuestra *giornata di studio* era comenzar un escrutinio de la vida cotidiana en ámbito migratorio, exponer sus contradicciones y desentrañar sus potencialidades ocultas, y avanzar en el estudio de lo prosaico hasta el nivel del conocimiento crítico.

El objetivo del estudio de lo cotidiano es revelar las tendencias subyacentes dentro de las realidades comunes, casi ignoradas. Como Hegel (citado por Lefebvre) escribió una vez: «Lo familiar no es necesariamente lo conocido» (Lefebvre 1991, 132; trad. del Autor). En 1973 Perec acuñó el término *l'infra-ordinaire* (lo infra-ordinario) para referirse a aquellos aspectos mínimos de la realidad que esperaba poner en claro: «Lo que ocurre todos los días, lo banal, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infra ordinario, el ruido de fondo, lo habitual; ¿cómo puede uno explicarlo, cómo puede uno cuestionarlo, cómo puede uno describirlo?» (Perec 1989, 11; trad. del Autor). El comentario de Perec enfatizó el hecho de que estamos entrenados para mirar a nuestro alrededor en busca de objetos y situaciones inusuales, prestando más atención a lo excepcional y olvidando lo endóctico anónimo, un término acuñado por Perec en oposición a lo exótico. Sugirió que deberíamos investigar lo infra-ordinario, haciendo preguntas aparentemente triviales e inútiles para provocar la discontinuidad necesaria entre los signos y los hábitos de las observaciones. Como señaló Perec, la desfamiliarización es una técnica de investigación que requiere perseverancia e inventiva y que también debe resistir la sistematización. Al hacer esto, Perec recordaba una vieja idea de Walter Benjamin sobre la interpretación de la historia: consideraba al historiador no como un genealogista, sino como un coleccionista en busca de rastros de sistemas perdidos. Fue Walter Benjamin (1999) en «Surrealismo: la última instantánea de la *intelligentsia* europea», quien describió el proceso por el cual, más allá de la ayuda de los sueños o el hachís, un individuo percibe los objetos más ordinarios y olvidados de la realidad cotidiana, desde estaciones de tren obsoletas hasta galerías fuera de lugar, como extraños, sobrenaturales e irracionales. Benjamin lo llamaría una «iluminación profana». Como dijo: «This profane illumination did not always find the Surrealists equal to it, or to themselves, and the very writings that proclaim it most powerfully, Aragon's incomparable *Paysan de Paris* and Breton's *Nadja*, show very disturbing symptoms of deficiency» (Benjamin 1999, 209).

Según Benjamin, la capacidad del surrealismo para desorientar y distanciarse a través de la iluminación profana lo convirtió en un catalizador potencialmente explosivo para la revolución social. Hay un hecho bastante sorprendente en la vida moderna: se organiza en torno a una serie de hitos

generacionales. Medimos nuestras identidades colectivas de acuerdo con la experiencia compartida de eventos públicos, incluyendo películas de éxito y canciones populares. *Boyhood*, una película reciente de Richard Linklater, retrata los detalles más obvios de la vida de cualquier persona en los Estados Unidos. Es una película sobre personas que están lidiando con los problemas cotidianos. *Boyhood* puede relacionarse con los impulsos que se originaron en el neorrealismo italiano, cuando las escenas se rodaban en el lugar, sin extras profesionales y con un elenco en gran parte no profesional. Las historias se focalizaban en la gente común con un énfasis en las rutinas excepcionales de la vida cotidiana en entornos rurales o en barrios de clase trabajadora. El neorrealismo afirmó que grabar la vida cotidiana era el espectáculo más grande que se podía captar en una película. Nos guste o no, los hitos generacionales se vuelven parte de la arquitectura de nuestro ser y una especie de moneda privada de cambio con nuestros amigos.

En *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction* (2001) Ben Highmore detectó una serie de teorías de la vida cotidiana vinculadas a los acontecimientos y las experiencias de finales del siglo XIX y el siglo XX. Se centró en autores como Georg Simmel, los surrealistas, Walter Benjamin, Henri Lefebvre y Michel de Certeau, que han considerado que lo cotidiano es un importante tema de análisis cultural, social y filosófico. Este ensayo fue complementado al año siguiente con una amplia antología de textos críticos que dibujan la tradición de lo cotidiano, *The Everyday Life Reader* (Highmore 2002). En la introducción, Highmore declaraba: «It is to the everyday that we consign that which no longer holds our attention. Things become 'everyday' by becoming invisible, unnoticed, part of the furniture. And if familiarity does not always breed contempt, it does encourage neglect» (2002, 21). Un libro de Michael Sheringham, *Everyday Life. Theories and Practices From Surrealism to the Present* (2006), resume los enfoques para estudiar lo cotidiano al agregar a estos autores el trabajo de filósofos y escritores como Maurice Blanchot, Martin Heidegger, Georges Perec y Roland Barthes. Lo cotidiano es lo que nunca vemos por primera vez, pero solo vemos de nuevo (Blanchot 1987, 14). Además de su dificultad para ser captado, lo cotidiano es omnipresente. Michael Sheringham ha resumido el problema en los siguientes términos:

the everyday is a zone of opposition, intersection, or interconnection – of the accidental and the permanent, imagination and affect, the personal and the social. It is constituted by sequences of individual actions (dressing, eating, shopping, walking), but within a context of relations and interactions where the individual is actor as well as agent. The *quotidien* involves continuity but also change, repetition but also variation and evolution. It is made up of routines, but major events (often long anticipated or long remembered) are also part of its fabric, as are festive moments, 'mini-fêtes'. It is universal (through its link to the human

condition in general) but also variable, inflected by climate, class, and gender. It is both independent of and marked by history. (2006, 300)

Un libro reciente de Ben Highmore, *Ordinary Lives: Studies in the Everyday* (2011) reúne la estética y lo cotidiano creando una genealogía desde la Ilustración de Baumgarten, Shaftesbury y Hume, pasando por James y Dewey, hasta Jacques Rancière. Según Highmore, el arte es parte de un «mundo de sentimientos» que debe tomar su lugar junto con «zapatos, jardines, ríos, casas, rostros, plantas, etc.» (XI). En el libro, incluye ejemplos como sillas, música popular, curry y tareas domésticas. Examina nuestra relación con objetos familiares (una silla), el trabajo repetitivo (tareas domésticas, mecanografía), los medios (mirar la televisión de manera distraída y escuchar la radio) y comida (cada vez más variada en Gran Bretaña multicultural). Si los enfoques anteriores trataban sobre «lo que significa la vida cotidiana», su libro proporciona un punto de partida vital, examinando los significados de la vida cotidiana en una sociedad desarrollada mostrando «how the confusions, routines, intricacies and surprises of daily life, that are felt so ‘personally’, are always connecting us to a realm of communal (and differentiated) life» (VI). La vida ordinaria es colectiva incluso cuando se la considera aislada y desolada. Highmore está interesado en dar presencia a «the pulsings of affect: the risings and fallings of hope, love, hatred and irritation; the minor and major disturbances of life set against and within a world of day-to-day habits, routines and collective sentiments» (XII). El libro cubre «Everyday Aesthetics», donde presenta investigaciones filosóficas y teóricas para desarrollar una estética de la vida ordinaria. «Familiar Things» es un capítulo que plantea un diálogo con la sugerencia de Michel Serres de que, en lugar de dividir el mundo en sujetos y objetos, tratamos muchos tipos diferentes de objetos como «cuasi objetos» y muchos tipos de sujetos como «cuasi sujetos». En «Doing Time: Work Life» Highmore observa el mundo del trabajo y cómo da forma a las nociones de tiempo, temporalidad y experiencia temporal, incluido el aburrimiento, la espera, la anticipación y la rutina. En «Absentminded Media» se fija en el papel de los medios en la vida cotidiana, particularmente al concepto de distracción. Él ve la distracción como algo crucial para atender los medios cotidianos. El capítulo seis («Senses of the Ordinary») analiza la cuestión del hábito y la rutina en el ámbito doméstico. El capítulo final («Towards a Political Aesthetics of Everyday Life») presenta la vida cotidiana como un tema constante de la política estatal: se utiliza en una variedad de formas, pero se usa principalmente como un vehículo de protección contra todo tipo de situaciones reales (20). Este es el estudio más completo de lo cotidiano. A pesar de que ha habido un interés considerable en los últimos años en el estudio de lo cotidiano, uno debe reconocer que la literatura y las artes siguen siendo en gran medida áreas inexploradas en las exploraciones contemporáneas de lo cotidiano.

Finalmente, vale la pena mencionar el trabajo del filósofo francés Bruce Bégout para quien

la vie est [...] par essence - c'est-à-dire par nécessité - quotidienne non pas ontiquement, sur le mode dégradé (et forcément dégradant) de l'esquive et de la médiocrité, de la déchéance et du nivellement, mais ontologiquement, en tant que traduction immédiate du conflit, au sein de l'exister, entre l'extase et la stance. (2005, 465)

Esta cita enfatiza el enfoque de Bégout de lo cotidiano en términos de degradación, mediocridad, basado en su ignorancia, nuestra adhesión ingenua a las mentiras de lo cotidiano. El éxtasis se refiere a la conciencia humana, ya que siempre es 'consciente de'. El ser humano es un ser de experiencia, siempre 'fuera de él'. La postura significa la misma necesidad de vivir, de sobrevivir, de ser 'para sí mismo'.

La vida cotidiana asume así la forma de todas las acciones tradicionales y usuales y de las narraciones que justifican a un grupo social o comunidad. Lo cotidiano es el escenario en el que desarrollamos nuestras múltiples capacidades, como individuos o miembros de una colectividad, y así nos integramos en la sociedad y somos capaces de interactuar humanamente entre nosotros.

4 Representar las migraciones

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 una 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. Como se pregunta el filósofo camerunés Achille Mbembe en *Critique de la raison nègre*, «Le Nègre et la race ayant été deux figures centrales (quoique niées) du discours euro-américain sur l' "homme", doit-on penser que le déclassement de l'Europe et sa relégation au rang d'une simple province du monde signera l'extinction du racisme ?» (2013, 5-6).⁴ Muchos estudiosos subrayan cómo en el contexto europeo de la presencia

⁴ Él mismo afirma que el Negro, profundamente deshonrado, está en el orden de la modernidad, el único de todos los seres humanos cuya carne se hizo algo y el espíritu mercancía - la cripta viva del Capital. Pero - y esto es su aparente dualidad - en un cambio dramático, se convirtió en el símbolo de un deseo consciente de por vida, una fuerza flotante y plástica, participando plenamente en el acto de la creación y la posibilidad de vivir en

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 Santos 2010). Los países del sur de Europa han experimentado una afluencia repentina y enorme de inmigrantes en los últimos veinte años. El racismo, la xenofobia y una actitud generalmente negativa hacia los inmigrantes están en aumento en España, sobre todo después de la recesión económica de 2008, como se muestra en las publicaciones oficiales (Cea D'Ancona, Valles Martínez 2009). La investigación académica realizada hasta la fecha pone de relieve cómo algunas películas reflejan el concepto cambiante de la identidad en la Europa contemporánea.⁵ Hall muestra que la identidad se construye, y que es un proceso continuo constituido dentro de la representación, no fuera de él. El cine no debe ser visto «como un espejo que refleja lo que ya existe, sino como esa forma de representación que es capaz de constituirnos como nuevos sujetos, y que por lo tanto nos permitirá descubrir lo que somos» (Hooks 1992, 131). 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 2006, Hall 1996, Betts 2009, Naficy 2001).

Un puñado de estudiosos (Flesler 2008, Santaolalla 2005) 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

varios tiempos y varias historias a la vez. Su capacidad de embrujo o de alucinación, se ha multiplicado por diez (Mbembe 2013, 5-6).

5 En los últimos años se ha desarrollado en España un interés entre algunos cineastas por retratar problemas relacionados con la inmigración, en general desde una perspectiva 'buenista': podemos incluir *Las cartas de Alou* (1990) de Montxo Armendáriz, *Bwana* (1996) de Imanol Uribe, *Poniente* (2002) de Chus Gutiérrez, *Descongélate* (2003) de Dunia Ayaso y Félix Sabroso, *Extranjeras* (2003) de Helena Taberna, y *El próximo Oriente* (2006) de Fernando Colomo. Últimamente algunas películas, como las de Omer Oke y Txarli Llorente, *Querida Bamako* (2008), Gerardo Olivares, *14 kilómetros* (2008), Juan Laguna, *Princesa de África* (2008), Omer Oke, *La causa de Kripan* (2009), presentan la perspectiva del inmigrante, y proporcionan información sobre el *shock* cultural experimentado durante el proceso de inmigración. Películas semejantes se encuentran en Francia como las de Merzak Allouache, *Omar Gatlou* (1976), *Un Amour à Paris* (1979), *Salut Cousin !* (1999), *Chouchou* (2003) y *Harragas* (2009), de Michael Haeneke, *Caché* (2005), y de Olivier Nakache y Éric Toledano, *Intouchables* (2011); son dignas de mención las de Mathieu Kassovitz, *L'odio* (1995), y también la de Aki Kaurismäk, *Le Havre* (2011). En Italia destacan películas como la de Matteo Garrone, *Terra di mezzo* (1997) y *Gomorra* (2008), la de Daniele Vicari, *La nave dolce* (2012), o Emanuele Crialesi, *Terra ferma* (2011), por citar solo algunas.

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:

Un patrón común en las películas de la inmigración es que el paralelo que los cineastas establecen entre las diferentes posiciones marginales (o no deseadas) que constituyen la alteridad en una sociedad dada: la extranjería, la raza y el origen étnico se suman a la clase proletaria, la edad, el género y la sexualidad. Al centrarse en el fenómeno migratorio de la inmigración masculina, muchos de los primeros films de inmigración conectan la raza, la masculinidad y la clase. La clase social funciona en muchos casos como un equalizador que proporciona el terreno común entre los inmigrantes masculinos (negros) y la mujer local (blanca), que normalmente desempeña el papel de mediador sexual y social entre los segmentos y las instituciones omnipresentes y reaccionarias de la sociedad receptora y los invisibles - por lo tanto vulnerables - Otros. (Ballesteros 2006, 168)

Recientemente, varios investigadores se han ocupado de películas sobre la inmigración ilegal en un entorno mediterráneo desde una perspectiva 'buenista'. Berger y Winkler (2012) han analizado las representaciones de las categorías 'espacio' y 'lugar' en el cine francés, italiano y español. También han estudiado la apropiación del espacio y la visibilidad de los inmigrantes sin estatus 'legal', afirmando que los inmigrantes son social e institucionalmente 'invisibles' y quedan excluidos del sistema. Otros críticos ven en la inmigración a Italia como un nuevo fenómeno (Cincinelli 2012), y también en la representación cinematográfica de los 'mestizos' o sujeto interracial como medio para negociar y redefinir la identidad racial y nacional italiana (Greene 2012). Russo Bullaro (2005) explora a través del cine italiano perniciosos estereotipos hacia la inmigración masiva. Sin embargo, el énfasis de estos críticos ha sido hasta ahora en meras representaciones de identidad y los intercambios entre grupos étnicos y nunca nadie se ha ocupado de la cuestión de las representaciones de la vida cotidiana. 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». En su opinión

la importancia del cine sobre la inmigración española reside en su ambivalencia entre ser a la vez un acto de solidaridad con los pueblos marginales y un acto de 'otredad' de los nuevos miembros de la sociedad española. Así, el cine español de inmigración podrá denunciar la discriminación que sufren los inmigrantes en la sociedad, pero al mismo tiempo puede llegar a ser 'cómplice de los supuestos del nuevo racismo diferencialista es decir, con el temor de contagio y mestizaje racial y cultural'.⁶

Luego del viaje de salida y llegada, que puede 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.

5 Estrategias de lo cotidiano

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, esperanzas 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

6 Basu, Swagata (2012). «Spanish Responses to Immigration Mapped Through Cinema» [online]. *Swagata Basu's Blog*. URL <http://swagatabasu.wordpress.com/2012/03/23/spanish-responses-to-immigration-mapped-through-cinema/> (2017-09-26) (trad. del Autor).

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.

Pero otros filmes muestran aspectos escondidos por demasiado evidentes de la vida cotidiana, que contienen 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 de católicos y judíos estadounidenses habían comenzado a asociarse con su cultura étnica, de un modo simbólico perdiendo las interacciones tradicionales de la comunidad. Dio 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.

Richard Sennett discute tres dificultades con que se enfrentan los inmigrantes. Es necesario, en primer lugar, poder desarrollar habilidades para «managing short-term relationships while migrating from task to task, job to job, place to place» (Sennett 2006, 4). 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. Sennett sugiere también la adquisición de la capacidad de realizar varias tareas para «remain marketable in an economy that values potential ability» (4). *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 múltiples de forma simultánea. La tercera habilidad indispensable según Sennett es la capacidad de «let go of the past» (4), 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.

La inmigración condiciona un cambio de espacio, lengua y cultura. Los inmigrantes latinoamericanos tienen los mismos problemas que tuvieron los exiliados españoles de 1939 cuando llegaron a países como México, Argentina o la República Dominicana: piensan haberse desplazado a países

similares, tienen la misma lengua, pero la cultura es bien diferente. Se cumple la famosa afirmación de Bernard Shaw a propósito de británicos y norteamericanos: «England and America are two countries separated by a common language».

En los filmes sobre inmigración destacan tres aspectos, la vivienda, la comida y la 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 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. También hay diferencias abismales relacionadas con la identidad sexual y la constitución de las familias tradicionales, que genera todo tipo de conflictos. El problema de la vivienda es también destacable. Por vivir en los márgenes de la sociedad los inmigrantes están inmersos en situaciones y soluciones de vivienda alternativas que condicionan el modo de integrarse y de ser percibidos por el país de acogida.

Muchos filmes exponen estos tres aspectos, centrales y siempre conflictivos, de la vida cotidiana: la diferencia de enfoque en las relaciones sexuales, que es causa de múltiples conflictos en las familias inmigradas y de éstas con su entorno. Los textos y filmes evidencian el choque cultural que implica la invasión de inmigrantes: las diferencias culturales y de costumbres en cuestiones fundamentales como el papel de la mujer en la familia y sociedad. La vida cotidiana tiene una centralidad marginal.

En muchas de las películas la fuerza del *habitus*, la maleta que llevan consigo los inmigrantes, es una carga y una riqueza que condiciona su contacto y relación con la comunidad en la cual se vinculan. Hay conversiones al Islam, aceptaciones de otras tradiciones. El mundo primitivo del inmigrante puede servir incluso como revulsivo para la realidad burguesa, anodina, de los habitantes del mundo 'ocupado'. 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*. Es una mera dimensión de la frontera.

Bibliografía

- Abella, Rafael (1985). *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*. Barcelona: Argos Vergara.
- Agís Villaverde, Marcelino; Balañas Fernández, Carlos (eds.) (2001). *Pensar la vida cotidiana = Actas III Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago / Encontros Internacionais de Filosofia no Camiño de Santiago* (Santiago de Compostela, marzo de 1997). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- Anderson, Benedict (2006). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised ed. London: Verso.
- Ballesteros, Isolina (2006). «Foreign and Racial Masculinities in Contemporary Spanish Film». *Studies in Hispanic Cinemas*, 3(3), 169-85.
- Bégout, Bruce (2005). *La Découverte du quotidien*. Paris: Allia.
- Benjamin, Walter (1999). «Surrealism». Bullock, Marcus; Jennings, Michael W. (eds.), *Selected Writings*, vol. 2. Cambridge (MA): Harvard University Press, 207-22.
- Berger, Verena; Winkler, Daniel (2012). «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), 159-77.
- Betts, Jalene (2009). «Identities in Migrant Cinema: The Aesthetics of European Integration». *Macalester International*, 22(8), 27-52.
- Blanchot, Maurice (1987). «Everyday Speech». *Yale French Studies*, 73, 12-20.
- Cea D'Ancona, María A.; Valles Martínez, Miguel S. (2009). *Evolución del racismo y la xenofobia en España [Informe 2009]* [online]. Madrid: Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones. URL http://www.gadeso.org/sesiones/gadeso/web/14_paginas_opinion/sp_10000378.pdf (2017-09-26).
- Cincinelli, Sonia (2012). *Senza frontiere. L'immigrazione nel cinema italiano*. Bologna: Kappa Edizioni.
- Crook, Stephen; Pakulski, Jan; Waters, Malcolm (1992). *Postmodernization: Change in Advanced Societies*. London: Sage.
- Díaz Barrado, Mario P. (2006). *La España democrática (1975-2000): cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis.
- Flesler, Daniela (2008). *The Return of the Moor: Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration*. Indiana: Purdue University Press.
- Gans, Herbert J. (1979). «Symbolic Ethnicity: the Future of Ethnic Groups and Cultures in America». *Ethnic and Racial Studies*, 2(1), 1-20.
- Gouldner, Alwin W. (1975). «Sociology and the Everyday Life». Coser, L.A. (ed.), *The Idea of Social Structure: Papers in Honor of Robert K. Merton*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

- Greene, Shelleen (2012). *Equivocal Subjects. Between Italy and Africa. Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema*. London: Continuum.
- Hall, Stuart (1996). «Cultural Identity and Cinematic Representation». Baker Jr., Houston A.; Diawara, Manthia, Lindeborg, Ruth H. (eds.), *Black British Cultural Studies: A Reader*. Chicago: University of Chicago Press.
- Highmore, Ben (2001). *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*. London: Routledge.
- Highmore, Ben (2002). *The Everyday Life Reader*. London: Routledge.
- Highmore, Ben (2011). *Ordinary Lives: Studies in the Everyday*. London: Routledge.
- Hooks, Bell (1992). *Black Looks: Race and Representation*. Boston (MA): South End Press.
- Iglesias Santos, Montserrat (2010). *Imágenes del otro: Identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jesurun, Eero (2011). *Representación del inmigrante subsahariano en el cine español contemporáneo: aproximaciones a la condición poscolonial* [tesis doctoral] [online]. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid. URL <http://hdl.handle.net/10016/13767> (2017-09-26).
- Lefebvre, Henri (1991). *Critique of Everyday Life*, vol. 1. London: Verso.
- Maffesoli, Michael (1989). «The Sociology of Everyday Life (Epistemological Elements)». *Current Sociology*, 37(1), 1-16.
- Matvejevic, Predrag (2005). «Ponti e frontiere. Per una nuova architettura delle frontiere - Ponte vecchio». Bonifacio, Andrea (a cura di), *Ponti e frontiere*. Venezia: Edizioni Editgraf, 9-18.
- Mbembe, Achile (2013). *Critique de la raison nègre*. Paris: Éditions La Découverte.
- Medina Arjona, Encarnación; Gómez Moreno, Paz (eds.) (2015). *Escritura y vida cotidiana de las mujeres de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Ediciones Alfar.
- Naficy, Hamid (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press.
- Perec, Georges (1989). *L'infra-ordinaire*. Paris: Seuil.
- Russo Bullaro, Grace (2005). *From terrone to extracomunitario: New Manifestations of Racism in Contemporary Italian Cinema*. Leicester: Troubador.
- Sánchez Vidal, Agustín (1990). *Sol y sombra. De cómo los españoles se aparearon de las mayúsculas de la historia dotándose de vida cotidiana*. Barcelona: Planeta.
- Santaolalla, Isabel (2005). *Los «Otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Sennett, Richard (2006). *The Culture of the New Capitalism*. New Haven: Yale University Press.

- Sheringham, Michael (2006). *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. New York: Oxford University Press.
- Turner, Victor; Turner, Edith (1978). *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. New York: Columbia University Press.
- Van Gennep, Arnold (1908). *The Rites of Passage*. Paris.
- Vaneigem, Raoul [1967] (1994). *The Revolution of Everyday Life*. London: Rebel Press - Left Bank books.

El multiculturalismo culinario en España

De la asimilación a la diversidad

Lara Anderson

(The University of Melbourne, Australia)

Abstract This article deals with the topic of food multiculturalism in Spain, a fairly new phenomenon in the country. It will analyse the representation of the immigrant gastronomic culture in official discourse and cultural texts. Due to the central position that food occupies today in relation to personal and political identity, the discourses that revolve around it offer a perspective on intercultural relations. This paper argues for the existence in Spain of a tension between a homogenizing model of food multiculturalism and a paradigm that emphasizes the protagonism of immigrants. However, this analysis seems to indicate that the future of multicultural cuisine in Spain will highlight much more the diversity of cuisines and the prominence of its producers.

Sumario 1 Introducción. – 2 El multiculturalismo culinario contra la xenofobia. – 3 La inmigración en el cine. – 4 El modelo homogeneizador español. – 5 Conclusión: la comida compartida que lleva a la diversidad.

Keywords Food multiculturalism. Food culture. Spanish identity. Immigration. Xenophobia.

1 Introducción

El multiculturalismo culinario es un fenómeno bastante nuevo en España ya que hasta ahora la cultura culinaria o gastronómica de los migrantes ha tenido poco impacto en consideraciones o construcciones discursivas sobre la cocina española.¹ Según Enric Bou podemos encontrar un ejemplo que ilustra esta teoría en uno de los últimos libros de Manuel Vázquez Montalbán (1990). En el libro, a pesar de tratarse con detalle la cocina española, no se menciona jamás la nueva cultura gastronómica de una España cambiada por sus olas de migración. Esta ausencia de los migrantes en discusiones alrededor de la comida española refleja, según lo que nos dice Helena Taberna, en relación con su documental *Extranjeras*, que analizaré más adelante, una tendencia

1 Me gustaría darle las gracias a mi alumna de doctorado Jorgina Catala por su *proof-reading* tan cuidadoso del artículo. También me gustaría reconocer el trabajo que he hecho sobre el multiculturalismo culinario en el ámbito australiano con Heather Benbow y Rachel Ankeny. Buena parte del trabajo está citado aquí.

generalizada de no prestar suficiente atención a la cultura extranjera en España, una ausencia destacable dado que España «no es ajena al debate sobre la pluralidad y la diversidad». Sin embargo, según Taberna este debate

se ha hecho mucho más en turno a la pregunta de la identidad nacional o las identidades nacionales [y] a la asimilación de la diversidad de las comunidades autónomas debe sumarse, ahora, la asimilación de la pluralidad cultural extranjera. (2005, 36)

Si bien, como afirma Taberna, habría que tener en cuenta la cultura extranjera en cualquier debate sobre la identidad española, también sería preciso mencionar las culturas culinarias en discusiones sobre la cocina española. Hasta ahora se ha intentado establecer un modelo o paradigma para las representaciones de las relaciones entre las cocinas regionales y la cocina nacional en el discurso oficial y los textos culturales españoles. Lo que se ha mostrado es que estas representaciones suelen invocar alguna noción de «unidad en diversidad» para reconocer las cocinas múltiples de la cocina española (ver Anderson 2013). El objetivo de este artículo es empezar un proceso parecido con las representaciones de la comida de los migrantes en el discurso oficial y los textos culturales. Lo que espero es mostrar la tensión entre un modelo homogeneizador – que enfatiza una asimilación de los hábitos alimentarios de los inmigrantes – y un paradigma que enfatiza el protagonismo de los inmigrantes y la centralidad de su cultura culinaria en España.²

La xenofobia culinaria, como veremos más adelante, es un fenómeno que debería ser tenido en cuenta en cualquier discusión sobre la migración y la comida. A pesar del placer que se puede experimentar probando o comiendo la comida del otro, hay un recelo o xenofobia que es común. Este fenómeno se ha discutido en términos del «Omnivore's Dilemma» (ver Anderson, Benbow, Manzin 2016). Como discuten Anderson, Benbow y Manzin en relación con algunas de las culturas culinarias de Europa:

the cuisines of migrant populations have been heartily embraced by local cultures across Europe [...]. [Yet] our food choices involve ingesting otherness quite literally, so the encroachment of other culinary cultures can be easily perceived as a threat to culinary identity. (2016, 5)

2 El cine español es un sitio donde se ha tratado bastante la migración, como afirma una académica, «el cine – entre otros medios culturales – está comenzando a participar de forma activa en la construcción de un discurso renovado de la etnicidad» (Santaolalla 2015, 14). Como parte de la construcción o negociación de las identidades de los migrantes los académicos han empezado a discutir también el papel de la comida (ver Bou forthcoming; Masteson-Algar 2016; Zarco 2016; Romo, Gil 2012).

En algunos de los ejemplos, que se discutirán en este artículo, veremos casos de xenofobia culinaria en el contexto de migración en España. La xenofobia culinaria es parte de un *continuum* de reacciones frente a la comida de otro grupo cultural que implican reacciones positivas y negativas. Las negativas pueden ser esas reacciones viscerales de recelo ante la comida del otro; también pueden ser estereotipos o representaciones que comodifican o trivializan esa herencia culinaria. Por su lado, las positivas, como se mostrará aquí, son representaciones que enfatizan la subjetividad o centralidad de los migrantes en la preparación y representación de su comida o cultura culinaria.

La comida es solo una de las muchas manifestaciones de nuestra identidad cultural, religiosa, o social pero tiene especial importancia en el contexto de encuentros interculturales porque:

unlike other physical expressions of cultural specificity, such as clothing or bodily rituals, food is literally transformed and becomes part of the substance of the body. (Anderson, Benbow, Manzin 2016, 3)

El hecho de que la comida se convierta en parte de nosotros la hace fundamental como algo que nos une con y/o nos diferencia de otras personas. El dicho «you are what you eat» tiene «several layers of meaning from the symbolic to the material» (Lien 2004, citado en Anderson, Benbow, Manzin 2016, 3). Como una lengua que va muy unida a nuestra identidad, lo que comemos es una expresión de quienes somos (Murcott 1996). La comida (que incluye también el discurso culinario) es por ende una parte muy importante de cualquier identidad nacional (ver Parkhurst Ferguson 2004, Anderson 2013). Como algo que marca nuestra propia identidad nacional la comida también se utiliza muchas veces como una manera de discriminación entre diferentes grupos culturales o nacionales. Es decir, si bien la comida une a la gente o a diversos grupos culturales, también se puede utilizar para crear división o tensión entre las personas.

Tradicionalmente en España se han documentado tensiones culinarias en el contexto de las relaciones culturales y políticas de las diferentes regiones que la conforman. Ha habido muchos ejemplos de 'tensiones' entre diferentes regiones, sobre todo en Cataluña y el País Vasco donde se ha utilizado la cocina única y singular de la región como una fuerte señal de diferenciación con el resto de España (ver Anderson 2017). Sin embargo este debate se ha desarrollado mucho más en torno a la pregunta de la identidad nacional o de las identidades nacionales.

2 El multiculturalismo culinario contra la xenofobia

En España, el aumento de la emigración en los últimos veinte años ha causado varias polémicas;³ hay más ejemplos de xenofobia culinaria en los medios españoles, especialmente hacia los chinos y su cocina. El canal de televisión español Telecinco ha causado varias polémicas en los últimos años. En diciembre de 2014, se incluyó un ofensivo *sketch* en un programa especial para *La noche en paz* que se titulaba *Mesa para dos*. El programa criticó la calidad y servicio de los restaurantes chinos en España y sugirió que servían carne de perro. El encargado de la embajada china en España exigió que Telecinco les pidiera disculpas.

La xenofobia culinaria no es la única reacción negativa contra la comida o tradiciones culinarias de otro grupo cultural o étnico. De hecho podemos disfrutar o celebrar la comida del otro de forma, digamos, perjudicial. Varios académicos de *food studies* han hablado de este fenómeno, documentando lo que ellos ven como *the eating of* o el consumo del otro étnico. En su estudio de *food films* hispánicos o latinos, Bell Hooks introdujo la idea de que dentro de una cultura de consumo:

ethnicity becomes spice, seasoning that can liven up the dull dish that is mainstream white culture. (1992, 21)

Para Hooks el problema con *eating the other* es que ocurre «from the standpoint of white supremacist capitalist patriarchy» donde se espera que el deseo para «the ‘primitive’ or fantasies about the Other can be continually exploited» (1992, 21). Lisa Heldke (2003) también ha criticado *ethnic eating* por la manera en que muchas veces estereotipa o trivializa diversas culturas culinarias, especialmente en la eterna búsqueda de una experiencia ‘auténtica’.

Uno de los problemas fundamentales, según Krishnendu Ray, es la relación de desigualdad entre el «subordinate ethnic other and the self» (2016, 1) que mantiene un enfoque en el consumidor y sus deseos. Ray ha abierto una discusión alternativa e importante en *food studies* en la posición central que ha aportado a las historias y subjetividad del «ethnic food provider» (2016). En el caso de los Estados Unidos él afirma que

although the foreign-born have numerically dominated the feeding occupations [...], we know relatively little about how the transaction in taste appears from their point of view. (2016, 15)

3 Como afirman los autores de «Ethnic Identity in Spain», «[i]n the case of Spain, this country has gone from being a major source of emigration for much of the twentieth century to an attractive destination for immigration, particularly in the past 20 years» (Romo, Gil 2012, 207).

Ray nos habla de la importancia de insertar «immigrant bodies and conceptions into American discussions of taste» (2016, 194) afirmando que es la única manera de llegar a apreciar como el inmigrante tiene los recursos «to turn the table on the dominant culture of taste» (194).

La crítica de Ray del *ethnic eating* no solo es importante para guiarnos de forma más ética en la elección de tema de estudio en nuestro propio trabajo académico, sino también para llegar a una mejor comprensión de la representación cultural de la comida étnica en el cine, televisión o literatura. De hecho, el protagonismo de la cultura culinaria de los inmigrantes en algunos de los textos culturales que se discuten en este artículo nos da lugar a reflexionar sobre la importancia de la producción, y no solo el consumo, de la comida étnica. Establecer un marco teórico para *ethnic eating* es importante no sólo en cuanto a la representación de las cocinas étnicas en textos culturales, sino también para la organización de eventos o celebraciones que giran en torno del *ethnic eating* para que no modifiquen o estereotipen la cultura culinaria de los inmigrantes.

El enfoque en la producción de cocinas étnicas en algunos de los textos culturales que se discutirán aquí es notable dado la falta de una presencia real en el discurso público español sobre los hábitos alimentarios de los inmigrantes. En documentos oficiales que tratan los hábitos alimentarios de los inmigrantes en España, la diversidad de sus dietas o sus preferencias no tienen gran presencia o importancia. Por ejemplo, dos versiones (de los años 2004 y 2007) de un estudio realizado por el Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación concluyen que la población inmigrante que reside en España se integra de forma natural en los hábitos y costumbres del país. De este modo, lo que destaca este documento oficial es la integración de los inmigrantes en la sociedad española sin prestar suficiente atención a la diversidad de sus dietas y preferencias gastronómicas. Esta «excesiva homogeneidad» (García Bartolomé 2005, 276) en relación a los hábitos gastronómicos de los inmigrantes no sólo ignora una diversidad culinaria muy importante, sino que, implícitamente, presenta una gastronomía uniforme como señal del éxito del multiculturalismo en España. En ningún momento en este estudio se pregunta si la integración de los inmigrantes en la sociedad española tendría que depender de la aceptación por parte de los inmigrantes de la comida española.

A pesar del enfoque demasiado homogeneizador que encontramos en estos informes de los que acabamos de hablar, en el caso de España ha habido una evolución bastante importante de cómo se ha tratado la comida étnica, tanto en la cultura popular como en el diseño de los eventos multiculturales o de acogida para los refugiados. De este modo, podríamos afirmar que se puede ver un progreso bastante importante de esa idea explicada en relación al discurso público, de la aceptación de la comida española por parte de los inmigrantes a la centralidad del *ethnic food provider* y sus gustos/preferencias culinarias.

A continuación, vamos a tomar como ejemplo dos películas españolas, una serie de televisión y un proyecto/libro acerca de refugiados para analizar las diferentes construcciones de la comida étnica o multicultural. En ellos podremos observar este alejamiento eventual de la noción de integración de los inmigrantes o bien la homogeneidad de sus gustos culinarios.

3 La inmigración en el cine

El cine español ha tratado bastante el tema de la inmigración y por ende encontramos en él bastantes referencias al *ethnic food*, definido como

food or 'meals typical of the immigrants' country of origin that are cooked and prepared using traditional recipes and ingredients. (Romo, Gil 2012, 212)

De este tema ha escrito Julieta Zarco (2016) en un artículo sobre comidas e inmigración en el cine español. Sobre el significado de la comida en películas que tratan la inmigración a España, Zarco afirma que

las diferencias culturales se manifiestan, sobre todo, durante la preparación de la comida y su presencia ocupa un lugar fundamental en la cotidianidad de sus protagonistas. (2016, 4)

Una de las primeras películas que toca el tema de los hábitos alimentarios de los inmigrantes en España es *Cosas que dejé en La Habana* (1997) de Manuel Gutiérrez Aragón. En esta película de los años noventa la comida funciona como un importante símbolo de las diferentes maneras de experimentar la migración. Si bien algunos personajes optan por llevar a cabo la asimilación de la gastronomía española otros prefieren la afirmación de la cultura culinaria de su país de origen. La manera en que esta película muestra simultáneamente dos experiencias opuestas de la comida étnica refleja lo que nos explican Romo y Gil de la inmigración hispana a España:

With time, however, two sharply contrasting trends emerge: preservation of traditional culture and acculturation (2012, 207).

Con la palabra *preservation* los autor se refieren a «maintaining cultural characteristics of the home country» mientras que *acculturation* hace referencia a «the adoption of cultural characteristics of the host nation» (210).

Cosas que dejé en La Habana narra la historia de Rosa, Ludmila y Nuria, que llegan para visitar a su tía que ha inmigrado a España. Un tema constante de esta película es la negociación de diferencias culturales entre

Cuba y España y la adaptación de los inmigrantes a la vida española. En este sentido la película presenta la homogeneidad como símbolo o meta de la inmigración. Esto también se refleja en cuanto a la comida y diferencias culinarias entre los cubanos y los españoles. Como explica Thomas G. Deveny, «[a]s always food is an important part of the immigrant saga» (2012, 86). De este modo, la tía representa la noción de asimilación en su «public display» de sus preferencias culinarias. Así, le explica a su sobrina Rosa, por ejemplo, que en España las uvas se comen después de la comida, no antes. También rechaza el plato ajiaco, diciendo a sus sobrinas que en España se come cocido. Sin embargo en privado, mientras sus sobrinas duermen, Rosa come el ajiaco a escondidas, demostrando la tensión para algunos grupos de inmigrantes entre la asimilación y la nostalgia por su propia tierra. Aunque en esta narración a la tía le de vergüenza comer comida cubana, los estudios sobre éste ámbito afirman que el poder reproducir la comida del país de origen es muy positivo para los inmigrantes y les proporciona muchas veces la fuerza necesaria para vivir bien y con éxito en el nuevo país (ver Carón Cardona 2003).

A pesar de las actitudes más conservadoras de la tía en cuanto a la noción de asimilación y migración, podemos encontrar otros personajes, como sus sobrinas, que demuestran la presencia de narrativas o paradigmas alternativos para la inmigración que no dependen de la asimilación. Encontramos por ejemplo al final de la película una escena de una cena donde se sirve la comida cubana que a la tía en escenas anteriores le daba vergüenza comer delante de sus sobrinas. Observamos también cómo la comida cubana no solo se consume en un ámbito o espacio público delante de otras personas, sino también se alaba por ser *real food* (ver *Cosas que dejé en La Habana*, Gutiérrez Aragón 1997). Podríamos decir que ésta preferencia al final de la película por la comida cubana va en contra del discurso oficial en España en relación a la homogeneidad gastronómica. Desde un principio, la tía intenta - sin conseguirlo del todo - reproducir el discurso oficial que enfatiza la asimilación de los inmigrantes en la gastronomía española.

Otra película española que trata el tema de la comida y la inmigración es *Tapas* (Corbacho, Cruz 2005); forma parte de lo que se podría denominar como género del *food film*, género que es bastante nuevo en España ya que solo podemos encontrar ejemplos de temas gastronómicos a partir del año 2005 (Martínez Expósito 2015, 189). *Tapas*, la primera de estas películas, trata también el tema de la inmigración ya que uno de los personajes es un inmigrante de Hong Kong que termina trabajando en un bar de barrio en el que se suceden las varias historias que conforman el hilo narrativo. Al final de la película el chef extranjero relanza el bar «gracias a sus extraordinarias dotes para la cocina» (197-8). Lo que hay que tener en cuenta en esta transformación es el hecho de que ésta sucede en un contexto de 'xenofobia' sobre todo por parte del dueño del bar. Lolo, según Cristina Sánchez-Conejero, representa la España tradicional del franquismo y queda muy

claro en la película que dicho personaje y sus ideas sobre el papel de la mujer y el nacionalismo son muy arcaicas (2007, 231). A través de los personajes de Lolo y Mao, la película articula un discurso alrededor del choque cultural entre el nuevo mundo, representado por la inmigración oriental, y la España más rancia y arcaica, de la que Lolo sería su máximo exponente.

Al inicio de la película podemos observar en las actitudes de Lolo una xenofobia hacia Mao y su herencia gastronómica. Esta actitud sólo se puede entender en el contexto de una historia fuertemente marcada por la autarquía que dominó a España durante gran parte del siglo XX. Esta xenofobia por parte del personaje de Lolo queda patente desde el principio de la película. De este modo, nada más entrar Mao a trabajar, Lolo le ruega que no salga de la cocina, ya que está seguro de que si los clientes se enteran de que hay un chino cocinando se irán. Asimismo Lolo afirma que a pesar de que se diga que en España no hay racismo la gente es en realidad racista. En la película, la resolución de la xenofobia de Lolo es la aceptación de Mao y la independencia que le termina dando en el bar para diseñar menús y tapas. Aunque esta resolución o aceptación es claramente algo positivo, refleja en cierto modo la tendencia homogeneizadora de los hábitos alimentarios de los inmigrantes en el discurso público español, citado anteriormente; sobre todo porque la resolución de la xenofobia depende en gran parte de la integración de Mao en la gastronomía española, y no de la afirmación de su propia identidad culinaria.

4 El modelo homogeneizador español

La tendencia homogeneizadora del informe del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación que se mencionó anteriormente se nota sobre todo en afirmaciones como las que celebran el placer que obtienen los inmigrantes en la comida española. Según el informe «el 71% de los inmigrantes declara que le gusta mucho o bastante la comida española, frente al 11% que les gusta poco» (Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación 2004). El objetivo del informe parece ser centrarse sobre todo en la popularidad de la gastronomía española entre los inmigrantes y no en ocuparse de las necesidades o deseos que podrían tener en relación a su propia cocina. Sabemos que en muchos casos poder reproducir la comida del país de origen es algo fundamental para los inmigrantes y que para muchos mantener la comida es a veces aún más importante que seguir hablando su idioma materno (ver Carón Cardona 2003). A pesar de la importancia de este aspecto, desde hace una década el discurso público español hace hincapié en la integración de los inmigrantes en la cocina española y no en la afirmación de su propia identidad culinaria.

Este modelo homogeneizador se refleja en la película *Tapas* sobre todo en la manera cómo Lolo y los clientes del bar acogen a un recién llegado

Mao. Si bien en la última escena de la película Mao está autorizado a servir tapas cocinadas con estilo fusión, es decir con un ligero sabor asiático, esta aceptación de una parte de su herencia gastronómica solo es posible después de su integración total en la cocina española. Cuando Mao empieza a cocinar en el bar para Lolo, está escondido en la cocina para que los clientes no se den cuenta de que hay un chino cocinando sus platos castizos. En su primer día de trabajo, los clientes, sin conocer quien es el cocinero, se quedan impresionados con su tortilla española, a la que consideran «impresionante» y «en su punto». No hace falta decir que la tortilla es uno de los platos emblemáticos de España y que dominar su preparación es una prueba importante de la integración de Mao en la cocina española. Otro momento que muestra el proceso de adaptación de Mao a su país de adopción es el que muestra a Mao, siguiendo un video de clases de cocina de Ferran Adrià para aprender a preparar recetas españolas de gran sofisticación. Ferran Adrià es una figura fundamental en la cocina española contemporánea y aprender a dominar las recetas y técnicas de este emblemático cocinero es también señal de la adaptación exitosa de Mao a la gastronomía española.

El hecho de que Mao pueda expresar algo de su herencia china solamente después de este proceso de integración o adaptación, nos indica que el modelo de comida étnica en esta película es muy parecida al paradigma homogeneizador del discurso oficial del informe del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. La ideología principal de este discurso también se refleja en el hecho de que cuando el cocinero realiza recetas que fusionan la gastronomía oriental con la española la influencia más grande – es decir el 90 por ciento de la invención culinaria – viene de la comida española.

Dejando ahora de lado la ficción cinematográfica, encontramos en el documental *Extranjeras* de Helena Taberna (2005) un nuevo punto de vista acerca de los inmigrantes en España, en este caso centrándose en las historias de las mujeres. En el documental, dado que se centra en el género femenino se termina hablando bastante de la comida ya que la experiencia diaria de la mujer – sobre todo en culturas que mantienen todavía una relación tradicional entre los dos sexos – se basa en el trabajo doméstico.

El énfasis en el placer obtenido por los inmigrantes en relación a la comida española, tema central en los informes públicos del 2004 y 2007, da la impresión de que los inmigrantes, una vez en España, se acostumbran fundamentalmente a una dieta mediterránea. A pesar de esta mirada homogeneizadora hacia los hábitos alimentarios de los inmigrantes, el documental *Extranjeras* nos muestra una realidad muy diferente. El documental, que pretende reflejar en la medida de lo posible una realidad cotidiana, dándoles autonomía a las mujeres para contar sus propias historias, muestra la importancia de la comida del país de origen para las mujeres inmigrantes. Explicando el proceso cinematográfico Taberna enfatiza el protagonismo de las mujeres:

Ellas dijeron lo que querían decir porque se dieron cuenta de alguna forma de que ese era su espacio para poder decir las cosas. No he tenido ninguna censura. (2003, 14)

Para Roksana y Rabaya de Bangladesh, por ejemplo, la vida cotidiana se base sobre todo en la preparación de la comida y el acto de comer y compartir la comida con familia y amigos. Las escenas de comida nos muestran una división muy rígida entre los sexos, ya que son las mujeres las que se encargan de todo el trabajo doméstico.

En este caso, vemos como la reproducción de la comida del país de origen les permite a las mujeres inmigrantes establecer nuevas relaciones una vez en España. Como parte de este abanico de relaciones sociales las amistades entre las mujeres inmigrantes de diversos países son fundamentales. En otro contexto se ha notado que el consumo o la producción de la comida étnica hace más fuerte el vínculo entre los inmigrantes de diversos países más que entre los inmigrantes y la cultura dominante del nuevo país (ver Noble, Poynting, Tabar 1999). Este mismo fenómeno se nota en el documental cuando se filma una reunión mensual que hace un grupo de mujeres inmigrantes de diversos países. Juntas aprenden a cocinar recetas o platos típicos de sus diferentes países de origen. Comparten también la comida, contando historias de sus países y recuerdos familiares o infantiles que les evocan los sabores y olores de su comida. El impacto positivo que tiene este tipo de interacción culinaria en las relaciones interculturales y personales de estas mujeres es notable. A través de este proceso donde se fija en la producción y protagonismo del *ethnic food provider* se puede llegar a una mejor comprensión de la cultura del país de origen del otro.

En los estudios sobre la comida étnica se ha preguntado mucho sobre cual sería la mejor manera de tener este tipo de 'encuentro' culinario. Lo que queda claro es que tiene que haber mucho más enfoque en la producción que en el consumo. En este énfasis en la producción de la comida étnica por parte de los inmigrantes es fundamental también el programa catalan de televisión *Karakia* que se emite desde el 2001 en el Canal 33. Con el apoyo de la Generalitat de Catalunya, uno de los objetivos principales del programa es la promoción de la diversidad en una Cataluña cada vez más multicultural. El programa, que se ha convertido en «uno de los programas más populares y con una mayor audiencia» y cuenta con público medio «de 185.000 telespectadores y una cuota de pantalla del 7,2%»,⁴ visita las casas de los residentes extranjeros en Cataluña donde se aprende sobre la comida y cultura de los diferentes

4 «Karakia: Recetas para la integración» [online]. *Cities of Migration*, 24 de marzo 2011. URL http://citiesofmigration.ca/good_idea/karakia-cooking-up-inclusion/?lang=es (2016-11-25).

grupos de inmigrantes. Los amigos o familiares están también muchas veces presentes y la serie enfatiza la importancia de la interacción entre diferentes sujetos culturales en una sociedad multicultural. A pesar del énfasis en la comida, su director, Josep Mulet insiste en que *Karakia* que no es un programa de comida en sí, sino una serie sobre la diversidad que posiciona la comida como el mejor medio para aprender sobre las diferentes culturas.

Karakia quiere demostrar que el consumo y aprendizaje sobre las diferentes cocinas étnicas promueve relaciones interculturales positivas. Como ya se ha mencionado anteriormente ha habido mucha crítica alrededor de lo que puede suceder cuando se consume la comida del otro. Es importante que no se replique un modelo de relaciones 'coloniales' en un encuentro culinario de este tipo. Cuando una serie de televisión o documental sobre comida étnica solo enfatiza el placer o la subjetividad del consumidor (del grupo dominante) es bastante alto el riesgo de que tenga implícito de alguna manera una dinámica o relación colonial. Una serie como *Karakia*, que enfatiza la producción de la comida y no solo su consumo por parte de un elite, hace mucho menos probable este tipo de encuentro colonial. Lo importante en esta serie es que los inmigrantes son los protagonistas y tienen toda la libertad para elegir lo que van a cocinar y con quien van a compartir su comida.

Otro punto importante en esta cuestión del protagonismo de los inmigrantes es que tengan la oportunidad de contar lo fundamental de la historia, el lenguaje y la cultura de su país de origen. Por lo tanto el espectador termina teniendo un conocimiento o contexto cultural muy importante sobre los inmigrantes que muchas veces le hace más comprensivo con lo difícil que es el proceso de inmigración. Uno de los temas que más se trata en este programa es la cuestión de los idiomas ya que, como inmigrantes, suelen tener que aprender por lo menos un idioma más para adaptarse a su nueva vida. Por ejemplo, en uno de los episodios emitidos en 2010, centrado en la gastronomía boliviana, enfatizan desde el principio de la serie que las lenguas de este país son múltiples y que muchos bolivianos llegan a Cataluña hablando español y por lo menos una lengua indígena. Una vez en Cataluña los migrantes se tienen que enfrentar también al reto de aprender catalán y, para muchos, especialmente los mayores, esto puede representar un esfuerzo bastante grande. Lo que vemos desde luego es que la comida (compartida por todos como algo universal) es el lenguaje ideal para los inmigrantes para integrarse en su nueva vida, manteniendo y compartiendo a la vez algo fundamental de su país de origen.

5 Conclusión: la comida compartida que lleva a la diversidad

Las representaciones culturales que enfatizan tanto la diversidad de cocinas en el contexto de la inmigración como la producción de esas mismas cocinas se reflejan también en el diseño de eventos que giran entorno de la comida étnica. Un ejemplo es la serie de cenas que organiza Madrid For Refugees, bautizadas como *Chefugee*. Se trata de unas cenas organizadas por esta organización donde cocina un emigrante - en este caso Khalid de Siria. Son cenas solidarias - se paga 25 euros, suficiente para cubrir gastos y pagarle a Khalid y además donar dinero a la organización para ayudar a pagar sus otras iniciativas. Es bueno para él - le da fuerza - y los olores de lo que cocina le recuerdan a su país de origen y a su madre, que le enseñó a cocinar.

Sabemos, como se ha explicado antes, que los inmigrantes que tienen posibilidad de crear la comida de su tierra natal

are better equipped to confront life in the new country, and to make better use of the opportunities offered to them by the new society. (Carón Cardona 2003, 151)

No solo es importante para Khalid la oportunidad de recrear la comida de su infancia - ya que tiene, según uno de los organizadores «un aspecto de comunicación importante» y ofrece una oportunidad «de entrar directamente en contacto con la realidad del refugiado» ya que incluyen un discurso de Khalid, «donde cuenta todo su periplo».⁵

Esta serie de cenas así como las representaciones culturales en *Karakia* y *Extranjeras* son prueba de que el modelo homogeneizador en el discurso oficial que enfatiza la asimilación de los hábitos alimentarios de los migrantes está cada vez menos vigente. Pareciera que el futuro de la cocina multicultural en España enfatizará mucho más la diversidad de cocinas y el protagonismo de los inmigrantes y la centralidad de su cultura culinaria en España. Dado que este tipo de encuentro culinario también tiene muchas posibilidades de romper barreras culturales se espera también que la xenofobia culinaria vaya disminuyendo.

5 Cabeza, Silvia P.; Atitar, Moeh (2016). «El cocinero que huyó de Siria» [online]. *El Español*, 30 de julio. URL http://www.elespanol.com/espana/sociedad/20160730/143985640_0.html (2016-12-01).

Bibliografía

- Anderson, Lara (2013). «The Unity and Diversity of *La olla podrida*: an Autochthonous Model of Spanish Culinary Nationalism». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 14, 400-14.
- Anderson, Lara (2017). «A Recipe for Spain: *Un país para comérselo's* Centralizing Promotion and Othering of Regional Cuisines». *Bulletin of Spanish Studies*, 1(2), 287-302.
- Anderson, Lara; Benbow, Heather; Manzin, Gregoria (2016). «Europe on a Plate: Food, Identity and Cultural Diversity in Contemporary Europe». *Australian and New Zealand Journal of European Studies*, 8(1), 2-15.
- Bou, Enric (forthcoming). «Food and the Everyday: Immigration and Culinary Renovation». *Bulletin of Latin American Studies*.
- Carón Cardona, Euridice (2003). «Yellow Cassavas, Purple Bananas». *Humanities Research Journal Series*, 10(1), 149-57.
- Cosas que dejé en La Habana* (1997). Dirigido por Manuel Gutiérrez Aragón. Madrid. Sogetel / Tornasol Films S.A.
- Deveny, Thomas G. (2012). *Migration in Contemporary Hispanic Cinema*. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press.
- García Bartolomé, Juan Manuel (2005). «Hábitos alimentarios de los inmigrantes en España». *Revista Internacional de Sociología*, 40, 274-6.
- Heldke, Lisa (2003). *Exotic Appetites: Ruminations of a Food Adventurer*. New York; London: Routledge.
- Hook, Bell (1992). *Black Looks: Race and Representation*. Boston (MA): South End Press.
- Lien, Marianne (2004). «The Politics of Food: An Introduction». Lien, Marianne; Nerlich, Brigitte (eds.), *The Politics of Food*. Oxford; New York: Berg, 1-19.
- Martínez Expósito, Alfredo (2015). *Cuestión de imagen: cine y Marca España*. Pontevedra: Editorial Academia del Hispanismo.
- Masteson-Algar, Araceli (2016). *Ecuadorians in Madrid: Migrants Place in Urban History*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación (2004). «Los inmigrantes, cada vez más integrados en los hábitos alimentarios españoles» [online]. Madrid: Gobierno de España. URL http://www.magrama.gob.es/es/alimentacion/temas/consumo-y-comercializacion-y-distribucion-alimentaria/dossier_prensa_tcm7-7919.pdf (2016-12-01).
- Vázquez Montalbán, Manuel (1990). *Contra los gourmets*. Barcelona: Muchnik Editor.
- Murcott, Anne (1996). «Food as an Expression of National Identity». Gustavsson, Sverker; Lewin, Leif (eds.), *The Future of the Nation State: Essays on Cultural Pluralism and Political Integration*. Stockholm: Nerenius-Sanérus, 49-77.

- Noble, Greg; Poynting, Scott; Tabar, Paul (1999). «Youth, Ethnicity and the Mapping of Identities: Strategic Essentialism and Strategic Hybridity among Male Arabic-Speaking Youth in South-Western Sydney». *Communal/Plural*, 7(1), 29-44.
- Parkhurst Ferguson, Priscilla (2004). *Accounting for Taste: The Triumph of French Cuisine*. Chicago: Chicago University Press.
- Ray, Krishnendu (2016). *The Ethnic Restaurateur*. London: Bloomsbury Academic.
- Romo, Rodrigo; Gil, José M. (2012). «Ethnic Identity and Dietary Habits Among Hispanic Immigrants in Spain». *British Food Journal*, 14(2), 206-23.
- Sánchez-Conejero, Cristina (2007). «Eating Spanishness: Food, Globalization and Cultural Identity in Cruz and Corbacho's Tapas». Sánchez-Conejero, Cristina (ed.), *Spanishness in the Spanish Novel and Cinema of the 20th-21st Century*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 227-36.
- Santaolalla, Isabel (2015). *Los «otros»: etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Taberna, Helena (2005). *Extranjeras: Guía didáctica*. Pamplona: LAMIA Producciones.
- Tapas* (2005). Dirigido por José Corbacho y Juan Cruz. Barcelona. Castelao Producciones.
- Zarco, Julieta (2016). «Dime qué comes y te diré quién eres. Vida cotidiana, comidas e inmigración en el cine español» [online]. *Revista Taller de Letras*, 59, 61-74. URL <http://tallerdeletras.letras.uc.cl/images/59/A4.pdf> (2016-12-01).

Escenificando convivencias: la inmigración de hoy en España

Rosi Song
(Bryn Mawr College, USA)

Abstract The essay examines the representation of shared space among immigrants in contemporary Spain. It explores this space as a place of tension that affects both the visualization and the narration of the immigrant experience through the analysis of the TV series *Vientos de agua* (2006) by Juan José Campanella, and the documentaries *El otro lado: un acercamiento a Lavapiés* (2002) by Básel Ramsis and *Aguaviva* (2006) by Ariadna Pujol.

Keywords Immigration. Representation. TV series. Documentary. Spain. Utopia. Migration and imagination.

En la serie de televisión de Juan José Campanella, *Vientos de agua* (2006), nos enfrentamos a dos historias simultáneas, dos ciudades y dos momentos históricos que representan mundos diversos, uno rural y otro urbano, conectados por vínculos afectivos, duras condiciones económicas y políticas y, sobre todo, la experiencia de la inmigración. La miniserie, una co-producción argentina-española, narra las aventuras de un padre y su hijo atrapados en un ciclo de migración forzada que se repite en el marco de dos generaciones. En *Vientos* los espectadores tienen la oportunidad de ver las dificultades a las cuales tuvieron que enfrentarse los inmigrantes de la primera mitad del siglo XX y las de aquellos más cercanos a su tiempo, la del siglo XXI. Los escenarios de encuentros, desencuentros y situaciones de convivencia que se retratan en la serie resultan reveladores a la hora de explorar la caracterización de sus personajes y los particulares atributos que se asignan a diferentes grupos de inmigrantes. Pero también revelan situaciones y espacios inusitados que nos instigan a repensar estas formulaciones y establecer nuevos parámetros para nuestra comprensión de la experiencia migratoria.

Reconocer el papel que cumple el espacio en la representación de la inmigración es importante ya que la escenificación del encuentro o desencuentro entre recién llegados y residentes ayuda a caracterizar este contacto. Estas localidades representadas y, sobre todo, imaginadas y montadas, nos ofrecen la oportunidad de considerar los elementos que constituyen estos espacios, tanto en términos de los estereotipos que manejan como la lógica a la cual responden. Estos espacios imaginados, por otro lado, se

conectan a espacios reales, aquellos que aparecen en documentales sobre la inmigración contemporánea en España como *Aguaviva* (2006) de Ariana Pujol o *El otro lado: un acercamiento a Lavapiés* (2002) de Bábel Ramsis. Las historias que se narran en estas obras, como la llegada de inmigrantes a un pueblo de Teruel que sufre de despoblación y los vaivenes de la transformación del barrio madrileño a razón de sus nuevos residentes, nos permiten visualizar espacios desde donde examinar lo que implica una convivencia del día a día. Este contacto o interacción diaria está íntimamente ligado al imaginario de la representación del 'otro' y, como se discute en este trabajo, también estrechamente vinculado a los espacios que los contienen. Esta conexión entre localidad y recién llegado es justamente uno de los aspectos más interesantes de la mini-serie de Campanella porque en ella podemos entender la influencia del primero en la representación del inmigrante y a la vez plantearnos la posibilidad de ejercer otra mirada sobre estos momentos en que interactúan sujeto y espacio para formular modos de convivencia. De la misma manera, la documentación de espacios reales en el cual convergen inmigrantes y residentes se presta para una examinación de las tensiones que caracterizan estos encuentros y los modos de coexistencia que producen. A pesar de sus imperfecciones, estas experiencias sirven para reconocer en ellos los gestos de una realidad que se va transformando y que, de una manera u otra, sirven para cuestionar las nociones de normalidad que asumen sus habitantes.

Vientos de agua fue un programa muy popular en la Argentina cuando se transmitió en el año 2006 en la programación de los domingos por la noche (con un promedio de 11 puntos en el índice de la audiencia televisiva argentina) aunque no obtuvo el mismo resultado en España. En el trabajo de Josexo Cerdán y Laia Quílez (2009) así como en el de Verena Berger (2013) se documentan detalladamente los vaivenes de esta co-producción que, a pesar de sus complejidades y ambiciones, no obtuvo los resultados esperados. Después de tan solo dos capítulos en el popular horario de los martes por la noche, Telecinco cambió su programación a diferentes horas y después de unos cuantos episodios más para de transmitirla citando razones un tanto vagas sobre medidas de antipiratería. Más tarde, los 13 episodios que forman la serie completa se convierte en un programa de culto y uno de los paquetes de DVD más vendidos tanto en España como en la Argentina. Asimismo, a pesar de su baja audiencia en comparación al alto presupuesto de producción que nunca llegó a recuperar el capital invertido (se gastaron alrededor de 600.000 euros por episodio por un total de casi 8 millones), la serie fue bien recibida por la crítica. Tanto en la prensa española como en la argentina, ésta fue aclamada por su calidad de producción, su historia y los actores de primera que la protagonizaron. Por ejemplo, Javier Pérez de Albéniz de *El Mundo* escribió que la serie de Telecinco era:

la prueba de que, si se quiere (y se sabe), es posible hacer buena televisión.¹

Asimismo, éste reconoció la calidad cinematográfica de *Vientos de agua*, aspecto que el mismo director del programa enfatiza, ya que para él las entregas de la serie son como trece películas.² Juan José Campanella, conocido sobre todo por su película *El secreto de sus ojos* (2009), galardonada con un Óscar, y por la críticamente aclamada *El hijo de la novia* (2001), se esfuerza por plasmar en la serie una textura similar a la de los largometrajes y un montaje cuidadoso lleno de detalles que van enlazando las diferentes historias y momentos que se van narrando en ella.

Curiosamente, la caracterización de la serie en la prensa española difiere de la argentina, ya que se la describe más bien como una historia de exilios más que una de inmigración, connotación que vale la pena mencionar ya que ayuda a enmarcar el programa desde una perspectiva que la distingue entre otras narraciones migratorias. Así, por ejemplo, Sergi Pàmies la describe como una:

crónica de dos épocas con tierra y tiempo de por medio y, sin embargo, tan dolorosamente parecidas. La familia, la historia, los principios, los abusos de poder y la caza a la que el destino somete a los más débiles son los elementos de esta aventura sobre el exilio en sus múltiples variantes.³

La atracción de la serie se basa sobre todo en la narración de una historia que puede resultar cercana y familiar. El mismo Campanella, así como varios de los actores del programa, comparten en sus entrevistas contenidas en el paquete de la serie en DVD cómo sus propias familias han vivido historias similares y cómo este trabajo, de alguna manera, es un homenaje para ellos. La miniserie ofrece muchos temas de discusión que conecta historias familiares e históricas, además de la transformación de sus personajes a través de su experiencia migratoria. Así, por ejemplo, Cerdán y Quílez (2009) se enfocan en la función de la memoria en la serie y los paralelismos entre presente y pasado mientras que Berger (2013) examina el concepto de identidad multifocal para describir a los principales personajes del programa. Estas lecturas complementan la presente discusión de *Vientos* que se centra sobre todo en la relación entre los

1 Pérez de Albéniz, Javier (2006). «Vientos de agua» [online]. *El Mundo Blogs: el descodificador*, 13 de enero. URL <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/01/13/descodificador/1137111173.html> (2017-07-22).

2 Según las palabras del director en la entrevista que contiene el DVD de la serie.

3 Pàmies, Sergi (2006). «Asturianos Porteños» [online]. *El País*, 5 de enero. URL http://eskup.edicioneselpais.net/diario/2006/01/05/radiotv/1136415603_850215.html (2017-07-22).

espacios representados y los personajes que influyen en la construcción de un imaginario migratorio.

Las vivencias de la inmigración se retratan en la miniserie a través de una sucesión de viajes, iniciado primero por José Olaya (interpretados en su juventud y vejez respectivamente por los actores hijo-padre Héctor y Ernesto Alterio), quien debe huir de Asturias hacia la Argentina asumiendo la identidad de su hermano Andrés cuando éste fallece en un accidente minero. Su periplo concluye cuando su hijo Ernesto Olaya (interpretado por Eduardo Blanco) se ve obligado a inmigrar a España sin su familia, escapando de la crisis financiera del país del Cono Sur y, una vez asentado, invita a su padre de regreso a su pueblo nativo. Las dos crisis políticas y económicas que enmarcan esta saga familiar desarrollan temas que se identifican fácilmente con la experiencia migratoria: la lucha por la supervivencia, el racismo, la añoranza, la soledad y la solidaridad. Las conexiones entre estos dos momentos históricos son claramente reconocibles y hacen del contexto familiar un microcosmos de las relaciones personales que se establecen y se negocian en situaciones de desplazamientos involuntarios. La representación de estos espacios, ya sean rurales o urbanos, interiores o exteriores, de afectos familiares o de amistad, nos invitan a reflexionar sobre los vínculos que los articulan y el lugar que ocupan (o llegan a ocupar) dentro de una organización social aparentemente homogénea.

El viaje que inicia José/Andrés sirve de argumento central para las diferentes historias que se van entrelazando a lo largo de la serie y que van incorporando los eventos históricos que viven sus personajes en la primera mitad del siglo XX y luego a comienzos del XXI. Su huida de Asturias expone las penurias sufridas por los mineros a principios de siglo y la de otros inmigrantes a la Argentina escapando de la pobreza y la persecución religiosa. La vida cotidiana queda vinculada a estos eventos históricos por los obstáculos que deben superar los individuos que van siendo desplazados por ellos. Así, por ejemplo, tenemos la historia del húngaro Juliusz (interpretado por Pablo Rago) quien es el único de su familia que puede escapar de la persecución judía, la niña huérfana italiana Gemma (interpretada por Francesca Trentracarlini de niña y luego por Giulia Michellini) cuyo padre fallece luchando en contra del fascismo, la pianista francesa Sophie (Caterina Murino) que huye de la Segunda Guerra Mundial y la propia hermana de Andrés, Felisa (Bárbara Goenaga), quien llega a Buenos Aires después de pasar las penurias de la guerra civil española. En la miniserie es evidente que la historia sólo sirve de trasfondo general ya que lo que interesa son las experiencias y las necesidades de los inmigrantes y las comunidades que crean, estableciendo el apoyo emocional y los vínculos afectivos necesarios para sobrevivir en un nuevo país. Más adelante, cuando el hijo de Andrés, Ernesto, emigra a España tratando de solucionar su desempleo y el estado económico creado por *el*

corralito en la Argentina, éste también acaba en una comunidad parecida a la cual perteneció su padre. Allí vuelven a estrecharse vínculos afectivos y solidarios que no siempre pueden clasificarse dentro de categorías existentes que determinan lo que significa ser o pertenecer a una familia o cómo se comparte una vivienda. En esta más contemporánea aventura, Ernesto se encuentra con españoles bien intencionados pero ingenuos, inmigrantes de países de Latinoamérica, así como del Este de Europa y también del continente africano y asiático. En esta diversa convivencia se dan momentos de violencia y rechazo, pero también de solidaridad y afecto y que, a pesar de su marginalidad, funcionan como redes de apoyo y de contacto organizando un espacio urbano y humano diferente. Estos mapas afectivos y geográficos interesan porque son capaces de contarnos algo más sobre la experiencia migratoria que con frecuencia pasan desapercibidos en la discusión y representación de los inmigrantes en España. Estos momentos de convivencia ofrecen la oportunidad de valorar estos sujetos como seres humanos y observar cómo la cotidianidad que viven va borrando sus diferencias para familiarizarlos al mundo que conocen los espectadores. De hecho, a pesar del bagaje problemático del concepto de convivencia dentro de la historia de España, resulta útil su discusión en el trabajo de Hayley Rabanal (2014, 137) quien examina el término para considerar su posible aplicación al contexto contemporáneo de la inmigración en la península ibérica.

La historia de José Olaya y la de su hijo Ernesto narran una separación familiar, de penurias económicas y personales, de momentos de inestabilidad que ponen a prueba la fuerza e integridad de los personajes. Mientras que las experiencias del padre están claramente marcadas por los acontecimientos políticos de su época (la guerra civil española, la Segunda Guerra Mundial, el holocausto, el peronismo), las vivencias del hijo se enfocan en el ámbito personal, en una crisis de identidad personal y profesional.⁴ Aunque la política esté presente como causa de los desarraigos del presente, pierde el protagonismo de los años anteriores y el espacio representado marca esta diferencia: a los primeros inmigrantes se les ubica en espacios públicos, abiertos, a la luz del día y participando y disfrutando de actividades colectivas. A medida que va avanzando la serie es evidente que los personajes van haciendo suyo ese espacio exterior y expuesto a la vista de todos y desde este escenario idealizado parece que nunca se les recrimina su lugar de origen. En el tratamiento de esta inmigración el imaginario sobre ellos produce una comunidad cohesionada, que a pesar de las dificultades a las cuales tengan que enfrentarse, ellas no se deben a sus diferencias con los residentes de Buenos Aires. Es

4 El tratamiento general de los conflictos históricos también puede deberse a que la serie acaba truncándose por falta de apoyo financiero y el director se ve obligado a apresurarse a resolver las historias de sus personajes principales.

más, estas dificultades provienen de acontecimientos que pueden afectar a todos por igual, como pueden ser la política, el tratamiento discriminado hacia las mujeres o la enfermedad. Este tratamiento igualitario modula la percepción de los recién llegados que pierden rápidamente sus rasgos diferenciadores para ser considerados, simplemente, como cualquier otro ciudadano en la nación argentina. Sin embargo, en el caso de los inmigrantes representados en el presente, sus diferencias se mantienen hasta casi el último momento cuando la historia regresa a su punto original, cerrando el viaje de José/Andrés de regreso a su pueblo natal y en brazos de su antigua novia.

Es importante notar la diferencia en la representación de estos espacios compartidos ya que comunican una particular percepción de los recién llegados. En el caso de los inmigrantes en el presente de España, los lugares que éstos ocupan se limitan a espacios interiores, compartidos y utilizados por múltiples personajes. Las escenas que tienen lugar en el exterior del piso de Ernesto se filman durante la noche cuando el protagonista camina desolado por las calles de Madrid, o durante el día en parques que siempre se muestran vacíos, exentos de españoles y otros residentes que viven dentro de la legalidad burocrática. La diferencia entre los espacios que transitan los inmigrantes en la primera mitad del siglo XX y del XXI claramente afecta el comportamiento de los personajes y cuestiona su potencia como ciudadanos en el país de acogida.

A primera vista, la gran diferencia que separa la inmigración del padre y del hijo es el contraste entre el mundo rural y uno urbano. El Buenos Aires al que llega José es una ciudad ya moderna, muy diferente al pueblo que deja en Asturias. Curiosamente, aunque el hijo emigra de una ciudad a otra, parece repetir las experiencias de su padre. Néstor García Canclini (1997) ha discutido sobre la diferencia del espacio urbano y del rural en su *Imaginario urbano* y sus reflexiones nos sirven para contextualizar otro punto de vista para la experiencia migratoria. Para Canclini, una de las características que define un espacio rural son las fuertes relaciones grupales (colectivas) mientras que en el urbano dominan la fragmentación y las identidades múltiples (1997, 69). Canclini nos recuerda que es a través de esta identificación que pensadores como Gino Germani han caracterizado el espacio urbano como lugares de modernidad en los cuales predominan las relaciones selectivas y anónimas. Desde el punto de vista espacial, en lo que difieren son en la concentración social de sujetos diversos. Canclini (1997, 71) nos recuerda que Manuel Castells ha criticado este planteamiento porque ignora los procesos históricos y económicos que crean estas composiciones sociales. Favorecer estos procesos sobre otros, sin embargo, implicaría ignorar la subjetividad de los ciudadanos. Es por eso que Canclini está más de acuerdo con el sociólogo Alfredo Mela quien define el espacio urbano por su discursividad. Siguiendo las pautas de Mela, Canclini explica que las ciudades son:

lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión con la racionalización, con las pretensiones de racionalizar la vida social. Han sido sobre todo las industrias culturales de la expresividad, como constituyentes del orden y de las experiencias urbanas, las que han tematizado la cuestión. (1997, 72)

Prestar atención a la manera en que se articulan las experiencias contenidas en los espacios urbanos nos ayuda a identificar sus fronteras y las expectativas que los regulan. Canclini, desde un primer momento, sugiere cómo los esfuerzos por definir una ciudad (y sus múltiples experiencias) intersectan con su futuro. Es decir, una proyección de las dimensiones que abarcan la magnitud de una megaciudad (una megalópolis) lo que expone es una ansiedad sobre un crecimiento percibido como descontrolado por el agrupamiento de numerosos grupos heterogéneos y un multiculturalismo complejo (1997, 74). Aquí la diferencia marcadora ya no es lo rural o urbano sino la variedad de realidades que pueden vivir los habitantes de estos espacios. Lo importante no es la multiculturalidad o la multiétnia sino cómo diferentes formas (y modos) de la ciudad pueden coexistir en capas que son simultáneamente territoriales e históricas, indicando múltiples procesos de industrialización y desterritorialización que a la misma vez que afectan son empleados por sus residentes (78-82). Estas experiencias, por otro lado, suceden en enclaves pequeños, ya que los individuos no quedan conectados a la ciudad en toda su amplitud sino sólo en pequeñas secciones. Canclini sugiere una conexión entre la limitada experiencia de la ciudad y el desgaste de los lazos de solidaridad, la razón por la cual los habitantes van perdiendo el sentido de pertenencia hacia su entorno urbano (82). Sin embargo, en la representación de los espacios urbanos de la inmigración, los espacios delimitados y fragmentados son precisamente los que se convierten en sitios donde se forman conexiones y afiliaciones que funcionan para sostener a aquellos que viven en la marginalidad, ya sea por razones legales o económicas. Las afinidades afectivas que se dan en estos espacios son interesantes porque también pueden indicar la manera de plantear una nueva normalidad. Es por esta razón que, a pesar de la diferencia entre los momentos históricos y urbanos que ocupan padre e hijo inmigrante, hasta cierto punto comparten la misma experiencia por los lazos solidarios que encuentran o son capaces de establecer en sus nuevos destinos.

En la miniserie *Vientos*, una vez que Ernesto llega a Madrid, muy pronto se encuentra dentro de un nódulo de conexiones alternativas, un mundo lleno de inmigrantes ilegales. El protagonista se da cuenta de que ni su educación, su preparación y sus logros como arquitecto, ni la estructura tradicional familiar que lo apoya desde la distancia son capaces de aliviarle las dificultades con las que se enfrenta durante sus primeros meses en la capital española. Las penas por las cuales pasa Ernesto no son muy diferentes a las de los otros inmigrantes ilegales, menos preparados que

él, con la piel más oscura y sin sus destrezas lingüísticas. A pesar de su inicial rechazo hacia esos inmigrantes, los lazos que establece con este grupo de marginados son, al final, los que sostienen a Ernesto hasta lograr establecerse en su nuevo país. El espacio donde se extienden estas conexiones podría fácilmente identificarse como un lugar marginado y periférico, de la misma manera en que pueden caracterizarse los personajes que circulan por él. A pesar de ello, lo importante es notar la dinámica de estos lugares porque nos invitan a considerarlos no por lo que representan sino por la manera en que funcionan.

En su libro *Everyday Utopias*, Davina Cooper (2014) explora la noción de las utopías cotidianas. La utopía no como un 'objeto' logrado, sino como una orientación, una manera de negociar espacios, objetos y prácticas que suponen un paso hacia la esperanza, el deseo o la simple creencia sobre la posibilidad de una realidad diferente (2014, 3). Aunque esta orientación puede tomar formas reaccionarias o conservadoras, los estudios sobre la utopía se han concentrado sobre todo en buscar una manera de pensar sobre formas de vivencia más igualitarias, emancipadoras y democráticas (3). Siguiendo el trabajo de Ruth Levitas, para quien el anhelar, el sueño social y el deseo por el cambio son factores que contribuyen (o por lo menos deberían contribuir) a pensar en un futuro mejor, Cooper explora la conceptualización de la utopía como un hecho que puede darse en el día a día, en la cotidianidad de un espacio urbano o en unas interacciones que caen fuera de lo normal. Las utopías cotidianas son importantes porque capturan un sentido de esperanza y potencial, algo que anticipa algo más, algo que está más allá de lo realizable en el presente (4). Desde esta perspectiva, las utopías no interesan como posibles planos de construcción sino como un *ethos*, un proceso en el cual los fracasos son tan importantes como los éxitos y en el cual sobresale una constante necesidad de cambio y adaptación (4). Esta orientación puede verse como una manera de responder a nuevos deseos y necesidades. Para Cooper, conceptualizar la utopía desde esta manera cotidiana nos permite desafiar nuestras suposiciones sobre cómo deben ser o funcionar las cosas (4). Se puede inferir que, para esta autora, la utilidad de la utopía radica en normalizar algo que se puede concebir como 'fuera de lo normal'. De hecho, este proceso de normalización ayuda a ofrecer (y, más adelante, concretar) la posibilidad de diferentes modos de coexistencia. La posibilidad de entrever estos escenarios que no se ajustan a las normas corrientes, aunque sean en micro-formas o micro-estructuras, nos impulsan a transformar nuestra imaginación y proyección hacia el futuro.

Si bien Cooper se ocupa de ejemplos que no tienen que ver con el tema de la inmigración, su conceptualización de la utopía nos ayuda a repensar otros espacios de convivencia en el cual los modelos tradicionales de coexistencia que parecen estar en constante crisis. Digo 'constante crisis' porque es importante entender que las coexistencias, una vez normalizadas

por la experiencia diaria, quedan reintegradas a una convencionalidad que las hace invisibles. Es decir, la razón por la cual las escenificaciones de la experiencia migratoria pueden verse como espacios de crisis es porque son el resultado de un planteamiento en el cual se acentúan unas diferencias originadoras de un conflicto que ante todo parece imposible de resolver para poder retornar a una normalidad anteriormente mantenida. Se podría señalar que la posibilidad de la convivencia consiste precisamente en cambiar esta percepción y entender tanto el espacio como los sujetos que lo habitan como parte de lo cotidiano. En otras palabras, el proceso a través del cual podemos llegar a normalizar estos espacios es un factor importante a la hora de examinar la representación de los inmigrantes.

En muchos casos, la capacidad de comprensión o de aceptación a situaciones desconocidas depende de la cotidianidad a las cual están sujetos los individuos que se encuentran en ellas (i.e., todos necesitan comer, dormir, etc.). En la narrativa sobre la inmigración y su representación, tanto en su expresión ficticia como documentada, resulta significativo notar cómo el lugar que los recién llegados ocupan siempre está marcado sobre todo por sus diferencias con otras localidades habitadas por sus ciudadanos. Es en este espacio se hacen físicamente visibles las barreras que separan un grupo de otro, poniendo en evidencia los estereotipos que rigen sobre unos y otros. Paradójicamente, también son estos los sitios donde los sujetos migrantes se encuentran y establecen lazos filiales, conexiones íntimas que funcionan como puntos de contacto, identificación, refugio y protección. Más allá del gesto denunciador que caracteriza la representación visual de estos espacios, ya sea de forma ficticia o real, lo cierto es que también pueden señalarse como expositoras de una dinámica particular donde resalta un potencial sobre otras formas de organización social. Dicho de otro modo, además de la lógica de la cotidianidad que rige sobre estas estructuras de convivencia, hay que aprender a distinguir momentos de solidaridad y de soluciones alternativas que se encuentran para las necesidades con las que se enfrentan los inmigrantes. Aunque esta organización no sea suficiente y falle en sus intentos, lo importante es la posibilidad de tantearla. Desde este punto de vista, tal vez pensar en los espacios representados desde el marco conceptual de la utopía es un paso esencial para poder hacer legible los gestos de transformación que contienen. La utilidad de esta perspectiva es que estas representaciones dejan de ser sitios de crisis o de situaciones imposibles para plantearse como momentos de aprendizaje y de imaginación sobre los diferentes escenarios de nuestra realidad cotidiana y compartida.

Volviendo a los espacios que aparecen en la miniserie *Vientos de agua*, podemos notar que ellos juegan un papel importante en la manera en que las diferencias entre los personajes de la serie se van borrando a través de las conexiones que se van creando entre ellos. Por ejemplo, cuando en el episodio 7, Ernesto está trabajando de arquitecto, pero como todavía

no tiene sus papeles en regla cuando llegan inspectores para examinar la documentación de los empleados lo mandan a esconderse en los baños donde se encuentra con los limpiadores del edificio (41'15"-43'11"). A pesar de sus diferencias, en este espacio se establece una conversación primero difícil, pero luego enternecedora cuando pronto se sobrepasan esta separación social y comparten fotos de sus familias traspasando barreras de clase y lengua. Es la suma de momentos y espacios como éstos lo que acaba transformando a Ernesto, quien la misma noche anterior recoge a una mujer africana en su intento de escapar del club donde la tienen trabajando (episodio 7, 21'05"). Hay que señalar que el efecto acumulativo que caracteriza a los programas en serie, como ha observado Linda Williams, ayuda en esta labor de transformación precisamente por la continuidad y duración de sus episodios en que se puede ir construyendo un mundo particular (2014, 10-13). Un mundo cuya realidad va adquiriendo su propia lógica capaz de explicar (y contener con gran variedad de detalles) los dramas que viven sus personajes. Es así que la miniserie *Vientos* puede interpretarse como momentos en que espacio y sujeto van recreando situaciones que, a pesar de las circunstancias difíciles que tratan, también nos permiten cuestionar precisamente las estructuras que originan estos conflictos e imaginar posibles alternativas. El mundo que resulta de la convivencia de los personajes de *Vientos* no es perfecto, el núcleo familiar de Ernesto se rompe aunque éste forme un nuevo con su compañera de piso colombiana Mara (Angie Cepeda) y un hijo nacido en tierra española, realmente no sabemos lo que sucede con los otros miembros de su familia o su comunidad inicial. Pero tal vez cabe imaginar que nosotros, los espectadores, a través de las experiencias vividas y compartidas por Ernesto en los diferentes espacios madrileños, así como lo había vivido su padre en Buenos Aires una generación antes, hayamos podido atisbar la posibilidad de superar prejuicios y reconocer momentos que rompen con nuestra lógica diaria. Una cotidianidad a la cual no deberíamos estar tan subyugados como para no dejarnos ver la posibilidad de diferentes maneras de organizar nuestra realidad social.

Si en la ficción podemos identificar estos espacios alternativos que podrían considerarse, siguiendo la definición de Cooper (2014), utópicos, en el caso de los documentales, los espacios 'reales' que se ven en ellos adquieren otro significado. Aunque las situaciones de tensión o conflicto que se presentan parecen sugerir momentos que no tienen resolución, también queda capturada una realidad de coexistencia. En otras palabras, aún en condiciones que parecen imposibles, lo que los documentales nos muestran son encuentros entre individuos que a pesar de pertenecer a diferentes colectividades se ven obligados a negociar una convivencia, ya sea positiva o negativa. Es también en esta intersección entre espacio y subjetividad donde el marco de la utopía cotidiana nos ayuda a reconocer un instante de posibilidad que rompe con el antagonismo creado entre dos

grupos, un binarismo basado en la diferencia que separa un colectivo de otro. Es así que, por ejemplo, en el documental sobre Lavapiés de Ramsis, aunque los entrevistados no lo noten, es evidente que el choque diario entre los vecinos va produciendo una normalidad que se vuelve familiar y propia para los que comparten este barrio y deben coexistir en él. Si bien esta 'normalidad' siga originando conflictos y enfatice las diferencias que separan a los vecinos, el día a día se convierte en una experiencia valiosa por su capacidad de transformación.

Cooper (2014, 5) insiste en que aquellos que participan de las situaciones en las que hay que negociar espacios, objetos y prácticas que acaban produciendo una realidad diferente lo logran sin poder ver realmente esta transformación como la verían los otros fuera de su comunidad. Los de dentro viven estas experiencias desde una normalidad que no viene de una participación activa sino como resultado de la inmersión. Es decir, los involucrados no están actuando constantemente o estableciendo nuevas prácticas, sino que simplemente existen en ese espacio. El estar expuesto a una determinada dinámica es lo que posibilita nuevas formas de normalización y, por lo tanto, de los deseos y las subjetividades de los ciudadanos (5). Estos espacios que hay que negociar tienen el efecto de distanciar al individuo de su propio mundo, el que conocen y habitan. Pero también es éste el proceso que les permite cuestionar y repensar las realidades que se les había sido familiar hasta ese momento (5). Obviamente no se trata de una acción directa o explícita, sino el planteamiento de una nueva manera de comprender estos espacios: a medida de que nuevas instancias de coexistencia también hay que reconocer que van ofreciendo otras posibilidades para compartir y existir en diferentes realidades. Como sugiere Cooper (2014, 5), el escenario de la utopía no indica un espacio inverosímil (cuyas improbabilidades puede definirse de muchas maneras) sino espacios concretos que siguen funcionando a pesar de todo.

La existencia de estos espacios, a pesar de su aparente imposibilidad, es lo que hace a Cooper (2014, 6) caracterizar los espacios de utopía cotidiana como agujeros negros sociales, que absorben todo (y a todos) lo que entran aunque no aparezcan en mapas oficiales. Si bien esta invisibilidad se debe a su generalmente insignificante dimensión, lo importante es reconocer que siguen ahí. Son a veces visualmente identificables (como es el caso de Lavapiés en Madrid o el Raval en Barcelona), pero muchas veces su falta de conexión a instituciones públicas y otros cuerpos oficiales les hace pasar de manera desapercibida (6). Cooper recurre a lo que escribe Lawrence Grossberg en su libro *Cultural Studies in the Future Tense* (2010) sobre el poder transformador de lo cotidiano, del vivir día a día, la experiencia de lo no catalogado, habitual y rutinario, en lo que no pensamos mientras lo hacemos o vivimos, y conforman todas esas actividades cuyas temporalidades no notamos y que forman parte del tejido social (Cooper 2014, 6). Y no solo lo forman, sino que lo diario debe entenderse

como un proceso a través del cual las personas y las instituciones (ya sean de élite o no) rutinariamente crean juntos una realidad (6).

Pensando en los documentales de Pujol o de Ramsis mencionados a inicio de este ensayo, la llegada de los inmigrantes a un pueblo aragonés y a un barrio madrileño expone las vicisitudes que se originan a raíz de este arribo. Si en el pueblo de Teruel la despoblación de la aldea es la razón que inicia la llegada de los inmigrantes, el proceso a través del cual éstos llegan a establecerse se observa en planos generales que, sobre todo, acentúan el vacío de su paisaje que comunica asimismo la distancia – física y cultural – que separan a sus nuevos y antiguos habitantes. En el caso del documental de Ramsis, los espacios de convivencia son varios en los cuales se mezclan interiores y exteriores, compartidos y segregados, pero que intentan sugerir, a pesar de sus contradicciones, que entre el rechazo y la discriminación, y la aparente falta de comunicación, el espacio que va cambiando en torno a estos grupos permite si no una convivencia armónica sí su coexistencia. Una coexistencia que deja marcas físicas en sus edificios y calles, en la música que se oye, en los olores que se perciben en sus calles. Por ejemplo, las reglas internas que se aplican al parque donde se reúnen a tocar música los inmigrantes en Lavapiés, es un espacio en el cual los habitantes tienen que constantemente negociar o para poder iniciar esta negociación, llegar primero a un acuerdo sobre su función dentro del barrio. Podríamos argumentar que la representación de los inmigrantes tiene que ver con frecuencia con el espacio que ocupan (o llegan a ocupar). No hay que olvidar que, como explica Cooper (2014, 7), en los espacios que se negocian lo que predomina es un interés por el pragmatismo, uno orientado a la supervivencia y lo mejor que uno puede lograr según sus condiciones, tratando de promover y mantener reglas internas, sistemas, estructuras adjudicativas y convenciones sociales. Por más grandes que resulten las diferencias entre los vecinos, lo que predomina son al final necesidades que los unen, la necesidad del descanso o la limpieza de un lugar público que deben compartir todos.

Michael Ugarte (2006, 12) ha observado que en el documental de Ramsis la dinámica de una convivencia cuya dificultad no se evade sino que se traduce en una postura ética que lo que intenta es explorar y cuestionar estos obstáculos de comunicación entre los diferentes grupos. Los ocho ‘cuentos’ que organizan el arco narrativo del documental sitúan las diferentes voces en un barrio en transición, en el cual el desarrollo económico y urbano ha empezado a desplazar a los residentes antiguos mientras ha fomentado la llegada de inmigrantes de Marruecos, Europa Central, Latinoamérica, Asia, África, e India y Pakistán. El espacio de Lavapiés es también contestado por grupos de okupas que luchan por mantener una existencia de resistencia además de espacios de refugios para grupos como mujeres y niños. Ugarte identifica Lavapiés como el espacio ‘perfecto’ para una reflexión en un momento de cruce real y simbólico de

culturas, tradiciones e idiomas (12). Pero a lo largo del documental y los espacios que se registran a través de sus diferentes montajes, entre ellos la instalación de una cámara a la salida del metro de Lavapiés hacia un pequeño parque que captura el ir y venir de gente a lo largo de 24 horas, testimonian más que un espacio de reflexión, uno de acción, un espacio en el cual la actividad no cesa ni la gente deja de circular. Es en esta activa convivencia, a pesar de sus dificultades, a pesar de sus fallas de comunicación, donde se ensaya el gesto utópico de un espacio compartido. No es sorprendente, como nos recuerda uno de los entrevistados, que es en los espacios contestados, marginados, «allí donde ha habido guetos, es donde se han desarrollado los proyectos panafricanistas y los proyectos políticos de cualquier índole» (2002, 86'06"-16").

Finalmente, es significativo que antes de que el documental concluya con el 'cuento final', donde desde un fondo en negro empiezan a oírse voces simultáneas, se reciclan fragmentos de las historias que hemos oído sugiriendo un ciclo de repetición. El documental, en realidad, no se acaba porque estas historias se han ido e irán repitiendo siempre. Es así que adquiere significado la definición que ofrece otro de los entrevistados del documental de Ramsis sobre Lavapiés:

Gueto, mestizaje, no sé qué, no? Quizá alguna vez es que la gente tiene que refugiarse en un sitio para aprender, de sí mismo, no? Estamos en un período de aprendizaje, estamos intentando acercarnos, pero es un, un trabajo, no de (señalándose la cabeza), es trabajo humano, de día a día. (2002, 103'07"-32")

Reconocer el trabajo cotidiano, el potencial de estas relaciones difíciles que van creando alternativas a través de los choques y los momentos incómodos y ofensivos, y que se crean a raíz de las diferencias que percibimos de unos a otros, es justamente parte de la labor – ya se llame utópica o progresiva – que hay que tener presente como inevitables en las discursividades que caracterizan y marcan los espacios de convivencia tanto hoy como en el futuro, ya sean en espacios urbanos o rurales, en representaciones ficticias o reales.

Bibliografía

- Berger, Verena (2013). «Identidades multifocales en *Vientos de agua* (2005): La emigración en el pasado y en el presente». *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 24(1), 33-48.
- Cerdán, Josetxo; Quílez, Laia (2009). «Vientos de agua: la construcción de la memoria como narración histórica de las migraciones». López, Francisca et al. (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 293-316.
- Cooper, Davina (2014). *Everyday Utopias. The Conceptual Life of Promising Spaces*. Durham: Duke University Press.
- García Canclini, Néstor (1997). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires (Costa Rica): Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Rabanal, Hayley (2014). «Rethinking Integration in Contemporary Spanish Film: *convivencia* and the Cosmopolitan Outlook in Chus Gutiérrez's *Retorno a Hansala* (2008)». *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 20(2), 135-59.
- Ugarte, Michael (2006). «'Soy tú. Soy él': African Immigration and Otherness in the Spanish Collective Conscience» [online]. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 30(1), 170-89. URL <http://newprairiepress.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1620&context=sttcl> (2017-07-22).
- Williams, Linda (2014). *On the Wire*. Durham: Duke University Press.

Filmografías

- Aguaviva* (2006). Dirigido por Adriana Pujol. España. Alea Docs & Films.
- El otro lado: un acercamiento a Lavapiés* (2002). Ramsis, Bases. España. Dayra Arts.
- Vientos de agua* (2005). Dirigido por Juan José Campanella. Argentina; España. Telecinco, Pol-ka, 100 Bares.

En la otra orilla: reflexiones en torno a experiencias migratorias en España en la narrativa de los últimos años

Maja Zovko
(University of Zagreb, Croatia)

Abstract In their recent works, authors of different origins living in Spain, such as Najat El Hachmi, Clara Obligado, Donado Ndongo y Sergio Galarza, among others, reflect on several aspects of migration process. Starting from the theoretical works by Homi K. Bhabha, Friedhelm Schmidt-Welle and Wolfgang Welsch as well as the publications of Marco Kunz and Monsterrat Iglesias Santos about contemporary prose and immigration, this article aims to analyse the way the literature approaches subjects as migration experiences, transculturation, hybridity and identity.

Sumario 1 Literatura de inmigrantes. – 2 Proyecto migratorio: de la *Odisea* al síndrome de Ulises. – 3 Transculturalidad como parte de la identidad.

Keywords Contemporary prose. Immigration. Transculturation. Spain.

1 Literatura de inmigrantes

La literatura escrita por autores de origen extranjero residentes en España ofrece una amplia variedad tanto de voces narrativas como de temas abordados en sus textos, que giran en torno, directa o indirectamente, a la complejidad y la multiplicidad de facetas que conlleva el proceso migratorio. Estos escritores difieren en cuanto a su cultura de origen, la edad con la que emigraron, los motivos por los que emprendieron el viaje así como sus circunstancias personales. Por nombrar algunos ejemplos, Juan Carlos Méndez Guédez, escritor venezolano afincado en Madrid, lo hace para cursar el doctorado en la Universidad de Salamanca; Andrés Neuman y Najat El Hachmi emigran, desde Argentina y Marruecos respectivamente, junto a sus padres, y se escolarizan en España, Neuman en Granada y El Hachmi en Vic; Clara Obligado se exilia en 1976 en Madrid huyendo de la dictadura en Argentina; Sergio Galarza se traslada a Madrid después de realizar estudios de derecho y ejercer de periodista en su Lima natal. El ecuatoguineano Donato Ndongo-Bidyogo dejó su país de origen a raíz de su exilio.

Aunque las obras de los citados autores son ficción,¹ en ellas se mezclan algunas experiencias migratorias personales a partir de las cuales se construyen textos literarios. Galarza explica al final de *Paseador de perros* (2009, 134), oficio que él mismo ejerció, que la historia de esta novela pertenece más a la ficción que a la realidad pese a su intención de convertirse en un cronista-crítico-hiperrealista de una ciudad que nadie se preocupa por contar. Asimismo, el protagonista-narrador de su novela confiesa que está harto de los escritores que defienden los derechos humanos y creen que por ello está perdonado publicar sus novelas contaminadas de buenas intenciones y respuestas a los problemas del mundo, quienes, para triunfar, escriben sobre su oficio o buscan en los diarios un tema de actualidad que tenga gran repercusión. Sospecha que la inmigración ilegal o el terrorismo son temas de actualidad que figuran en la agenda de los escritores españoles para ganar premios (Galarza 2009, 104), de lo que se desprende una clara crítica de las tendencias en la literatura escrita por autores españoles sobre la inmigración en la que predominan tramas, creadas en clave de solidaridad, alrededor de los viajes en patera y los naufragios (Kunz 2002, 112-13; 2003, 233-5; Iglesias Santos 2010, 16).

Andrés Neuman, por su parte, escribió *Una vez Argentina* (2003), tal y como afirma en una entrevista, para rodearse de sus familiares, no sentirse huérfano y llenar un hueco.² En su libro no retrata únicamente una saga familiar ubicada en el contexto político, cultural y social de Argentina del siglo XX, sino que también escudriña en identidades fronterizas a la vez que propone una visión más amplia de las migraciones, ya que no restringe su foco de interés únicamente a un lapso temporal o una experiencia migratoria (Zovko 2015, 122). Clara Obligado en *La muerte juega a los dados* (2015) recurre también a la escritura para entender a su familia y su clase social.³ Al igual que el texto de Neuman, es una obra que trata el tema de la inmigración de una manera más abarcadora, teniendo en cuenta continuas migraciones bidireccionales a lo largo del tiempo entre los dos continentes.

Mientras tanto, *La filla estrangera* (2015) de Najat El Hachmi es una novela en primera persona en torno a las complejas vivencias de una joven marroquí en la sociedad catalana, así como la relación con su tradicional

1 El primer texto publicado de Najat El Hachmi, titulado *Jo també sóc catalana* (2004), es definido por la autora como «puramente autobiográfico» (Punzano Sierra, Isabel. «He intentado alejarme de unos orígenes que duelen» [online]. *El País*, 2 de febrero 2008. URL http://elpais.com/diario/2008/02/02/cultura/1201906804_850215.html, 2017-02-22).

2 Dema, Verónica (2009). «Escribo para no estar huérfano» [online]. *La Nación*, 13 de julio. URL <http://www.lanacion.com.ar/1148777-escribo-para-no-estar-huerfano> (2017-02-18).

3 «La argentina Clara Obligado juega al mestizaje de géneros en su nuevo libro» [online]. *EFE*, 24 de febrero 2015. URL <http://www.efe.com/efe/espana/cultura/la-argentina-clara-obligado-juega-al-mestizaje-de-generos-en-su-nuevo-libro/10005-2545152> (2017-02-18).

y sacrificada madre. La protagonista-narradora, que al final del libro por fin consigue cortar el cordón umbilical, confiesa en el epílogo que decidió escribir la historia de su madre para recuperarla, para recordarla, para hacerle justicia, para poder discernirla de la suya propia y para poder «ser jo sense ser per ella però també ser jo sense ser contra ella» (El Hachmi 2015, 213). El libro representa la más profunda reflexión sobre la vida en la sociedad de acogida de la protagonista y sus lazos con la cultura de origen.

2 Proyecto migratorio: de la *Odisea* al síndrome de Ulises

Las antiguas historias migratorias, en primer lugar la *Odisea*, a menudo han sido puestas en relación y comparadas con las de la actualidad por la travesía marítima, el espacio geográfico y el sujeto migrante (Kunz 2003, 227-65). A modo de ejemplo, en la prensa, más concretamente en un artículo publicado en *El País*, la travesía del mar está descrita como «la triste odisea».⁴ Asimismo, en los títulos de los estudios sobre la migración también es perceptible la asociación creada entre las migraciones de hoy con la *Odisea*, tal y como sucede en el caso de Eduardo del Campo Cortés y su estudio *Odiseas. Al otro lado de la frontera: historias de la inmigración en España* (2007) o el reportaje *Der Traum vom Leben. Eine afrikanische Odyssee* (2011) del periodista alemán Klaus Brinkbäumer, quien acompañó a un inmigrante en su viaje desde África hasta España. También en la narrativa actual, en los textos de Dulce Chacón, Juan Bonilla o Nieves García Benito, encontramos numerosas muestras de este paralelismo frecuentemente aludido.

Esta correlación entre la Antigüedad y la actualidad migratoria ha servido al médico y profesor universitario, el doctor Joseba Achotegui Loizate, para denominar un síndrome padecido por los inmigrantes. Los estresores que definen y delimitan el síndrome de Ulises son, según Achotegui Loizate (2006, 62-9), la soledad, el duelo por el fracaso migratorio, la lucha por la supervivencia y el miedo. Su presencia puede conducir a manifestaciones de síntomas depresivos (tristeza, llanto, baja autoestima, sentimiento de culpa, ideas de muerte y suicidio, pérdida de interés sexual), síntomas de ansiedad (tensión, nerviosismo, preocupaciones excesivas recurrentes, irritabilidad, insomnio), síntomas de somatización (cefalea, fatiga) o síntomas del área confusional o interpretación cultural de la sintomatología (69-76).

El término del síndrome de Ulises, introducido en la medicina, ha traspasado las fronteras disciplinarias y ha aparecido también en la literatura. En 2004 y 2006 se publicaron dos obras tituladas con el nombre del síndrome. Se trata

4 Romagera, Cándido; Pardellas, Juan M. (2002). «La triste odisea de cinco polizones arrojados por la borda» [online]. *El País*, 13 de septiembre. URL http://elpais.com/diario/2002/09/13/espana/1031868008_850215.html (2017-02-18).

del libro de poesía *Síndrome de Ulises* (2004), del cubano Arsenio Rodríguez Quintana, en el que se expresan experiencias y sentimientos de nostalgia del que emprendió un viaje migratorio, al tiempo que se hacen alusiones a la vida anterior en La Habana natal. Otro ejemplo es la novela titulada *El síndrome de Ulises* (2005), del autor bogotano Santiago Gamboa, escrita en primera persona. Las historias que recorren la obra, aunque parten de la imaginación, tienen una base real en las experiencias vividas por el novelista como inmigrante en París (Intxausti 2005).⁵

Asimismo, en las obras de los autores de origen extranjero afincados en España encontramos alusiones a algunos de los síntomas que conducen al mal de Ulises, así como al síndrome en sí. La protagonista de Najat El Hachmi, en su libro *Jo també sóc catalana* (2004), hace referencia a los siete duelos migratorios que ella experimenta, previamente definidos por Achotegui Loizate: el duelo por la lengua, por los amigos y la familia, por la cultura, por el paisaje y la tierra, por la pérdida del estatus social, por la pérdida de contacto con el grupo étnico y por la pérdida de la seguridad física. Son duelos que desarrollará en su posterior novelística. Según la protagonista, el doctor Achotegui Loizate, sin saberlo, cuando ya pasaba de la veintena de años, le aclaró todas las dudas de lo que había pasado, le explicó la amalgama de sensaciones, el huracán que le había acosado toda la vida sin saber muy bien qué era.

El doctor Atchotegui [sic], sense saber-ho, quan ja passava de la vintena d'anys, va aclarar-me tots els dubtes del que havia passat, va a explicar-me l'amalgama de sensacions, l'huracà que m'havia assetjat tota la vida sense saber ben bé què era. Llegint les fotocòpies que m'havia passat una amiga, descobria 'els set dols migratoris'. El dol per la llengua, el dol pels amics i la família, el dol per la cultura, per paisatge i la terra, el dol per la pèrdua de l'estatus social, per la pèrdua de contacte amb el grup ètnic i per la pèrdua de la seguretat física. Em sentia com em sentia pel que havia perdut, per tot el que havia deixat enrere. (El Hachmi 2004, 193)

Un estresor del síndrome de Ulises frecuentemente nombrado en la escritura de inmigrantes es la soledad. En el cuento de Obligado «El grito y el silencio», perteneciente a la colección *Las otras vidas* (2005), la protagonista, al igual que la autora, una argentina instalada en España, afirma que la extranjería es «un ropaje pesado y húmedo que se adhiere al cuerpo, es la médula de la soledad, una sensación que sólo entiende quien la padece» (Obligado 2005, 32). Por su parte, en la novela *El metro* (2007)

5 Intxausti, Aurora (2005). «Gamboa narra en 'El síndrome de Ulises' las peripecias de los inmigrantes en París» [online]. *El País*, 11 de noviembre. URL http://elpais.com/diario/2005/11/11/cultura/1131663606_850215.html (2017-02-18).

de Donato Ndongo predomina una mayor polarización entre el inmigrante y la sociedad receptora, surgida como consecuencia de la política colonial del Occidente. Lambert Obama Ondo, protagonista africano de la novela, siente que en España solo era un negro sin historia, ni ciencia, ni técnica; despojado de su lengua, de su identidad, de su cultura; sin pasado, ni presente, ni futuro (Ndongo 2007, 21). Por eso, «no llamaría a los suyos para vivir de espejismos en aquella sociedad prosaica, insana, artificial» (Ndongo 2007, 446-7). Consciente de que, tal y como reconoce al final del libro, no existe el Edén, considera que «cada uno debe construir su propio paraíso en el lugar de su nacimiento, amparado por sus paisajes y arropado por su propio universo» (Ndongo 2007, 447).

Los personajes sufren la soledad no únicamente por la distancia de la cultura de origen o los prejuicios vigentes en el país receptor, sino también por la situación laboral en la que se encuentran. El protagonista de la novela de Sergio Galarza, escrita en primera persona y basada en algunas experiencias personales del autor, es un peruano que trabaja en Madrid como paseador de perros. El autor aborda este tema desde diferentes ángulos, dándole al asunto una mayor complejidad. Por un lado, el protagonista percibe las conversaciones con los amos de los perros que pasean como perturbación de su soledad (Galarza 2009, 19) causada también, en parte, por tratarse de un trabajo solitario, sin otro atractivo que la mencionada soledad para quienes buscan una dosis de paz (44). Creyendo inicialmente que la aventura del viajero es insuperable, siente que ha caído en una cárcel gobernada por perros que le hacen trabajar todos los fines de semana (69). Con un empleo precario y sin dinero para ir a los conciertos cuyos anuncios le decían a cada rato que no tenía ni una moneda, se da cuenta de que trabaja como un perro (74) y que su trabajo ha restringido sus relaciones a los perros, «en una ciudad donde la soledad es el castigo de los ancianos y yo soy joven, o creo serlo» (87). Menos de cinco horas de sueño (114), fatiga a causa de las condiciones laborales, las preocupaciones por la supervivencia, la sensación de la dejadez y la soledad que le invaden por la noche (83) hacen que el protagonista sienta la necesidad de tener por lo menos a alguien a quien contarle cómo ha sido su día (93). Todo eso provoca en el personaje de Galarza el arrepentimiento por haber dejado Lima, donde él y su pareja se protegían de los problemas abrazándose «bajo la frazada de la seguridad que da el estar en casa» (20). A punto de cumplir treinta años y con la certeza de saber qué futuro le espera, asegura que las sorpresas se han ido al cielo como globos de helio y han dejado en la tierra la maldita certeza de su desdicha (69).

La protagonista-narradora de la última novela de Najat El Hachmi, *La filla estrangera*, una joven marroquí residente en Cataluña, no expresa explícitamente que está sola, más bien, casi siempre está acompañada. Pero su soledad y su aislamiento son perceptibles a lo largo del libro bajo diferentes formas. Por un lado, a causa de la precariedad de los trabajos a los

que tienen acceso los inmigrantes y la escasa remuneración de los mismos, la protagonista de *El Hachmi*, al igual que el paseador de perros de Galarza, no tiene días libres y desea trabajar «com la gente normal de dilluns a divendres, però aquést és el privilegi dels que van arribar aquí primer, els que se saben del lloc» (*El Hachmi* 2015, 161). La soledad es la consecuencia, por un lado, de una vida a caballo entre dos culturas, la de su país de origen y la del país de acogida, y por el otro, de las carencias económicas. Aparentemente, la protagonista está integrada en la sociedad catalana: habla catalán sin acento extranjero, conoce la obra de los autores catalanes consagrados. Sin embargo, siente resentimiento y fascinación por las vidas de sus compañeros del instituto, tan diferentes a la suya, ya que ellos llevan vaqueros de marca, cambian peinados de peluquería al ritmo de la moda, esquían en invierno y se van de viaje en verano y lo único que tienen que hacer es estudiar (19). Por lo que siente que ella no encaja, que es la intrusa (19), con una madre que limpia en sus casas gracias a que alguien la acepta en la suya a pesar de la frente rifeña y el pañuelo en la cabeza (19-20). Y aunque es la marroquí del nueve y medio en la selectividad (78) el primer trabajo que le ofrecen en la empresa de trabajo temporal es el de la limpieza. La admiración de los demás por su dominio de la lengua catalana la hacen sentir mono de feria, ya que estos conocimientos no la ayudan a mejorar su situación. A raíz del racismo y la desconfianza hacia los extranjeros, a su madre y a ella no les queda otro remedio que buscar una casa fuera del centro, al otro lado del río, zona habitada por «els de les olives», inmigrantes como ellos, pero con el mismo carné de identidad que la gente de la ciudad «de tota la vida» (85). Es una mudanza muy a su pesar, ya que, tal y como confiesa, ha sentido como suyo el aroma de las calles estrechas del casco viejo, su barrio hasta entonces. Pero a la vez lo detesta, puesto que son esas calles impasibles e indiferentes a su presencia (17). Con la visita de las mujeres marroquíes a su madre se termina un mundo, el de sus lecturas, de *Ramona, adéu* y Montserrat Roig. Le gusta escucharlas, pero sin participar, «com llegir un llibre que ja està escrit en què no pots intervenir per canviar-hi res» (29). Los dos mundos se rozan, pero no se mezclan. En Marruecos, siente que no se adapta, que no se integra en la vida cotidiana del lugar por mucha *qandura* y pañuelos que se ponga. Y, en cambio, sabe que esta familia es la suya y que la tratan como la más importante de sus invitadas (37). Y a pesar de que el día de su compromiso asegura «[s]ola no ho estic, en aquests moments. L'únic que no estic és sola» (125-6), es el sentimiento de su soledad interior el que se impone en la escena.

El caso de la novela *La filla estrangera* no es el único en el panorama de la literatura actual, tampoco en la trayectoria literaria de El Hachmi, en el que la problemática identitaria cobra protagonismo. Los personajes de los autores que conocen de primera mano la experiencia migratoria reflexionan sobre su vida entre dos culturas y dos países en la diversidad de sus aspectos.

3 Transculturalidad como parte de la identidad

En su artículo «¿Qué es la transculturalidad?», Wolfgang Welsch (2011, 13) contrapone el entendimiento tradicional de la cultura, tal y como lo desarrolló Herder a finales del siglo XVIII, según el cual las culturas se conciben como esferas,⁶ y el del nuevo ideal, el de las redes, según el cual los determinantes culturales pasan por entre las culturas, por lo cual estas últimas ya no se caracterizan por su delimitación evidente, sino por su entretrejimiento y su comunidad (14). Las actuales formas de vida ya no terminan en las fronteras de las supuestas culturas nacionales, sino que las transgreden, por lo que las culturas contemporáneas se caracterizan en gran medida por su hibridación (15) y la identidad cultural de los individuos actuales es una identidad estilo *patchwork* (18). Según, Friedhelm Schmidt-Welle (2011a, 175), el sujeto migrante se constituye precisamente a partir de la experiencia del cruce de fronteras: lingüísticas, culturales, nacionales e identitarias en más de un sentido.

Homi K. Bhabha, en la primera parte de la introducción de su libro *El lugar de la cultura* titulada «Vidas en los bordes. El arte del presente», pone de relieve que 'el más allá' no es ni un nuevo horizonte ni dejar atrás el pasado. El fin del siglo es un momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión (Bhabha 1994, 17). En las palabras de Bhabha,

El distanciamiento de 'clase' y 'género' como categorías conceptuales y organizaciones primarias como categoría conceptual y organizaciones primarias ha dado por resultado una conciencia de las posiciones del sujeto (posiciones de raza, género, generación, ubicación institucional, localización geopolítica, orientación sexual) que habitan todo reclamo a la identidad en el mundo moderno. Lo que innova en la teoría, y es crucial en la política, es la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. (1994, 18)

Esos espacios 'entre-medio', señala Bhabha (1994, 18), proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad que inician nuevos signos de identidad. Por ello, los «conceptos mismos de culturas nacionales homogéneas, de transmisión consensual o contigua de tradiciones históricas, [...] están en un profundo proceso de redefinición» (21).

6 «A este modelo de la cultura como esfera le corresponde el deber de una homogeneidad interna y una delimitación externa» (Welsch 2011, 13).

Sin embargo, la búsqueda de un armonioso balance situado en las linderos de diferentes realidades culturales resulta dificultosa. Clara Obligado aborda en sus cuentos pertenecientes a la colección *Las otras vidas* temas como el desarraigo, la distancia de la extranjería, utilizando sus dos castellanos (Obligado 2005, 15). La protagonista de «El grito y el silencio», una argentina afincada en Madrid, define su identidad como «argueñola» (33), sin poder decidir si se siente argentina o española. El hecho de haber nacido fuera de las fronteras del país de acogida condiciona sus conversaciones y su día a día, ya que se da cuenta de que hay temas de los que ella, por ser de fuera, no debería opinar, porque siempre cuando critica España alguien la hace notar que es extranjera y que en un país en el que no se ha nacido uno debe comportarse, eternamente, como si estuviera de visita en la casa de unas tías severas (32). La temática resurge retomada en otro cuento, «Lenguas vivas», en el que la protagonista observa que desde que ha llegado de Buenos Aires a España vive en dos planos, dos niveles: «Tuvo que aprender que aparcar era estacionar, prolijo quería decir detallado, un grifo no era un monstruo mitológico sino una canilla, pararse no era ponerse de pie sino detenerse, estar constipado no tenía nada que ver con los intestinos sino más bien con los pulmones» (104). Al final constata que a los argentinos y los españoles todo los une, menos el idioma (105). El último cuento de esta colección, titulado «Exilio», explora las posibilidades vitales de un exiliado y la importancia del azar en su camino. El exilio, el desplazamiento, no es considerado como un camino que conduce a una meta, este camino siempre desemboca en otro camino, el del exilio, ya que «el exilio no se termina nunca. Nunca. Ni siquiera si se regresa al país» (130), al exiliado siempre le acompaña la sensación de estar encerrado fuera (130).

La protagonista del último cuento de *La muerte juega a los dados* titulado «Verano» justifica su mezcla de las diversas variantes del castellano indicando que los castellanos se solapan y que es imposible encontrar una lengua que lo abarque todo (Obligado 2015, 213). Algo parecido le sucede al personaje de Najat El Hachmi, que a lo largo del texto introduce palabras rifeñas y árabes, no únicamente porque no encuentra una traducción exacta al catalán, sino porque estas palabras encierran una realidad completamente distinta que no halla un correlato en la catalana, ya que el dominio de una lengua no incluye únicamente el traslado de un conjunto de fonemas al otro. Se trata de otros conceptos e ideas que en una realidad tienen una mayor importancia o carga emocional que en la otra. Estas palabras se refieren a menudo a las costumbres, como es la tarea de vestir a la novia, de la que se encarga una *neggafa* (El Hachmi 2015, 65), vestimentas tradicionales como *qanduras* y *dfains* (75), «'umm (aquest bany setmanal torna a ser una paraula sense traducció exacta)» (53) o *haram* (acto prohibido) (55) y muchas otras palabras de la gastronomía, la religión o el ámbito doméstico. A veces, se aborda la problemática de las expresiones sencillas, pero con una traducción complicada como «el

meu dia» (El Hachmi 2015, 47) (en rifeño, el día en que uno muere) o *imma inu* («mare meva»), utilizado más como un lamento, una llamada a la compasión y al socorro que una exclamación de sorpresa (91). Asimismo, su incapacidad de expresar algunas palabras en la lengua de su madre la hacen sentir «òrfena de paraules, expulsada de la llengua» (37).

Esta complejidad lingüística e identitaria se refleja en la denominación de los dos idiomas más importantes para la protagonista, así como en el uso de los posesivos que emplea la protagonista. El rifeño es designado como «la llengua de la mare» (El Hachmi 2015, 86), mientras que el catalán es «la lengua de aquí». El utilizar el posesivo «nuestras», refiriéndose a las mujeres marroquíes, a la protagonista le suscita pregunta: «les nostres? Ara parles como elles? Com si fossis una d'elles?» (23) Sin embargo, cuando la felicitan por hablar bien el catalán, dicen «Parles tan bé la nostra llengua!» (79). Y es precisamente esta lengua, la lengua de ellos, la que la protagonista había interiorizado como la lengua principal de sus pensamientos (22).

La autobiografía de Najat El Hachmi, *Jo també sóc catalana*, dedicada a «tots aquells que alguna vegada s'han sentit entre dos mons» (El Hachmi 2010, 7), llama la atención sobre la realidad fronteriza que viven las personas que emigran. En cada capítulo del libro («Les llengües maternes», «Identitat fronterera», «Mesquites i esglésies», «Dones d'aquí, dones d'allà», «De records i absències») se exponen, analizan y se someten a reflexión diferentes aspectos del proceso migratorio a los que se enfrenta una persona de origen extranjero en el país de acogida. Uno de ellos es el sentimiento de la pertenencia, tanto a la sociedad de origen como a la receptora, sobre lo que se puede leer lo siguiente:

Un país que era el meu, que ja havia après a estimar-me com qualsevol altre català, de cop i volta em rebutjava, no volia saber res de mi. El meu altre país, abandonat darrere l'Estret, era massa luny per poder-me'l fer meu, no podia compondre tota la meva identitat amb només vuit anys d'infantesa i els mesos de retorn. (El Hachmi 2010, 90-1)

Por todo eso, en la protagonista se instala la sensación de vivir sin tierra y sin identidad (El Hachmi 2010, 91), de modo que finalmente la única opción es la de aceptar la identidad fronteriza, tema que también suscita el interés de Andrés Neuman quien en una entrevista asegura que cuando lee los diarios, contempla España como argentino y a la Argentina como español, y que cada vez le pasa más que no puede evitar mirar una orilla desde la enfrente.⁷ El joven protagonista de *Una vez Argentina*, poco antes de

7 Dema, Verónica (2009). «Escribo para no estar huérfano» [online]. *La Nación*, 13 de julio. URL <http://www.lanacion.com.ar/1148777-escribo-para-no-estar-huerfano> (2017-02-18).

emprender el viaje a España, saca de su maleta su último cuento, titulado *La cajonera*, y lo modifica sustituyendo algunos vocablos, adaptando ciertos giros y volviendo a conjugar los verbos (Neuman 2009, 242). Sin embargo, estos cambios no obedecían a una renuncia, sino más bien a la preocupación sobre si le entenderán del otro lado, si sabrá hablar con ellos y si lo consigue, ¿iba a ser posible regresar luego a sus primeras palabras? ¿le iba a ser posible desandar el paladar con la punta de la lengua? (242). Aunque eran apenas detalles, el protagonista cree que aquella ingenuidad lingüística fue su primer acto de supervivencia, un gesto inaugural (242). «El viaje iba a ser largo. La orilla sería otra. Siendo la misma, mi lengua iba a cambiar: extranjera y materna para siempre» (242). Al terminar de corregir el cuento cuyo argumento versaba sobre un personaje que descubría su propio corazón latiendo en un cajón de la casa, cambia el título por *Del otro lado* y añade la siguiente posdata: «Queme su cajonera» (243). Sin embargo, «por mucho que ardan, los cajones terminan hablando» (243), concluye el protagonista aludiendo a su nueva condición de vida: «en la frontera: a punto de partir, pero permaneciendo» (231).⁸

En los textos de los autores de origen extranjero afincados en España, la vida en la otra orilla no se articula tan sencillamente en torno a oposiciones binarias como el éxito o el fracaso migratorio, integración-no integración, identificación-diferencia, yo/nosotros-los otros. Asimismo, sus personajes testimonian que hay otra forma de ser inmigrante, sin ser delincuente, prostituta, naufragado o asistenta del hogar. Una marroquí que lee a Nietzsche, Fromm, Roig y Laforet; una argentina que utiliza tú en vez de vos; así como un latino, paseador de perros, que odia la salsa y es todo un experto en la música independiente anglosajona, ofrecen una nueva visión de la inmigración - mucho más compleja y diversa en sus matices - marcada por nuevas identidades y espacios fronterizos.

Bibliografía

- Achotegui Loizate, Joseba (2002). *La depresión en los inmigrantes: una perspectiva transcultural*. Barcelona: Mayo.
- Achotegui Loizate, Joseba (2006). «Estrés límite y salud mental: El síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple (Síndrome de Ulises)» [online]. *Revista Migraciones*, 19, 59-85. URL <http://revistas.upcomillas.es/index.php/revistamigraciones/article/view/3083/2847> (2007-02-19)
- Bhabha, Homi K. (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bhabha, Homi K. (2000). *Nation and Narration*. New York: Routledge.

8 Para más información sobre Andrés Neuman e identidades fronterizas véase: Zovko 2015.

- Bonilla, Juan (2003). *Los príncipes nubios*. Barcelona: Seix Barral.
- Brinkbäumer, Klaus (2011). *Der Traum vom Leben. Eine afrikanische Odyssee*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Calvo Calvo, José Luis (ed.) (2009). *Homero: Odisea*. Madrid: Cátedra.
- Camarero, Jesús (2011). *Autobiografía. Escritura y existencia*. Barcelona: Anthropos.
- Castro Vázquez, Ángel (2007). *SOS... Soy inmigrante. El síndrome de Ulises*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Chacón, Dulce (2007). *Háblame, musa, de aquel varón*. Madrid: Santillana.
- Del Campo Cortés, Eduardo (2007). *Odiseas. Al otro lado de la frontera: historias de la inmigración en España*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- El Hachmi, Najat (2004). *Jo també sóc catalana*. Barcelona: Labutxaca.
- El Hachmi, Najat (2009). *L'últim patriarca*. Barcelona: Labutxaca.
- El Hachmi, Najat (2015). *La filla estrangera*. Barcelona: Pedro i Pons.
- El Kadaoui, Saïd (2008). *Límites y fronteras*. Lleida: Milenio.
- Galarza, Sergio (2009). *Paseador de perros*. Canet de Mar: Candaya.
- Gallego Díez, Soledad (2011). «No es depresión, es Síndrome de Ulises». *El País*, 20 de septiembre. URL http://sociedad.elpais.com/sociedad/2011/09/20/actualidad/1316469615_850215.html (2017-02-18).
- Gamboa, Santiago (2005). *El síndrome de Ulises*. Barcelona: Seix Barral.
- García Benito, Nieves (2000). *Por la vía de Tarifa*. Madrid: Calambur.
- Iglesias Santos, Montserrat (2010). «Representar al otro: Los imaginarios de la inmigración». Iglesias Santos, Montserrat (ed.), *Imágenes del Otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva, 9-20.
- Kristeva, Julia (1991). *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza&Janés.
- Kunz, Marco (2002). «La inmigración en la literatura española contemporánea: un panorama crítico». Andres-Suárez, Irene et al. (eds.), *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Verbum, 109-36.
- Kunz, Marco (2003). *Juan Goytisolo: metáforas de la migración*. Madrid: Verbum.
- Maalouf, Amin (2010). *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza.
- Méndez Guédez, Juan Carlos (2004). *Una tarde con campanas*. Madrid: Alianza.
- Ndongo, Donato (2007). *El metro*. Barcelona: El Cobre.
- Neuman, Andrés (2005). *El equilibrista (Aforismos y microensayos)*. Barcelona: Acantilado.
- Neuman, Andrés (2009). *Una vez Argentina*. Barcelona: Anagrama.
- Neuman, Andrés (2010). *Cómo viajar sin ver (Latinoamérica en tránsito)*. Madrid: Alfaguara.
- Neuman, Andrés (2011). «Pasaporte de frontera (10 fragmentos hacia ninguna parte)». Nogueroles Jiménez, Francisca et al. (eds.), *Literatura*

- más allá de la nación. De lo centrípeto a lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI.* Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 199-207.
- Neuman, Andrés (2014). *Barbarismos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Obligado, Clara (2005). *Las otras vidas*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Obligado, Clara (2015). *La muerte juega a los dados*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Rodríguez Quintana, Arsenio (2004). *Síndrome de Ulises*. Barcelona: Linkgua.
- Schmidt-Welle, Friedhelm (2011a). «Heterogeneidad cultural, constitución del sujeto migrante y poscolonialismo». Schmidt-Welle, Friedhelm (ed.), *Multiculturalismo, transculturación, heterogeneidad, poscolonialismo. Hacia una crítica de la interculturalidad*. México: Herder, 171-84.
- Schmidt-Welle, Friedhelm (ed.) (2011b). *Multiculturalismo, transculturación, heterogeneidad, poscolonialismo. Hacia una crítica de la interculturalidad*. México: Herder.
- Sorel-Espiauba, Dolores (2004). *Literatura y pateras*. Madrid: Universidad Internacional de Andalucía; Akal.
- Todorov, Tzvetan (2010). *Nosotros y los otros. Reflexión de la diversidad humana*. Madrid: Siglo XXI.
- Welsch, Wolfgang (2011). «¿Qué es transculturalidad?». Schmidt-Welle 2011b, 11-40.
- Zovko, Maja (2010). «Mitología y religión en la narrativa de inmigración: La ilusión del El Dorado en la literatura española contemporánea». *Verba Hispanica*, 18, 59-72.
- Zovko, Maja (2015). «Una vez Argentina de Andrés Neuman: (re) construcción de la identidad en la frontera». Polić Bobić, Mirjana et al. (eds.), *La literatura argentina del siglo XX: un recuento*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, 119-27.

South Asian Diaspora in Spain and its Representation in Spanish Cinema

Swagata Basu

(Doon University, Dehradun, India)

Abstract Spain, traditionally a migrant-sending country, has received a great number of immigrants since the early 2000s. Migrants from India, Pakistan and Bangladesh have formed a small but important South Asian diaspora in Spain that is often perceived as a homogenous group by the Spanish people. Although the number of migrants in this group is comparatively less than the African, Latin American or East European counterpart, their visibility is much higher in Spanish media (film, television and newspapers). This paper will first look at the trends and patterns of South Asian immigration into Spain. It will argue that South Asian immigrants are unique in their ability to turn their 'difference' into tools that help in their survival and integration. Then the paper will discuss the representation of the South Asian migrants in Spanish films. Through the analysis of three films the paper will argue that the interaction between the migrants and the autochthonous plays out in either a framework of multiculturalism or eurocentrism. The failure or success of the interaction and/or the possibility of integration depends on this: whether the Other is accepted with its differences (multiculturalism) or expected to adopt the culture of the host society (eurocentrism).

Summary 1 South Asian Diaspora in Spain (Facts and Figures). – 2 South Asians in Spain, Issues of Integration and Representation. – 3 South Asians Represented in Spanish Immigration Cinema. – 4 Conclusion.

Keywords Migration. Culture. Representation. South Asian Diaspora. Immigration Cinema.

Migration is a very important phenomenon in the world today. The world is becoming more and more interconnected and human mobility is on the rise. Migration flows around the world are constantly growing and impacting nations, citizenships, identities and borders. All growing economies depend upon migrant labour, domestic or international. Spain, a part of the European Union since 1985, is a relatively new migrant-receiving country. In fact Spain was a migrant-sending country for the longer part of its history. But Spain's location, at a distance of just 14 kilometres from Africa (through the Strait of Gibraltar), and its growing economy made it a gateway to Europe for migrants from all over the world from the 1980s. From around 2000 the population of immigrants saw a major growth which got halted after the 2008 global economic meltdown which had badly affected Spain's economy. As of now immigrants constitute about 10% of Spain's

population.¹ Out of this South Asians (i.e. immigrants from India, Pakistan and Bangladesh, excluding Sri Lanka as it is a negligible minority) constitute a very small number. However, any look at the immigrant *barrios* or neighbourhoods in Spain reveals that South Asians are a 'visible' group. By this I mean that South Asians can and do reveal and affirm their identity, through clothes, accessories, habits, colours and the kind of business they do, for example restaurants selling Indian food, stores selling Indian clothes, artefacts and jewellery etc. This is in sharp contrast to many other ethnic groups who are much bigger in number but have still not achieved a good level of integration and therefore remain 'invisible', that is hidden from the gaze of the host society. This can be said of the Maghrebi population who do not enjoy a great deal of acceptability as revealed in many research results.² This paper intends to look at the South Asian diaspora in Spain and its representation in Spanish cinema.

Before we look into the nature of South Asian immigration to Spain and its diaspora in Spain I would like to make a few clarifications for the term being used in this paper and the rationale behind choosing it. I am using a common term 'South Asians' to talk about the people who originate from the nations that are known as India, Pakistan and Bangladesh today. South Asia may also include other countries such as Sri Lanka, Afghanistan and Nepal but I believe the way India, Pakistan and Bangladesh are linked to a shared past and common culture is not equally true for those other countries. Besides, these nations have not yet registered a significant presence as migrants in Spain. The rationale behind studying these three nationalities together emerge from my observation that while studying migration, diaspora, and transnationalism looking at communities only from national perspective can be deceptive. Especially when we look at a diasporic community and try to analyse their experience at a host society we need to acknowledge that the people of the host society may not be fully aware of the national histories of the immigrants. I will try to show how their interaction could be influenced by age-old perceptions, or events going back much beyond modern history, to a pre nation-state scenario. In Spain many such confusing or ambiguous terms circulate in current use. For example the Spanish word *indio* historically refers to the indigenous races of America or anything related to it. However it can also refer to any person from India, or anything belonging to or related to India.³ Similarly

1 According to the release by INE (National Statistical Institute) of Spain.

2 According to the report *Evolución del racismo y la xenofobia en España* (Cea D'Ancona, Valles Martínez 009, 328 graphic 3.25), when asked which group of immigrants receive the least sympathy from a Spanish person, the maximum number of people mentioned "Morrocans, Moros, North Africans".

3 *Diccionario de la Lengua Española* [online]. 23a ed. Real Academia Española. URL <http://dle.rae.es/>.

the word *moro* can refer to anyone from the North African region bordering Spain, or a person who practices Islam, or the historical groups of Islamic people who ruled over Spain between 711 to 1492. Traditionally the term *hindú* is used for people living in India and any person who practice Hinduism. I therefore feel it will be more useful to look at patterns of the entire South Asian diaspora rather than observing just one nationality.

1 South Asian Diaspora in Spain (Facts and Figures)

The history of immigration from the Indian subcontinent is very long but is not very well known. Ana López-Sala's work in this area is ground breaking. According to her "The history of the Indian community in Spain is fascinating not only for its peculiarity within the general dynamics of immigration to the country, but also because it is one of the least known migration inflows, despite being one of the oldest" (Sala 2013, 1). The migration of South Asians to Spain happened in different phases. The earliest groups from the Indian subcontinent to settle in Spain were Sindh merchants who settled in the Canary Islands during the second half of the 19th century. These early migrants were attracted by the business opportunities available there as they were free ports. Many of the descendants of these early migrants have become naturalized as Spanish citizens and formed the cream of the business class in the Canaries. Sindh traders migrated in the 19th century when India, Pakistan and Bangladesh were part of the same territory known as British India, but at present the Sindh province is part of Pakistan. So the Sindh diaspora may be more appropriately termed as a South Asian diasporic community rather than Indian diaspora. The Sindh migrant community is a rare case as Spain started to receive a considerable inflow of migration only after the 1970s. By this time the migration from Sindh however halts whereas other waves of migration from South Asia arrive in the decades after the 1980s. In the last decade of the 20th century and the first decade of the 21st century a sudden growth has been recorded in the population of South Asian origin. A majority of these new South Asian migrants are semi-skilled or unskilled labourers who find employment in sectors which require hard labour such as agriculture and mining. According to the statistics released by the Instituto Nacional de Estadística (National Statistical Institute) in June 2016 the total population of Spain is more than 46 million out of which about 4 million are foreigners (INE 2016). None of the South Asian countries figure in the top 15 countries sending migrants to Spain. The migration statistics of the community of Madrid show that 13.15% of Madrid's population is constituted by foreigners. The top 15 nationalities in Madrid also do not count any South Asian country. However interestingly both Bangladesh and Pakistan figure in the list of countries registering

maximum growth among immigrants between January and June 2015 in the Madrid area (Observatorio de Inmigración 2015). According to the study of Singh Garha, Galeano and Domingo Valls (2016), South Asians in Spain are estimated to be 131,230 in 2014. At present Pakistanis are the biggest group followed by Indians and then Bangladeshis although Indians arrived earlier. Although compared to the total population of foreigners in Spain the figure of South Asians is very low, a mere 1.99%. Compared to the total population of Spain it is only 2.08%. However what is interesting about the South Asian population in Spain is the dramatic increase it experienced between 2000 and 2013. The total population of South Asian people multiplied more than ten times to its number within the first decade of the 21st century (Singh Garha, Galeano, Domingo Valls 2016, 196). This can be attributed to the initiatives to regularize the immigrants in Spain undertaken by the then President José Luis Rodríguez Zapatero. Further it can be noted that while the general trend of immigration seems to have slowed down in Spain, and in fact an emigration process has started, the South Asian community is continuing to grow in Spain:

All the studies of the South Asian diaspora have observed that the South Asian diaspora is dominated by young males who find work in labour intensive sectors. There exist also a migration of highly skilled workers (again male dominated) from India to Spain, a consequence of the internationalization of business and services. India is one of the most important countries in the area of highly skilled labour that the Spanish government is trying to attract through certain policies since 2009 (Gómez Ventura 2013).

Singh and Galeano Paredes' (2015) study on the spatial distribution, concentration and diversity of the South Asian community in Spain reveals that the South Asian diasporic community lives in certain specific locations in a densely concentrated manner. The areas chosen by the migrants for settlement are closely linked to the economic activities they are involved in. Therefore early settlement concentrated around the mining regions, later in regions with agricultural activities. The boom in the Spanish real estate industry attracted migrant workers to construction sector in the cities and suburban areas. The most recent settlements have been related to ethnic business (Singh, Galeano Paredes 2015, 22). These are mainly the immigrant neighbourhoods of Lavapiés in Madrid and el Raval in Barcelona. According to López Sala earlier the Indian community was concentrated in the Canary Islands. This trend has now changed and at present most of the Indian population are settled primarily in Catalonia and Valencia and secondarily in Andalusia and Madrid. South Asian diaspora is particularly successful in the area of ethnic business: restaurants offering Indian cuisine, grocery stores that offer products from South Asia, *locutorios* or public phone booths etc. Amongst the South Asian migrants people from Pakistan are engaged in the most diverse labour sectors. The diasporic community live close to each other which makes

their exposure to Spanish natives not very common except for commercial purposes. Many South Asians do not learn the Spanish language which makes interaction with natives difficult. Some of these observations are made by Sameer Rawal (2007), an Indian Hispanist who lives and works in Barcelona, Spain. He observes that the South Asian communities and the native Spanish communities may live next to each other but know little about each other except through stereotypes and imaginations which in turn are based on indirect and unreliable sources of information. I quote his own erudite words:

The mutually-delusive ideas are formed based on indirectly available, accessible translations of the culture, provided by sources who in theory have had direct communicative dialogue with India and vice versa. The misperceptions are reinforced because there is no actual – or psychological – space where things can be seen in their accurate dimensions, and where processes of direct dialogue can be initiated and sustained. (Rawal 2007, 399)

Between 2007, when the above lines were published, and the present a lot could have changed but more recent study by Singh and Galeano Paredes (2015, 5) also point out that the South Asian diaspora “has showed the prevalence of multicultural mosaic model” in which

the immigrant minorities participate in economic activities but remains socially invisible or encapsulated” (Peach 1997). Another important argument in the favour of this model is that SAP (South Asian Population) has maintained its separate identity and social setup (unlike the assimilation model in which minorities lose their identities and mix with native majority) in the “all new territories where they have settled. [...] We can say that the SAP is expanding in the form of homogeneous clusters which are economically integrated to Spanish economy but socially isolated from native society.

M.S. Aubia and J. Rodríguez Roca (2004) conducted a research on Pakistanis in Spain using a collective in Barcelona in 2002. This research shows that most of the Pakistanis live in close ties with friends and relatives from Pakistan in certain neighbourhoods of Barcelona out of which el Raval is the most important. The main business activities they are involved in are grocery stores, butchers, fruits shop, phone booths, mobile phone shops, all at 100 shops and barbers. The researchers observe that the commercial activities carried out by Pakistanis has produced a positive effect on the economy of the neighbourhood, something which was in decline since 1990s. The so called ‘crisis of the small business’ had led to shutting down of small shops in the neighbourhood who found stiff competition from the

big supermarkets. There is a predominance of family-owned and run shops among the immigrants that enable these shops to provide more flexible timings to their clients. Indians and Pakistanis have created a niche in the sale of fruit and vegetables by offering low prices and keeping their shops open for longer duration in the Alicante region of Spain.⁴

So far we have seen research that has showcased the demographic factors of South Asians in Spain, the number of immigrants, the history of their migration, their spatial distribution and settlement patterns, their occupation patterns and gender ratio etc. However no research has yet been conducted on the integration of South Asians in Spain and the factors influencing it such as media representation. It is in this area that I would like to make a contribution through this paper and further research.

2 South Asians in Spain, Issues of Integration and Representation

Any study on migration has to dwell on the aspect of integration of the migrants in the host society. Integration is the process that enables the migrants to live and work in peace and with dignity in the host society. Despite the long tradition of human migration, integration remains a difficult arena. Migrants unfortunately remain outside the mainstream society in many situations.⁵ At times they receive racist or xenophobic treatment from the natives and at times they are forgotten or ignored, rendered invisible by the natives. Various models of integration are often proposed and discussed. In the assimilation model integration is only possible when minorities assimilate in to the mainstream through a process that inevitably leads to the minorities' losing their cultural difference. On the other hand the multiculturalism model gives value to the preservation of cultural identity of the minority during the process of integration. It emanates from the belief that integration should not and need not take place at the cost of the loss of cultural identity or cultural difference of the minority groups in a society. Those who oppose multiculturalism claim that it encourages creation of ghettos of people who live together but do not co-exist, that is, they remain isolated from each other in spite of inhabiting the same space. In the context of migration to Europe in the 20th century it has been observed that a new kind of racism has emerged which is not based on the idea of superiority of certain races as traditional racism but a negative attitude towards cultural

4 "Fruterías de indios y pakistaníes copan el mercado con bajos precios y amplios horarios" (Fruit shops by Indians and Pakistanis capture the market with low prices and longer serving hours) [online]. *Información.es*, 15 May 2012. URL <https://goo.gl/DC2GiI> (2016-10-19).

5 Things have started to change. Right now there is an Indian senator in Spain, who belongs to Esquerra Republicana de Catalunya (ERC), a Catalan independentist party.

differences along with the fear that cultural differences threaten certain cultures (Rathzel 2002). Taguieff used the term 'differential racism' for this. Whereas multiculturalism as a political idea or model of integration constitutes accepting all cultures as being equal and diversity as a good thing for any culture both within and outside (Parekh 1999).

When we look at the research on South Asia mentioned in the previous part of this paper we can say that what distinguishes the South Asian diaspora in Spain is their ability to preserve the distinctive features of their culture and society and make use of it both for economic benefit and integration into the host society. The fact that many of them participate in ethnic business allows them to assert their identity to a certain extent. They form a small minority but one that is visible, with distinct features. I believe in Spain, South Asian immigrants have been able to turn their culture into a viable business as well as soft power to enjoy better integration while affirming their identity.

A major factor that influences the integration of a group into a society is how it is perceived which shapes and is shaped by how that group is represented in the media circulated in that society. In the paper mentioned earlier, Sameer Rawal (2007) points out that images about South Asia reach Spain through Spanish translations of media originally written in English and that a direct contact has been missing for several years. However it is also true that Spanish people may not know the history and culture of India in a profound manner but there is a huge amount of interest in things related to India. Cultural aspects perceived to be related to India like Bollywood dance and music, films, fashion, food, yoga, Hinduism etc. are immensely popular in Spain. According to Ángel Fernández (2015), who has studied the media portrayal of Indian community in Spain, culture is the topic which has received maximum attention followed by religion and then business. The study shows that media portrayal of Indians in Spain is generally positive. The focus while covering the Indian community is on cultural and religious aspects. It proves that cultural aspects such as "Indian cultural festivals, yoga, cuisine, marriage ceremonies, music, art and films (especially from Bollywood) are quite popular in the Spanish media" (Fernández 2015, 18). I would like to argue that migrants play a role in popularizing these aspects and at the same time benefit from this popularity. A very interesting example of this interest for anything Indian can be seen in BollyMadrid. It is a festival of Bollywood and Indian Culture that takes place in Lavapiés every year since the last 8 years. Bollywood films are screened, groups and individual artists perform Bollywood dance, there are stalls selling typical Indian food, costumes and jewellery. There are also presence of NGOs who work in India. What is surprising is that it is called Festival of Indian Culture but what is celebrated really is Bollywood, mainstream commercial Hindi cinema, its dance and music, which is a transnational cultural phenomenon with as many followers in Pakistan

and Bangladesh as in India. And many of the people involved in selling the supposedly Indian stuff are also Bangladeshis and Pakistani migrants. From the point of view of nationalism this may seem problematic at many levels. Does India or Bollywood subsume the ethnic identity of other South Asian people? Does this festival truly represent India or even a small part of its diversity or does it generate stereotypical images about India? Does it represent the culture of geo-political South Asia? Perhaps not. But through the lens of transnationalism we can say that the festival actually celebrates the culture of the South Asian diaspora in Spain. Those aspects of the diaspora that unites Indians, Bangladeshis and Pakistanis and their culture that they know will appeal to the host society. The festival has grown each year and seen participation by a huge number of Spanish people. It is not directed towards an immigrant audience. The audience is Spanish. The performers are the people of South Asian diaspora in and beyond Spain.

3 South Asians Represented in Spanish Immigration Cinema

The unprecedented levels of human migration towards Europe in the 20th century has produced new challenges to European societies in dealing with the ethnic and cultural diversity of its new inhabitants. Art, cinema, literature etc. have all responded to these social changes. According to Isolina Ballesteros (2009, 192) a new genre of cinema can be identified in Europe which she calls “Immigration Cinema”, that fictionalizes “a concrete social phenomenon – immigration and the unfortunate but unavoidable ramifica-



Figure 1. Logo of *BollyMadrid*

tions of racism and xenophobia – and a social group, immigrants and their marginal allies, the “undesirables” of society that constitute the ampler category of Otherness”. In my M.Phil. Dissertation⁶ I have shown that in Spain too such a cinema has developed, which I have termed “Spanish immigration cinema”, a broad category of cinema which represents the social phenomenon of migration in its various facets. In this study I have shown that in Spain the majority of films dealing with migration try to focus on the human aspect of the migrants, of the desire to pursue the dream for a better life, and highlight the similarity in human experiences irrespective of nationality. These are the alternative representations of migrants compared to the sensationalist and negative images circulated by newspapers and television news channels. When we analyse the entire body of immigration cinema of Spain we do find representation of a variety of nationalities such as Africans, Latin Americans and Asians. In this paper I am focussing on the representation of South Asian migrants within Spanish immigration cinema. Two feature films and one made for TV have been made with leading characters/protagonists having a South Asian identity: *Tomándote* (2000) by Isabel Gardela, *El Próximo Oriente* (2006) by Fernando Colomo and *Masala* (2007) by Salvador Calvo. This is not a small number if we consider the small size of Spanish film industry and the actual percentage of South Asians among the immigrants in Spain. The first two films mentioned are feature films, both of them can be termed intercultural romance or intercultural romantic comedy. *Masala* is a social cause based film about a teacher of a school with several migrant children. There are several other films where South Asian characters can be seen for examples *Rastres de sàndal* (2014) and Indian characters in the biopic on Vicente Ferrer’s life (2014). These films however are not part of immigration cinema as per Ballesteros definition so they are not being discussed here.

In *Tomándote* a Catalan woman begins a romantic relationship with Jalil, an Indian Muslim florist who lives in Barcelona. In spite of the genuine attraction and affection the two have for each other, their relationship ultimately fails due to the several cultural differences between the two. The woman being a writer of romantic novels uses her experience with Jalil to develop a book that gains a lot of popularity because of the exotic element in it.

In *Próximo Oriente* a shy Madrilenian man is attracted to a Bangladeshi woman who actually has a relationship with his married brother. When the girl gets pregnant and faces difficulty in dealing with the situation the man proposes to enter into a ‘false marriage’ to avoid problems with the family. Through the process of this false marriage the Spanish man comes

6 *El Multiculturalismo en el cine español de inmigración (1990-2010)* [Multiculturalism in Spanish Immigration Cinema (1990-2010)]. Submitted at Centre for Spanish, Italian, and Latin American Studies, School of Languages, Literature and Culture Studies, Jawaharlal Nehru University.

to know about the life and culture of this Bangladeshi family, Shakeel, his wife and their three daughters. The two end up falling in love with each other and live a happy life.

Masala is a story of the challenges of running a school in an immigrant neighbourhood where children are unruly, undisciplined and unmotivated to study. The film tries to explore the factors that go into creating a difficult adolescence for the children which can be attributed to the cultural and economic problems that are part of their immigrant lives. A motivated and dedicated music teacher tries to bring a change of attitude among the students through music and creativity. One among this group of students is an Indian girl who loves to sing Hindi film songs. Although her parents are against her desire to pursue music, by the end of the film she gathers the courage to pursue her passion. She also tries to escape the fate of getting married at a young age to a boy chosen by her parents.

The three movies are very different in the way they deal with the theme of migration in general and that of South Asian migrants in particular. *Tomándote* depicts a failed intercultural romance. It alludes to the difficulty in surpassing cultural differences. *Próximo Oriente* is a celebration of multicultural life in Lavapiés with all its colour, sound and sights. *Masala* is slightly stereotypical in its representation of an adolescent girl who is struggling with the cultural difference at home and outside.

I analyse these three films through the framework developed by Ella Shohat and Robert Stam (1994) in their seminal work *Unthinking Eurocentrism*. Shohat and Stam (1994, 2) posit that mainstream media in the West has been filled with Eurocentrism which “bifurcates the world into the “West and the Rest” and is the ideology that sees Europe as the unique source of meaning, as the world’s centre of gravity, as ontological reality to the rest of the world’s shadow”. Multiculturalism is an assault on Eurocentrism, which means seeing world history and contemporary social life from the perspective of the “radical equality of peoples in status, potential, and rights. Multiculturalism decolonizes representation not only in terms of cultural artefacts - literary canons, museum exhibit, film series - but also in terms of power relations between communities” (5).

Representation’s importance in identity formation and perception has been highlighted by Stuart Hall who has said that “Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact, which the new cultural practices then represent, we should think, instead, of identity as a ‘production’, which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation” (1990, 222). It is obvious that perception plays a big role in integration. How a community is viewed by another has a direct impact on the possibility of their co-existence. And media representation of a community leaves a major impact on the perception of that community by those who are new at knowing them. It is therefore interesting to observe how South Asians are represented in

Spanish cinema. We see that Spanish filmmakers have portrayed South Asian characters as belonging to a very different culture. We can observe in all the films that the culture of people from South Asia is seen as being very different from that of Spain, very conservative, somewhat patriarchal, governed by rules and morals etc. which at times cause clashes or differences with the autochthonous. But the way the differences are represented is different in each film. As multiculturalism seeks respect for different cultures, representing the cultural difference is not at all problematic. The key is to observe how those differences are portrayed. Has difference been represented as something negative, exceptional, surprising and intolerable or acceptable and normal?

The name of the film *Masala* is a Hindi word which can be loosely translated to 'a mix of spices'. In *Masala* we see only a small focus on the Indian girl named Priya who is very shy but loves to sing. It is a film with several characters from different communities with different problems. Priya's family runs a small store and is shown to be facing discrimination at the hand of the authorities in one scene. Priya is a very talented singer but is not encouraged by her parents to sing. As soon as her character is introduced in the film, Bollywood is mentioned.⁷ In a conversation with the music teacher at school Priya describes how Bollywood film songs are and she explains that there is no kissing in them. She also describes how when it rains the clothes of female stars stick to their bodies making them more attractive for men. Her parents get upset upon knowing that she plans to sing for a show in front of an audience and they immediately arrange her marriage. She also says that she will be examined by a doctor to get a "virginity certificate" before getting married. As she has been a little intimate with a boy she is afraid that she will be caught although in reality she did not have sexual intercourse. All of these aspects are stereotypical ideas that the West has about a young Indian girl: a controlled life, repressed sexuality, a docile nature and a love for Bollywood. It is not a nuanced representation. The purpose of the film seems to be to showcase the problems of running a public school in an immigrant neighbourhood with limited funds. Music and creativity are suggested as the solution to social obstacles. So Priya is present in the film to represent the symptomatic problems of an Indian/South Asian girl. Sexual repression and lack of individual freedom may be real problems but then there is no need for the love for Bollywood to be given so much of space. But the film has an entire song in Bollywood style at the beginning. The climax of the film too features Priya singing a Hindi song and impressing the Spanish audience.

7 Bollywood is the popular name for India's Hindi Film Industry. Regional languages in India such as Bengali, Malayalam, Tamil, Bhojpuri, Punjabi and many more have their own film industries. The term Bollywood only refers to Hindi films which are mostly produced in the city of Mumbai which was earlier called Bombay.

The juxtaposition of oppositional features is the typical trait of stereotyping. Santaolalla (2002) in her analysis of the representation of racial and ethnic 'Otherness' used post-colonial theory: Edward Said's concept of 'orientalism' and Bhabha's reformulation of Said's concept of stereotype. These scholars emphasized the essentially ambivalent nature of stereotype which allows one to perceive the object of his or her anxieties as at once an 'other', thus incomprehensible in its strangeness and yet entirely knowable and visible.

We now move to the case of *Tomándote*. Here differences has been shown to be unsurpassable therefore coexistence fails. Jalil is a conservative Muslim who is shown to have several issues with Gabi's lifestyle. Gabi is shown to have been with Jalil only to extract experience that she could use for writing a book. In this film both the characters seem to be stereotypical representation of their respective identity without nuances. Since the film is shown through the point of view of Gabi, the audience is bound to identify with Gabi and find the thoughts and actions of Jalil and other minor characters (like Taj Mahal, a Pakistani delivery boy) at first amusing and intriguing but ultimately annoying. Daniela Flesler (2004) has seen this film as a failed intercultural romance, a kind of film that alludes to the impossibility of coexisting with the 'Other'. Another problem with this film is that although Jalil is Indian his identity in the film is limited to his being a Muslim. It is quite surprising that although Pakistanis are much higher in number particularly in Barcelona the film shows Jalil as Indian but then hardly touches upon any *Indianness*. The only Indian aspect in Jalil is his sexual performance which incorporates the art of *Kama Sutra*. This makes the representation in this film Eurocentric. Gabi's world is the norm and Jalil's views seem to be the exception that Gabi tries to understand but ultimately rejects. Jalil is the 'exotic Other', attractive and repulsive at the same time. Gabi is the European who wants to study and know about the 'Other' objectively, like Orientalists did, only to find reasons to reject it as inferior of it (Said 1978). Several scenes in the film shows Gabi's character making efforts to understand Jalil in particular and Islam in general going to the extent of attending lectures on Islam. But there eventual separation and the production of a book based on these experiences highlight but also reinforce stereotypes.

The above two films privilege the point of view of the Spanish/Western subject towards an Otherized 'object'. The film makes reject racism and xenophobia. There is a well-intentioned attempt to provide a better representation of the immigrants than what newspapers and television news channels provide. But the view still remains Eurocentric.

The last film to be analysed, on the other hand, seems a truly multicultural representation. It achieves this simply by not privileging the point of view of any one character irrespective of race or ethnicity. Thus point of view of no culture is privileged. First of all the genre is comedy which

provides a bigger range to the filmmaker. Multiculturalism seeks a multi-centered world. This film becomes multicentered by giving space to multiple characters and their little stories, apart from the main protagonist. Some of them are the band of Peruvian musicians who have no place to live, Abdul a Christian who converted to Islam influenced by Sufism, the Spanish lady who owns a butcher's shop and ultimately falls for Abdul. The true protagonist of the film is Madrid's immigrant *barrio* of Lavapiés: a multicultural neighbourhood.

This is the plot of the film: Cain is chubby, shy, does not have much luck with women and Abel, his brother, is handsome, married and has twin daughters. Their neighbours are a Bangladeshi family who has set up a restaurant, Shonar Bangla (which means Golden Bengal), which does not earn much. The father of this family is an orthodox Muslim. He does not serve alcohol at his restaurant. Conflict arises between him and Aisha, the eldest daughter, for her job in a bank and her liberal lifestyle. Abel gets Aisha pregnant but the family of Aisha believes that Cain is the father. Cain likes Aisha from the beginning and decides to help her by having a fake wedding with her. But to marry her, he needs to adopt Islam. So begins the process of approaching a completely different culture for Cain, the culture of a Bangladeshi Muslim family.

Here the filmmaker does not make the common mistake of conflating all identities into two homogenous categories: Muslim and Spanish. He does not forget that the traditions and customs of the family of Aisha does not depend only on their religion. Their nationality also influences these. So they are shown to speak Bengali and wear Sarees. Further the film highlights that the personality of each character differs and provides them an individuality. Aisha is more rebellious than her two sisters. Aisha's mother is more liberal than the father. The same goes with the Spanish characters who are very different people, and they respond very differently to the same situations. With the multiplicity of characters, all receiving equal importance, the film rejects a Eurocentric tendency of making generalizations and showcase a multicultural society. It also reflects that no attitude or thought is permanent and unchanging. With coexistence people's positions and attitude change. Bhikhu Parekh said that cultural diversity in a plane of equality offers a wide range of possibilities for human beings because no culture, no matter how rich, can cover all possibilities of human life. So "different cultures complement each other and correct, expand each other's horizon of thought and alert each other to new forms of human fulfilment" (Parekh 2006, 167). *Próximo Oriente* reflects this throughout the film. It projects intercultural encounters as enriching both sides. All characters undergo a change when they come in contact with people from other cultures in this film. On one hand the owner of the butcher's shop change by starting to sell *halal* meat and thereby gain new clients, on the other hand the Bangladeshi family also bend their rules and start

to serve alcohol. The restaurant of the Bangladeshi family goes through several changes, at first it is not at all popular, later it is called Taj Mahal, appropriating an Indian identity, but still it is not that popular, although it does a little better. Finally it becomes a music bar which is hugely popular only after Aisha and her sisters start to perform Bengali music there which attracts a new kind of crowd. We see then how culture that is different helps the immigrants in integrating and gaining acceptance.

It needs to be clarified that the film does not exoticize the music or the bodies of these South Asian women and the music used in the film is not Bollywood music unlike in *Masala*.⁸ Music plays a very important role in this film and it also won a Goya nomination for the best original music in a film. A band of Peruvian musicians plays and sings a Native American song at the wedding of Aisha and Cain. The wedding takes place according to Islamic laws, but the red sari that Aisha wears is commonly worn by the Bride in Hindu weddings in India. The overall outcome is aesthetically appealing. Such *mise-en-scène* again celebrates cultural diversity. The film ends with the father of Aisha accepting Cain in spite of the initial lies that he had said to her and realizing that his family desires more liberty. Aisha too recognizes that she truly loves Cain. While in reality immigrants are the ones who struggle to gain acceptance in the host society, in this film at a personal level Cain, a native, is shown to be desiring acceptance by the immigrant family. In this way this film breaks the typical structure of initial rejection, eventual identification and then acceptance of the immigrant by the native of many films in Spanish Immigration Cinema.

This quality of this film lies in its genre. It is a comedy about inter-cultural encounters. In an atmosphere of rising Islamophobia and right-wing rhetoric against immigration a film like *Próximo Oriente* does more than just humanize immigrants. By making the audience laugh over the situations that Cain gets himself into while trying to learn to be a good Muslim from his father in law, the film brings a different culture closer to the audience. When something can be dealt with in a light hearted humorous manner it no longer seems to be a problem anymore. Unlike *Tomándote* this film does not question whether co-existence with immigrant from different cultures like Islam is possible. Co-existence and tolerance is a given premise, the film moves the audience towards mutual admiration.

8 Ana Corbalán (2013) finds the representation of women in the film problematic. She points out the dance moves are exotic and sensuous, meant to seduce the Spanish audience. I would argue that their dance is a way of breaking away from the norms set by their father and thus more an act of assertion than that of submission to the gaze of the Spanish public.

4 Conclusion

We have seen in this paper first of all how the South Asian diaspora is growing in Spain and how they are a visible group who are able to affirm their distinct cultural identity. Further they are able to use their culture and convert into an advantage that helps them gain economic success and social acceptance. We have been able to see that in spite of the fact that a tendency to view South Asians through a stereotypical and narrow way does exist, there is also a great amount of interest for South Asians in Spain. Spanish people imagine Indians, Bangladeshis and Pakistanis in a more or less similar vein which in turn may be attributed to the role Bollywood plays in the lives of all these communities both at home and in the diaspora. This can be seen from the films that have been analysed which do not make clear distinctions between Indians, Bangladeshi and Pakistanis. An aspect that has been left for further discussion in this paper is the role played by religion in the difference among the perception of South Asians for Spanish people. Out of the three films analysed, two of the main South Asian characters were Muslim, while one was Hindu. These films do not suggest that a non-Muslim person of South Asia would enjoy better integration compared to a Muslim one. However many scholars argue (see Flesler 2008) that there is an inherent anti-Islamic feeling in Spain due to the historical rule of Moors (*Moros* in Spanish) and also because of the participation of Moroccan (also known as *Moros*) in the Spanish Civil War. The films do reflect that any Muslim may be termed a *Moro* in Spain, whether they are from North Africa or India. In that case a Muslim Indian will be caught between these two opposite imaginations positive South Asian/Indian and negative Muslim/Moro". What a Spanish person would perceive such a person as is a question that remains open for further research.

Works Cited

- Aubia, Montserrat Solé; Rodríguez Roca, Josep (2004). "Pakistaníes en España: un estudio basado en el colectivo de la ciudad de Barcelona". *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 68, 97-118.
- Ballesteros, Isolina (2009). "Immigration Cinema in/and the European Union". Rodríguez, María Pilar (ed.), *Cultural and Media Studies. European Perspectives*, vol. 1. Nevada: University of Nevada Press, 189-215.
- Cea D'Ancona, María A.; Valles Martínez, Miguel S. (2009). *Evolución del racismo y la xenofobia en España. Informe 2009* [online]. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración. URL http://www.empleo.gob.es/oberaxe/ficheros/documentos/EvolucionRacismoXenofobiaEspana_Informe2009.pdf (2017-11-21).

- Corbalan, Ana (2013). "Encuentros transnacionales en el cine español: perpetuación del sujeto femenino silenciado en el *Próximo Oriente*" *Romance Notes*, 53(1), 105-15. DOI 10.1353/rmc.2013.0004.
- Fernández, Ángel Alcalde (2015). *Media Portrayal of the Indian Community in Spain [DEMO-India RR 2015/06]* [online]. San Domenico di Fiesole (FI): Robert Schuman Centre for Advanced Studies; European University Institute. URL http://cadmus.eui.eu/bitstream/handle/1814/37729/06_DemoIndia_SpainCOP.PDF;sequence=1 (2017-11-21).
- Flesler, Daniela (2004). "New Racism, Intercultural Romance, and the Immigration Question in Contemporary Spanish Cinema" [online]. *Studies in Hispanic Cinemas*, 1(2), 103-18. URL <https://goo.gl/jicmuo> (2017-11-21).
- Flesler, Daniela (2008). *The Return of the Moor: Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration*. West Lafayette (IN): Purdue University Press.
- Hall, Stuart (1990). "Cultural Identity and Diaspora". Rutherford, Jonathan (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 222-37.
- INE, Instituto Nacional de Estadística (2016). *Cifras de Población a 1 de enero de 2016. Estadística de Migraciones 2015. Adquisiciones de Nacionalidad Española de Residentes 2015* [online]. Notas de prensa, 30 de junio. URL <http://www.ine.es/prensa/np980.pdf> (2017-11-21).
- López-Sala, Ana (2013). *From Traders to Workers: Indian Immigration in Spain [CARIM-India RR 2013/02]* [online]. San Domenico di Fiesole (FI): Robert Schuman Centre for Advanced Studies; European University Institute. URL <http://cadmus.eui.eu/bitstream/handle/1814/29464/CARIM-India-2013%20-%2002.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (2017-11-21).
- Observatorio de Inmigración (2015). *Informe de población de origen extranjero empadronada en la Comunidad de Madrid* [online]. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Políticas Sociales y Familia. URL <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM013945.pdf> (2017-11-21).
- Parekh, Bhikhu (2006). *Rethinking Multiculturalism*. Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.
- Parekh, Bhikhu (1999). "What is Multiculturalism?" [online]. *Seminar*, 484. URL <http://www.india-seminar.com/1999/484/484%20parekh.htm> (2016-10-19).
- Rathzel, Nora (2002). "Developments in Theories of Racism". Evens Foundation (ed.), *Europe's New Racism: Causes, Manifestations and Solutions*. New York; Oxford: Berghahn Books, 3-26.
- Rawal, Sameer (2007). "South Asian "Adda" in Barcelona". *Sarai Reader 2007: Frontiers*, 396-403. URL <http://archive.sarai.net/files/original/6aefaf45e3e1d825115980d3b7d62313.pdf> (2016-10-19).
- Said, Edward (1978). *Orientalism*. New Delhi: Penguin Group.

- Santaolalla, Isabel (2002). "Ethnic and Racial Configurations in Contemporary Spanish Culture". Labanyi, Jo, *Constructing Identity in Contemporary Spain*. New York: Oxford University Press, 55-71.
- Shohat, Ella; Stam, Robert (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London; New York: Routledge.
- Singh, Nachatter; Galeano Paredes, Juan (2015). "Concentration and Diversity of South Asian Population in Spain". García Castaño, Francisco J.; Megías Megías, Adelaida; Ortega Torres, Jennifer (eds.), *Actas del VIII Congreso sobre Migraciones Internacionales en España* (Granada, 16-18 de septiembre de 2015). Granada: Instituto de Migraciones; Universidad de Granada, S07/17-S07-34.
- Singh Garha, Nachatter, Galeano, Juan; Domingo Valls, Andreu (2016). "South Asian Immigration to Spain: Socio-Demographic Profile and Territorial Distribution, 2000-2014". *Asian and Pacific Migration Journal*, 25(2), 191-205.
- Gómez Ventura, Germán (2013). *Highly Skilled Indian Migrant Population in Spain* [CARIM-India RR 2013/39] [online]. San Domenico di Fiesole (FI): Robert Schuman Centre for Advanced Studies; European University Institute. URL <http://www.india-eu-migration.eu/media/CARIM-India-HSM-2013-39.pdf> (2017-11-21).

Huidas hacia el paraíso imaginario Emigrantes en el cine italiano

M. Magdalena Brotons Capó
(Universitat de les Illes Balears, Palma, Espanya)

Abstract Nowadays, the massive arrival of immigrants to the southern Italian coasts as a prelude to their trip towards Northern Europe is an issue of major concern for European society. Paradoxically, Italy was a country of emigrants just a few decades ago. Precisely, the Italian cinema has reflected the past Italian emigration through fiction as well as through documentary films. This paper compares films on migration of different periods, particularly Italian emigrants in the past and immigrants to Italy in current times. Despite the different time-span and social conditions, they share the desire of seeking Paradise in the idealized land of arrival.

Keywords Cinema. Italian cinema. Migrations. Art. 20th century history.

En una colina de Lampedusa, situada a 113 millas de la costa africana, desde donde se divisa el lugar del naufragio, se encuentra *La Puerta de Europa*, una gran escultura de Mimmo Paladino, inaugurada el 2008. Es un monumento a los inmigrantes que cada día llegan a esta isla italiana. Podemos interpretar *La Puerta de Europa* como una versión contemporánea de los arcos de triunfo que los emperadores romanos erigían para conmemorar una victoria, aunque aquí el significado es el contrario. La obra de Paladino no simboliza un triunfo, sino una tragedia, el drama cotidiano de los emigrantes que llegan a esta localidad italiana huyendo de las guerras, el hambre y la pobreza de su país natal.

Los movimientos migratorios han sido una constante desde los orígenes de la humanidad. Los desplazamientos a causa de variaciones geográficas y climatológicas, las migraciones por guerras o crisis económicas, o por la búsqueda de mejores condiciones de vida, se han venido produciendo en todas las épocas. Aunque en Europa los desplazamientos de población constituyen un fenómeno histórico de larga tradición, su importancia ha aumentado significativamente en los últimos ciento cincuenta años como consecuencia de las transformaciones sociales, económicas y políticas que han caracterizado las últimas centurias. En el período que va desde mediados del siglo XIX a mediados del siglo XX se produjo uno de los movimientos migratorios más importantes de la historia, con los desplazamientos de europeos a América, situación motivada por las

guerras y crisis económicas que asolaban Europa. A partir de la segunda mitad del siglo XX la inmigración se dirige al viejo continente, situación que continúa en el actual siglo XXI con la llegada de inmigrantes del norte y centro de África y de Oriente medio.

Al ser una de las zonas más cercanas al norte de África, Italia es uno de los países europeos con mayor recepción de inmigrantes en la actualidad. El 3 de octubre de 2013 naufragó un barco que llevaba a bordo entre 520 y 550 personas desde la ciudad libia de Misurata, de las que solamente sobrevivieron 155. Esta es una de las múltiples tragedias, anteriores y posteriores al 2013, que se reducen a cifras de muertos que pretendían llegar a uno de los puntos situados más al sur de Europa. En recuerdo de este naufragio se erigió la escultura de Paladino *La Puerta de Europa*, una obra que en su ubicación en el paisaje italiano remite a la vista desde el mar de la Isla de Ellis en Nueva York con la Estatua de la Libertad, nombre con el que popularmente se designa a la obra titulada *La libertad guiando al mundo* al fondo. La obra de Bartholdi, recortada sobre el horizonte, es la primera imagen que veían los italianos cuando llegaban por mar a América, a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, en busca de un mundo mejor.

En latín *monumentum* significa recuerdo, acción conmemorativa, ofrenda votiva. Estos dos monumentos, *La puerta de Europa* y *La libertad guiando al mundo* simbolizan dos recuerdos opuestos. El monumento americano fue un regalo de Francia a los Estados Unidos en 1866 para conmemorar el centenario de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos y como un signo de amistad entre las dos naciones. Imagen icónica, se ha convertido en símbolo de la libertad, de la bienvenida a la tierra de las oportunidades, de un país que se ha fundado en la inmigración continua, aunque actualmente está adoptando políticas más restrictivas.

Por su parte el monumento de Paladino recuerda la tragedia cotidiana de los miles de hombres y mujeres que no son libres para decidir su futuro.

Los inmigrantes a los que rinde homenaje la escultura de Paladino son los que aparecen constantemente en las fotografías de los periódicos. Hace más de cien años los europeos que llegaban a la Isla de Ellis eran inmortalizados por Lewis Hine y Dorothea Lange, fotógrafos cuyas obras ayudaron a tomar conciencia de las poblaciones marginadas. Si comparamos las imágenes de estos autores con las instantáneas que llenan noticiarios y periódicos actuales vemos que la principal diferencia está en la ausencia de color de las fotografías de principios del siglo XX, pero las situaciones son las mismas: los mismos rostros de cansancio, las mismas filas enormes de hombres, mujeres y niños esperando pasar los controles de seguridad. De lo que nos hablan estas imágenes es del mismo drama: en el fondo, cualquier ser humano, ya sea africano, o europeo, es igual, en toda su vulnerabilidad, frente al control del estado en el que pretende ser acogido. Quizás la única diferencia está en que los barcos que llegaban a la tierra prometida, serían seguramente algo más confortables que

las peligrosas pateras con un solo bidón de combustible con las que los africanos pretenden actualmente cruzar el Mediterráneo.

Partiziani es el nombre de un enorme barco oxidado abarrotado de gente. Esta imagen cierra la película de Gianni Amelio *Lamerica*, de 1994, en una secuencia que parece una fotografía de Lewis Hine en movimiento. La película, empieza con imágenes documentales de la invasión de Albania por Mussolini en 1939, para posteriormente pasar a la Albania de principios de los años noventa del siglo pasado. Este país, que después de la Segunda Guerra Mundial vivió una convulsa dictadura comunista, abrió sus fronteras en 1991, poco después de la caída del muro de Berlín. Se calcula que unos 40.000 albaneses buscaron refugio en Italia, un flujo de inmigrantes que se compara al vivido a finales del siglo XIX e inicios del XX por los italianos en América. Y es que, como nos muestra el filme de Amelio, los albaneses veían Italia como su América, como su tierra prometida, igual que los italianos habían soñado su Edén en el nuevo continente cien años atrás. Ya el título de la película nos habla de un presente que remite al pasado. Amelio explica que el título *Lamerica*, sin apóstrofo entre el artículo y el nombre, se refiere a la historia de los emigrantes italianos.¹ El director ha declarado en diversas ocasiones que en la Albania posterior a la dictadura buscaba la Calabria de su infancia, en el drama de los albaneses de finales del siglo XX, la historia de su propia familia. Y es que los mecanismos narrativos de la película, con un personaje que vive en el pasado en su locura, nos proponen un viaje constante a la historia de Italia.²

Los grandes movimientos migratorios en Italia datan de finales del siglo XIX, después de la unificación del país de 1861. La emigración de italianos a América empezó en aquella época y solo sufrió un descenso con la llegada del denominado milagro económico de los años cincuenta. Se

1 «All'inizio, nei primi incontri di sceneggiatura, il titolo era semplicemente L'America, con l'apostrofo [...]. È rimasto così per tanto tempo. Poi un giorno ho detto che, sì, il suono era bello ma il significato non mi piaceva. E ho proposto di togliere l'apostrofo, di scriverlo come l'avrebbe scritto un emigrato. Mesi dopo, un mio amico di Ostia, un ragazzo cresciuto senza cultura, ma a cui piace molto leggere, è venuto da me con *La storia* della Morante, l'ultimo libro che gli avevo prestato e ha aperto il romanzo alla pagina in cui Nino dice a Usepe: "un bel giorno sai che famo noi due? Ci imbarchiamo su una nave transoceanica e partiamo per l'America". Usepe, che è piccolino e sta imparando a parlare, ripete stupito "La LAMERICA?" scritto così nel testo, proprio come l'avevo pensato io, senza apostrofo. Avevo letto *La storia* tanto tempo prima, ma questo particolare davvero non lo ricordavo. O forse si era sedimentato nel mio incoscio e, senza neppure rendermene conto, è riaffiorato con il tempo. Il mio punto di riferimento, in realtà, erano le molte lettere di emigranti dall'ortografia incerta che, nel corso della vita, mi è capitato di leggere. Per questo il film avrei potuto chiamarlo la MERICA» (Fofi 1994, 4-15).

2 «G. Amelio ritorna su quella nave, sul prima, sul durante e sul dentro proprio attraverso il fermo immagine sulle face dei migranti, che completerà l'immagine d'insieme della nave. La somatizzazione della realtà e della storia, incarnate da quelle face tanto simili a quelle dei migranti italiani, è uno dei sintomi della sovrapposizione e dell'identificazione tra i due popoli, l'albanese e l'italiano, che rappresenta la metafora centrale del film» (Lettieri 2007, 323).

calcula que entre 1880 y 1915 unos cuatro millones de italianos emigraron a los Estados Unidos, de los cuales el 70% provenía del sur. Las razones de esta migración en masa eran múltiples. Entre ellas la crisis agraria de 1880, el decrecimiento industrial de las ciudades del sur, desgracias naturales como el terremoto en 1908 que mató en Sicilia a más de 100.000 personas, o la existencia de un sistema feudal de propiedad de la tierra, determinante del hecho que una mayoría de trabajadores del campo viviera en situaciones paupérrimas (Schiavo 2015).

Por su parte, los Estados Unidos, que salían de una guerra civil, abrieron las puertas a la inmigración: las masas de obreros que llegaban serían los auténticos constructores del desarrollo del capitalismo norteamericano.

El billete hacia América costaba menos que un billete de tren a la Europa del Norte, lo que favoreció la emigración al Nuevo Mundo, un lugar en el que todo estaba por hacer, después de que los nativos hubieran sido arrinconados o aniquilados (Schiavo 2015).

La mayoría de los inmigrantes eran hombres jóvenes, entre 15 y 40 años, y venían acogidos por la comunidad italiana que se había formado en Nueva York, en la zona que se conocería como Little Italy.

La primera parada, una vez habían desembarcado, era la Isla de Ellis. Allí los italianos se enfrentaban por primera vez a los ciudadanos del nuevo mundo. A su llegada debían pasar un estricto control: la Isla de Ellis no era solo un centro de inspección y albergue temporal para los recién llegados, también era una especie de laboratorio y archivo. Después de pasar cuatro semanas en alta mar en tercera clase, en dormitorios comunes improvisados en la bodega, sin ver la luz del día, en espacios muy reducidos y sin apenas aseos, los emigrantes desembarcaban en la isla donde el personal de la marina estadounidense procedía a examinarlos.

Los exámenes médicos eran inmediatos para determinar si padecían alguna enfermedad como tuberculosis, alcoholismo, mal funcionamiento de miembros, ceguera, etc. Cualquier discapacidad que impidiera trabajar al joven emigrante y ganarse la vida eran consideradas como imperfecciones y los que las padecían eran deportados inmediatamente. Los que superaban los exámenes físicos debían someterse a otros de inteligencia y aptitud. Estos fueron los primeros test de inteligencia realizados a gran escala, de los que existe evidencia histórica. Las fuentes nos dicen que solo un 2% de los inmigrantes era devuelto a su lugar de origen. Debían disfrutar de buena salud y no tener antecedentes penales, o ser analfabetos, prostitutas, anarquistas y comunistas, etc., es decir, los elementos que obstaculizarían el crecimiento del país. Aunque en 1875 se habían establecido leyes contra determinados grupos étnicos, éstas irán desapareciendo a lo largo de finales del XIX e inicios del XX (Schiavo 2015).

Este procedimiento detallado, y la manera de tratar a los inmigrantes, como piezas de un *puzzle* que deben encajar en el sistema norteamericano, lo refleja con detalle Emanuele Crialesi en *Nuovomondo* (2006). El

filme nació de una experiencia personal del director, cuando empezó a añorar su país natal después de un largo período en Estados Unidos. A partir de aquí surgió un proyecto que le llevó a estudiar los archivos de la Isla de Ellis, donde Crialese descubrió, no solo miles de «palabras de papel» (denominación que daban los inmigrantes a las cartas), sino también las pruebas de los experimentos de eugenesia que las autoridades norteamericanas practicaban para evitar «corromper» a la nueva raza (Fioravanti 2006, 240).

Ya en 1917 Charles Chaplin había mostrado de manera cínica esta situación: la manera como eran tratados los inmigrantes por las autoridades, motivo por el que empezó a tener problemas en Estados Unidos, que no terminaron hasta su exilio suizo en 1953. Georges Sadoul recuerda que «esa película vitriólica, que denuncia una de las mentiras-clave de la propaganda americana, no es comprendida inmediatamente por la censura en su verdadero sentido, gracias a su ligereza aparente. Pero los puritanos exigirán y obtendrán, veinte años más tarde, la supresión de esa monstruosa indecencia: la estatua de la Libertad iluminando las brutalidades de la policía» (1955, 66).

Sadoul se refiere a un preciso momento de la película, cuando el barco llega a puerto. Las autoridades empujan y manosean a los inmigrantes, marcados con un distintivo. Esta situación puede verse también en el film de Crialese, cuando a los inmigrantes se les dirige en fila, sin que deban pasar una línea marcada en el suelo, mientras se les realiza uno de los primeros controles a los que serán sometidos durante su estancia en la Isla de Ellis.

Nuovo Mondo es también el nombre de un juguete óptico, muy popular en el siglo XIX, a través del cual se proyectaban «vistas ópticas» en el interior de un dispositivo. Coloreadas a mano y retroiluminadas con una linterna o una candela, las imágenes proyectadas mostraban lugares fantásticos que hacían volar la imaginación. La estética de la película de Crialese remite a las imágenes antiguas, a los entretenimientos populares como la tela pintada con un agujero en la que los protagonistas sitúan sus rostros; a los daguerrotipos y a fotografías como las que vemos al inicio del filme, cuando Salvatore y su hijo miran las postales llegadas desde América, en las que crecen monedas de los árboles, o las gallinas son casi tan grandes como un asno. Los protagonistas parecen sacados de las fotografías conservadas en la Isla de Ellis, en las que los inmigrantes, según Crialese, «guardavano l'obbiettivo sospesi, storditi, sperduti, come se fossero appena sbarcati sulla luna» (De Falco Marotta 2007, 94).

Si *Lamerica* de Amelio acaba con la imagen de un barco lleno de inmigrantes, también en *Nuovomondo* de Crialese aparece el barco que sale del puerto hacia América, donde se apiñan los italianos que dejan su hogar para siempre. Es una de las imágenes más impactantes de la película, un momento en el que, como señala Andrea Fioravanti, «la nave stracolma si stacca dal porto ed è come se qualcuno tagliasse crudelmente

in due un popolo che sembrava compatto» (Fioravanti 2006, 241). La autora dice «parecía» compacto. Y es que la migración también contribuyó al concepto de unidad de Italia, al hecho de «ser italiano». En *Nuovomondo*, un personaje sube a bordo del barco y se presenta a los demás pasajeros, también italianos, pensando que son extranjeros, y pregunta: «¿Cómo vamos a dormir con todos estos extranjeros?». Y es que los campesinos de aquella época vivían en una realidad muy aislada.

En otra escena de la película, se presentan: «Soy Vincenzo, de Galigni», y el otro dice: «Soy Salvatore, de Petralia». Petralia y Galigni distan diez kilómetros, pero mentalmente les separaba una distancia enorme. De pronto, se dieron cuenta de que sus pueblos habían quedado atrás, y que solo les unía el hecho de ser italianos.

Aunque el viaje en barco a América tenía un nivel de mortalidad altísima (en tercera clase, uno sobre siete moría durante el viaje), entre 1839 y 1914, años del desarrollo económico de Nueva York, casi 30 millones de europeos se exiliaron a los Estados Unidos. La seria amenaza de muerte no era un impedimento para que la gente continuara emigrando a América, que se configuraba en el imaginario como un lugar mítico, lo opuesto a la realidad cotidiana que muchos vivían en Europa

La Nueva York de los inmigrantes italianos simbolizaba la antítesis entre los sufrimientos padecidos en el propio lugar de nacimiento y la imaginada opulencia americana. *Crialese* representa claramente esta simbología en *Nuovomondo*: en una escena, los protagonistas nadan en un mar de leche en el que flotan hortalizas enormes, como si estuvieran en el Paraíso bíblico. La escena se repite al final del filme: en ese mar de leche nadan miles y miles de inmigrantes hacia América con la música de Nina Simone cantando «Oh Sinnerman where you gonna run to».

Las emigraciones de italianos no solo se sucedieron a inicios del siglo XX, ni solamente a América. En *Rocco e i suoi fratelli* (1963) Visconti relata la emigración del sur al norte de Italia que se produjo en los años posteriores al *boom* económico de los años cincuenta del siglo XX. La película cuenta la historia de una familia siciliana que emigra al Milán industrializado, meta idealizada donde la familia espera encontrar un futuro mejor. Décadas antes, muchos italianos habían emigrado a países europeos en los que se necesitaba mano de obra barata, como Alemania y Francia. Si prescindimos de los intentos fallidos de emigración colonial promovida por el Estado durante el *ventennio* fascista, la emigración de los años treinta se caracterizó por un traslado definitivo: los emigrantes del sur de Italia se dirigían en su mayoría al sur de Francia donde compraban pequeños terrenos y se establecían definitivamente. En los años sucesivos la emigración del sur de Italia se dirigirá al norte del país. Estos movimientos migratorios al extranjero y dentro del país se incrementaron después de la Segunda Guerra Mundial. El flujo hacia Francia y Bélgica, fue muy intenso en la década de los años cincuenta, y cambió a principios de la

década siguiente, cuando los países elegidos, durante los quince años posteriores, fueron Suiza y Alemania. La emigración hacia Inglaterra no sufrió oscilaciones destacadas. Los movimientos migratorios en masa del sur agrícola hacia el norte industrializado fueron constantes a lo largo de las décadas de los años sesenta y setenta del siglo pasado (Bevilacqua, de Clementi, Franzina 2001, 88-90).

Este hecho aparece reflejado en *Un paese di Calabria* (2016) film dirigido por Shu Aiello y Catherine Catella, que muestra, a modo de documental, la particularidad de Riace, una localidad del sur de Italia, que se había convertido en un pueblo deshabitado a raíz de la emigración de sus habitantes en busca de trabajo. A través de una voz en *off* conocemos, en primer lugar, la historia de Rosa Maria, que dejó Riace, su pueblo natal, en 1931 para emigrar definitivamente a Francia en busca de fortuna. Su recuerdo se intercala a la realidad del Riace actual.

El nombre de Riace está asociado al arte clásico: en esta localidad un submarinista aficionado descubrió, en 1972, una espléndida pareja de esculturas del siglo V a.C. Son dos imponentes figuras masculinas, conocidas como los *Bronces de Riace* o *Guerreros de Riace*, uno de los pocos ejemplos de escultura clásica en bronce. Pero Riace en la actualidad dista mucho de ser la importante localidad de la Magna Grecia. Abandonada por la emigración de décadas, es un lugar poblado de casas abandonadas, y sin ningún futuro para los pocos jóvenes que deciden seguir allí. La situación empezó a cambiar cuando su alcalde, Domenico Lucano, puso en marcha el proyecto *Città Futura*. En 1998, a raíz de la llegada de una patera con 200 curdos prófugos, se empezó a ofrecer casas abandonadas y diferentes trabajos a los inmigrantes que decidieron quedarse. Actualmente las casas vuelven a estar habitadas y se ha devuelto la vida al pueblo.

El documental de Aiello y Catella propone una mirada optimista a una situación dramática, la de las pateras con cientos de inmigrantes intentando llegar a Europa a través de Italia, mostrando una posible solución con el proyecto de Lucano, no exento de críticas por parte de algunos habitantes del lugar, pero imitado por localidades cercanas como Gioiosa Ionica o Cinquefrondi.

Según un sondeo del Istituto per gli Studi di Politica Internazionale (ISPI) del mes de junio de 2015,³ la mayor amenaza para Italia no es la crisis económica ni el terrorismo islámico sino la inmigración, datos que según este organismo son alarmantes, pues aunque la inmigración es un problema real para Italia, no supone una situación de emergencia nacional, como refleja la opinión pública. Lo cierto es que el clima social de rechazo hacia el inmigrante, junto con la situación real de continua llegada de embarcaciones

3 «Sondaggio: Gli italiani e le migrazioni: percezione vs realtà. Terza Rilevazione ISPI - RaiNews - IPSOS» [online]. URL <https://goo.gl/Z595ey> (2017-01-20).

a las costas del sur de Italia, es un tema constante en la prensa y televisión italianas, y también un argumento que genera múltiples manifestaciones como exposiciones en los principales centros culturales de Italia, mesas de debate y encuentros. Es un tema presente también en el actual cine italiano, tratado no tan solo desde el documental sino también desde la ficción.

Emmanuele Crialese recreó esta situación en la película *Terraferma* a través de la historia de una familia en una isla sin nombre, aunque se trata de Lampedusa. Esta película supone la conclusión de una trilogía, junto con *Nuovomondo* y *Respiro*, sobre la voluntad del hombre de reconstruirse una vida, más allá del lugar de nacimiento, buscando un lugar en el que vivir. *Respiro* (2002) trata de la angustia de la protagonista, que vive en Lampedusa, y sueña con la libertad fuera de la opresora sociedad isleña en la que vive. En 2011 Crialese volvió al sur para filmar el drama de la llegada continua a las costas italianas de inmigrantes en pateras. El proyecto coincide con un momento crítico en la política italiana. En el año 2009, la ley Bossi-Finni, decretó que no se podían esconder inmigrantes ilegales.⁴ Fue el año de la tragedia en la que murieron 73 personas en una barca que estuvo a la deriva durante tres semanas.⁵ Solo se rescataron cinco personas con vida, entre ellos Timnit T., la inmigrante que fue una de las protagonistas de *Terraferma* con la que Crialese quiso revivir su drama.

En cierto sentido la película actúa como un contrapunto a *Nuovomondo*. En esta película los italianos son los inmigrantes, mirados con superioridad por las autoridades encargadas de revisarlos y aceptarlos en el país de llegada. En *Terraferma* es Italia el país receptor. Crialese muestra una visión crítica de la policía italiana, explícita en la secuencia en la que el viejo pescador Ernesto es interrogado en el puerto por un policía preocupado solamente por el cumplimiento estricto de la ley, cuando sabe que Ernesto y su nieto Filippo han recogido a unos inmigrantes en una patera que se encontraba a la deriva en el mar.

Crialese muestra en esta película la otra cara de la moneda: mientras que en *Nuovomondo* los italianos son tratados como un objeto al que examinar y valorar por parte de las autoridades americanas, antes de permitir su entrada en el país, en *Terraferma* es la policía italiana la que actúa, fría y eficazmente, como agente de control de entrada de inmigrantes en Italia.

Para aumentar la tensión y la situación dramática, Crialese se sirve de un equívoco, pues en la película la ley prohíbe recoger inmigrantes en el mar, cuando en realidad lo que se prohíbe es acoger y esconder a inmigrantes ilegales. Esta licencia le permite al director confrontar la

4 D.lgs. 286/98, Testo Unico Immigrazione, art. 10-bis modificato dall'art. 1, co. 16, l. n. 94/09 del 15 luglio 2009.

5 «Migranti, si teme la tragedia» [online]. *la Repubblica.it*, 20 agosto 2009. URL <https://goo.gl/N81sTf> (2017-01-20).

ley del mar, la de los marineros, que obliga a ayudar a todo aquel que se encuentre en peligro en el mar, y la legalidad política, al plantear la situación de la inmigrante Sara, embarazada, a la que Filippo y su madre esconden en su casa.⁶

En la película vemos dos realidades de una localidad como tantas del Mediterráneo, en la que la pesca ha dejado de ser uno de los principales motores de la economía para dejar paso al turismo, explotando el sol y el mar como reclamo vacacional. Esta situación se plantea en una secuencia en la que la policía se lleva a unos inmigrantes que han alcanzado tierra, en una playa llena de turistas tomando el sol. Crialesse muestra en el filme como el *Mare Nostrum*, denominación que dio el Imperio romano al Mediterráneo, el espacio común de navegación que diseñaba una única identidad geográfica, económica y cultural, ha dejado de tener vigencia. La situación actual es la que promueve las diferencias y elimina la unidad estableciendo nuevas formas de exclusión (Piasentier, Ferrante 2013, 312).

Al inicio de este texto nos hemos referido a un naufragio cerca de Lampedusa, el 3 de octubre de 2013. Después de esta tragedia, el gobierno italiano lanzó la *Operación Mare Nostrum*.⁷ Se recibieron fondos europeos para realizar un conjunto de acciones navales y aéreas destinadas a reforzar el control de flujos migratorios. Desgraciadamente, la operación duró solo un año, y se sustituyó por la denominada *Operación Tritón*, con menos presupuesto y menos recursos.⁸ Contemporáneamente a estas acciones por parte de la política europea y de la italiana, la llegada de pateras a las costas de Italia no ha disminuido, y sigue siendo uno de los temas que más preocupan a los italianos del sur, que sufren directamente esta situación.⁹

6 Emmanuele Crialesse: «Sequestrare pescherecci ai pescatori che salvano i dispersi in mare con l'accusa di favoreggiamento all'immigrazione clandestina è la cruda realtà con cui dobbiamo fare i conti, si scatena un meccanismo di paura che va a modificare l'istinto umano di fratellanza e accoglienza» (http://movieplayer.it/articoli/crialesse-e-il-suo-tterraferma-approdano-al-lido_8480/) (2017-01-20)..

7 «L'operazione Mare Nostrum» [online]. *Eurasia*, 4 novembre 2013. URL <http://www.eurasia-rivista.com/loperazione-mare-nostrum/> (2017-01-20).

8 «La differenza tra "Mare Nostrum" e "Triton"» [online]. *il Post.it*, 11 febbraio 2015. URL <http://www.ilpost.it/2015/02/11/differenza-mare-nostrum-triton/> (2017-01-20).

9 «16 de abril de 2015: El naufragio de una embarcación con migrantes procedente de Libia dejó 41 personas desaparecidas. Según el testimonio de cuatro supervivientes recibidos en Lampedusa, en la nave había 45 personas. 11 de febrero de 2015: más de 300 migrantes mueren después de que las lanchas neumáticas en las que viajaban hacia Lampedusa naufragaran frente a las costas de Libia. Otros 29 mueren de frío durante las labores de salvamento de los guardacostas italianos. Agosto 24 de 2014: más de 250 inmigrantes han muerto en el naufragio, según la guardia costera. «Creemos que hay más de 250 cuerpos bajo el agua», ha asegurado el oficial. De confirmarse la cifra de víctimas, se trataría de la mayor tragedia de la inmigración irregular a través del mar desde el siniestro en aguas cercanas a Lampedusa en octubre del año pasado» (<http://www.ciclobr.com/lampedusa.html>) (2017-01-20).

En la Semana de la Crítica de Locarno de 2014 se estrenó el documental *Lampedusa in Winter* del austriaco Jakob Brossmann, un testimonio sincero de la realidad de los habitantes de Lampedusa y su lucha particular y diaria con un problema global. El documental empieza cuando, después del verano, la isla se vacía de turistas. Lejos de ser una estación tranquila, el otoño llega con problemas: el *ferry* que conecta la isla con la península está fuera de servicio tras haberse incendiado. A la continua llegada de inmigrantes hay que sumar la escasez de suministros y la imposibilidad de exportar pescado. Las manifestaciones de los habitantes de Lampedusa se alternan en el filme junto con las imágenes de los inmigrantes, expulsados de la isla, o malviviendo en una iglesia que días atrás era fotografiada por turistas.

Este documental sin embargo, no ha tenido el eco de *Fuocoammare*, la película de Gianfranco Rosi que ganó el Oso de Oro del festival de Berlín el 2016. Rossi confronta la vida de Samuele, un niño de 12 años en Lampedusa, y de la cotidianidad de algunos de sus habitantes (el dj de la radio local, una señora mayor ama de casa, etc.) con la llegada de inmigrantes. Un personaje sirve de nexo entre las dos realidades, el médico local que atiende a los habitantes de la isla y a los inmigrantes que llegan a Lampedusa.¹⁰

Rosi pasó un año en Lampedusa observando la vida de sus habitantes y acompañando a los equipos encargados de llevar los primeros auxilios a los inmigrantes que llegaban a la isla. Para el director el reto en realizar *Fuocoammare* era erradicar el bombardeo de imágenes cotidianas que nos llegan desde los informativos en la televisión. Con la voluntad de personalizar la tragedia, Rosi no descartó incluir en la película imágenes de inmigrantes muertos, o que están agonizando justo en el momento de alcanzar su destino. Nos preguntamos si son necesarias estas imágenes carentes de pudor, al mostrar la manera fría y profesional en la que los equipos de rescate tratan a los cuerpos sin vida. Para el director era fundamental narrar desde otro punto de vista una realidad que siempre se cuenta a partir de cifras, de números: cuántos desembarcos, cuántas víctimas, cuántos refugiados. Como en el enorme barco de *Lamerica* o en el plano cenital del puerto desde el que parte el barco hacia América en *Nuovomondo*, los emigrantes pierden su condición de persona para diluirse en una masa anónima. Precisamente Rosi usa el primer plano en su filme con la intención de individualizar, humanizar a los hombres y mujeres con los que se encuentra durante la realización de su filme. A diferencia de las películas de ficción señaladas, en las que los rostros protagonistas son los de los actores escogidos, si Rosi hubiera filmado su documental otro mes del año, durante otros días, otros rostros reflejarían las mismas

¹⁰ Se trata de Pietro Bartolo, que publicó su experiencia personal como médico en Lampedusa en 2016 en el libro titulado *Lacrime di sale* (Mondadori), traducido en castellano y editado por Penguin Random House en 2017.

expresiones de dolor, cansancio y desesperación.

Para el director era importante señalar cómo los habitantes de Lampedusa siguen sus vidas, ajenos a una desgracia contra la que, en realidad, poco pueden hacer: «Cuando llegué, acababan de poner la frontera, y para mí la isla era una *kasbah*, una ciudad invisible como la de Calvino, donde no había conflictos entre culturas. La gente se rozaba y dialogaba. Acabé entendiendo que eran dos mundos radicalmente separados y que no debía mezclarlos en pantalla. La ética del documental tiene que respetarse... Samuele no se cruza con los inmigrantes, y así debe ocurrir en la pantalla».¹¹ Según Rosi la importancia del filme es el testimonio de una tragedia que se está produciendo delante de nosotros, cada día, y ante la que Europa no hace nada.

No solamente los cineastas se han ocupado de reflejar en sus obras la tragedia de la emigración actual. El film *Un paese di Calabria* fue proyectado en el MACRO, Museo de arte contemporáneo de Roma, en octubre de 2016. En este espacio, y en muchos otros centros dedicados al arte contemporáneo en Italia se han ido realizando durante los últimos años exposiciones y actividades dedicadas a la inmigración europea. Una de dichas propuestas tuvo lugar en el Museo Archeologico delle Pelagie, situado no muy lejos de Cavallo Bianco, el último promontorio de Lampedusa, una punta en la que se esconde un búnker de la Segunda Guerra Mundial y donde se erige el citado monumento de Paladino. Allí se inauguró en 2016 *Verso il Museo della Fiducia e del Dialogo per il Mediterraneo*, un proyecto que nació con el objetivo de organizar actividades junto con otras áreas del Mediterráneo, escogiendo Lampedusa como símbolo de este mar.¹² Las actividades de dicho proyecto empezaron con una exposición en la que se mostraba, junto con obras de arte cristianas e islámicas provenientes de la Galleria degli Uffizi de Florencia y del Museo del Bardo de Túnez, el *Amorino dormiente* de Caravaggio, cuadro realizado por el pintor italiano en Malta en 1608, con el que se quiso recordar a Aylan Kurdi, el niño sirio de tres años muerto en una playa turca en un naufragio en 2015, y con el que se rindió homenaje a las víctimas de las migraciones. Obras de arte de primer orden se expusieron junto con objetos de inmigrantes que encontraron la muerte en el mar, o con los dibujos de Sherezade, una niña siria, refugiada en el campo de Idomeni, una pequeña localidad del norte de Grecia. Es posible que esté en lo cierto Erri de Luca cuando dice que el siglo XX será recordado no como el siglo de las guerras mundiales, primera y segunda, sino como aquél en que las migraciones vaciaron y despoblaron tierras y países mucho más que dos guerras mundiales (Zoppi 2009, 37).

11 Entrevista a Gianfranco Rosi en *El País*, 13 octubre 2016 (http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/13/actualidad/1476367774_613823.html?rel=mas) (2017-01-20).

12 «Lampedusa. Verso il museo della fiducia e del dialogo per il Mediterraneo» (<http://musei.beniculturali.it/progetti/lampedusa-verso-il-museo-della-fiducia-e-del-dialogo-per-il-mediterraneo>) (2017-01-20).

A través de las películas analizadas observamos la contradicción actual en la que se encuentra Italia, el país europeo que más ha experimentado los flujos migratorios a lo largo de diferentes épocas, que ha afectado a todas sus regiones, y que actualmente se ha convertido en la puerta de entrada a Europa de los miles de inmigrantes provenientes del norte de África y de Europa del Este que buscan refugio en el idealizado continente. La sociedad italiana refleja en su cine un tránsito histórico paradójico, en el que su país pasa de ser el del emigrante despojado de ilusiones a ser visto como tierra de promisión, deseable hasta la muerte.

Bibliografía

- Bevilacqua, Piero; de Clementi, Andreina; Franzina, Emilio (a cura di) (2001). *Storia dell'emigrazione italiana*, vol. 1. Roma: Donzelli.
- De Falco Marotta, Maria (2007). «Emanuele Crialese in Nuovo Mondo: emigranti di ieri e di oggi». *Incontri: cinema, scienza, cultura e fede per costruire il futuro*. Milano: Paoline, 94-7.
- Fioravanti, Andrea (2006). «La storia come "nuovomondo": il realismo visionario di Crialese». *La storia senza Storia*. Perugia: Morlacchi Editore, 238-44.
- Fofi, Gofredo (1994). *Amelio secondo il cinema: conversazione con Goffredo Fofi*. Roma: Donzelli Editore.
- Gola, Sabina; Rorato, Laura (a cura di) (2007). *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni Ottanta*. Brussels: Peter Lang Ed.
- Lettieri, Carmela (2007). «Corsi e ricorsi storici nel film Lamerica di Gianni Amelio». Gola, Rorato 2007, 319-28.
- Sadoul, Georges (1955). *Vida de Chaplin*. Trad. de Ernestina Chompourín. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schiavo, Flavia (2015). «Questa terra è la mia Terra. Migranti a Manhattan, tra Little Italy e Chinatown» [online]. *Dialoghi Mediterranei*, 16, novembre. URL <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/questa-terra-e-la-mia-terra-migranti-a-manhattan-tra-little-italy-e-chinatown/> (2017-04-22).
- Piasentier, Marco; Ferrante, Diego (2013). «Mare Nostrum: biopolitica e alterità in Terraferma di Emmanuele Crialese». *The Italianist, Film Issue: The Politics of Italian Cinema*, 33(2), 307-12.
- Zoppi, Isabella Maria (2009). «Da questa parte del mare. Gianmaria Testa ed Erri De Luca nel secolo delle migrazioni». *Altre modernità/ Otras modernidades/ Autres modernités/ Other Modernities*, 2, 37-45. DOI 10.13130/2035-7680/272.

Puentes mediterráneos

Diálogos interculturales entre el cine español y marroquí

Ana Corbalán

(The University of Alabama, USA)

Abstract The physical location of North Africa is weighted with geopolitical significance: it marks the European borders and, simultaneously, questions border demarcations based on a shared historical past. Likewise, the Mediterranean Sea functions as a river that flows and connects Spain and North Africa. This study will examine the intercultural exchange that takes place in a recent Spanish-Moroccan film trajectory in which conventional notions of exclusionary borders are challenged. Since this filmic panorama goes beyond established concepts of national borders by building a cultural bridge between two continents traditionally divided by social, ethnic, religious, and historical tensions, this paper will show that these audiovisual productions seek to unsettle the viewers' preconception of the African other and suggest a bidirectional encounter that serves to blur the geopolitical borders between Morocco and Spain, arguing against the 'Iberocentrism' that usually considers the African other with an inferior lens. Finally, it will be demonstrated how these films construct a hybrid concept of the nation in which national identities can be altered by the interaction with other cultures from a broader world.

Keywords Morocco. Spain. Cinema. Borders. Mediterranean Sea. Iberocentrism.

Toda frontera es, en definitiva, el punto inicial para poder acceder a otros horizontes. (Aínsa 2006, 229)

Nuestra sociedad contemporánea está caracterizada por una serie de movimientos diaspóricos, debido a la existencia de 150 millones de personas desplazadas de sus países de origen. Consecuentemente, resulta preciso reflexionar sobre las transformaciones demográficas que se están experimentando a nivel global y que problematizan cualquier discurso de homogeneidad nacional. El cruce de fronteras geopolíticas contribuye a las fuerzas culturales y económicas de la globalización, transformando así los imaginarios nacionales tradicionales.¹ Según propone Avtar Brah (1996,

¹ Adopto el término de globalización empleado por Imre Szeman en *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*: «it refers to the ways previously distant parts of the world have become connected in a historically unprecedented manner, such that developments in one part of the world are now able to rapidly produce effects on geographically distant localities. This in turn has made it possible to begin to imagine the world as a single, global space linked

181), los conceptos de diáspora, frontera y política de ubicación ofrecen una red conceptual que permite realizar un análisis de los movimientos transnacionales contemporáneos de gente, información, cultura, consumo y capital.² Nos hallamos así ante un encuentro - o desencuentro - entre unos mundos que lleva siglos sin poder consolidarse. Se puede argumentar entonces que el multiculturalismo no resulta ser una celebración simplista de la diversidad étnica y cultural, sino que estos diálogos interculturales intentan mantener la identidad diferenciada y segregada de varias comunidades que coexisten en un mismo espacio, utilizando una mirada etnocéntrica y monocultural hacia los otros. Stuart Hall (1997, 26) asegura al respecto que el fenómeno de la globalización es muy contradictorio, puesto que determina las relaciones entre diferentes culturas como una regresión a un discurso defensivo de identidad nacional que se alimenta del racismo y la xenofobia. Si combinamos estas dislocaciones geográficas contemporáneas con las numerosas complejidades históricas que las definen, podemos afirmar que muchas sociedades se están enfrentando a cuestiones irresueltas de la globalización. Hall define esta tendencia diaspórica global como un intento de vivir con la diferencia, pero a su vez, superarla, eliminarla, asumirla y asimilarla (1997, 33), lo cual no siempre resulta fácil, considerando que los movimientos migratorios son problemáticos debido a que los privilegios legales, económicos y sociales de una nación se reafirman y cuestionan a través de una serie de discursos de exclusión racial, social y cultural. En efecto, aunque parezca que la identidad nacional española es heterogénea, la idea de España como étnica y culturalmente homogénea continúa prevaleciendo en el discurso popular (Flesler 2008, 38).

La relación entre España y el norte de África conlleva un significado geopolítico: marca las fronteras europeas y al mismo tiempo, cuestiona dichas demarcaciones fronterizas. Esta problematización ha sido elaborada por Parvati Nair, quien ha definido los espacios liminales como territorios definidos por la movilidad: «As point of passage, the border is a place of transit. The border both proclaims the supposed fixity of the nation and is defined by the mobility, either chosen or forced, of those who travel through it. Borderline people are displaced and on the move, migrant in space and time» (2008, 24). Asimismo, Thomas Wilson y Donnan Hastings

by a wide array of technological, economic, social, and cultural forces that are able to cross and crisscross the imagined boundaries of cultures or nations with relative ease» (2005, 458-9).

2 Avtar Brah (1996, 198) define las fronteras nacionales como: «arbitrary dividing lines that are simultaneously social, cultural and psychic; territories to be patrolled against those whom they construct as outsiders, aliens, the Others; forms of demarcation where the very act of prohibition inscribes transgression; zones where fear of the Other is the fear of the self; places where claims to ownership - claims to 'mine', 'yours' and 'theirs' - are staked out, contested, defended, and fought over».

(1998, 1) han indicado que las fronteras internacionales se han vuelto tan transpirables que ya no funcionan como barreras cuya función es impedir el intercambio de ideas y personas.

Debido a la posición geográfica de España como puerta de entrada al resto de Europa y considerando tanto su pasado colonial como la creciente visibilidad en el país de una gran diversidad étnica, cultural, religiosa y racial, surge la siguiente cuestión: ¿Cómo podemos conceptualizar una aproximación epistemológica no eurocéntrica al tratar el tema de los encuentros multiculturales entre España y Marruecos? En respuesta a esta pregunta, Appadurai (1996, 32) considera en su influyente ensayo *Modernity at Large* que la nueva economía cultural global lleva consigo un orden disyuntivo de gran complejidad, por lo que ya no puede ser entendida en relación a los modelos tradicionalmente aceptados de centro y periferia.³ Por lo tanto, la frontera hispano-marroquí se puede considerar un espacio liminal en el que las culturas se entremezclan y resisten frente a una política exclusionista suscitada por un discurso eurocentrista.

Para problematizar la noción del supuesto poder hegemónico de España en relación a África, en las siguientes páginas reflexionaré brevemente sobre determinadas películas y documentales recientes que representan de forma positiva los encuentros bidireccionales que tienen lugar en el espacio del mar Mediterráneo entre la población española y la marroquí. Algunas de estas producciones son *La vida perra de Juanita Narbori*, de Farida Benlyazid (2005); *Mediterranova*, de Othman Naciri (2006); *Un novio para Yasmina*, de Irene Cardona (2008); *Al otro lado de la memoria: El protectorado español en Marruecos* de José Sánchez-Montes y Francisco L. Rivera (2006); *Chicos normales* de Daniel Hernández (2008); *Retorno a Hansala*, de Chus Gutiérrez (2008); *Todos sois capitanes*, de Oliver Laxo (2010); *Natural de Melilla*, de Driss Deiback (2002); y *Slimane*, de José Alayón Dévora (2013). Debido a la imposibilidad de realizar un análisis exhaustivo de todas estas producciones, mi estudio se centrará principalmente en cuatro de los filmes mencionados: *Juanita de Tánger*, *Al otro lado de la memoria*, *Retorno a Hansala* y *Natural de Melilla*. Mediante el ejemplo específico de dos largometrajes y dos documentales demostraré de qué forma la mayoría de la filmografía hispano-marroquí del siglo XXI adopta una mirada más positiva y menos estereotipada en su representación de las interacciones entre ambos países.

3 Appadurai propone cinco dimensiones del movimiento cultural global: «ethnoscapes, mediascapes, technoscapes; financescapes e ideoscapes» (1996, 32). Sostiene que los flujos globales se producen a través de las disyunciones causadas por estas condiciones. Para este ensayo, me interesan sobre todo los *ethnoscapes*, definidos por él como «the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guestworkers, and other moving groups and persons constitute an essential feature of the world and appear to affect the politics of (and between) nations to a hitherto unprecedented degree» (32).

Este corpus cinematográfico comparte los siguientes rasgos: sus personajes principales viven entre las fronteras, la escenografía destaca la belleza del paisaje africano, el guión cinematográfico tiene autonomía lingüística y utiliza diferentes lenguas, sus protagonistas se representan con una lente positiva, hay un énfasis en la proximidad geopolítica, social, cultural y humana entre España y África y se afronta el tema de las migraciones de forma reflexiva y dando voz a los propios emigrantes, verdaderos protagonistas de estas historias.

Dado que estos filmes van más allá de las fronteras nacionales y construyen un puente cultural entre dos continentes tradicionalmente divididos por tensiones sociales, étnicas, religiosas e históricas, considero que esta trayectoria filmica trata de desestabilizar la preconcepción de los espectadores sobre los marroquíes y defiende un encuentro bidireccional que sirve para diluir las limitaciones geopolíticas excluyentes. De hecho, las películas que ocupan el eje de este estudio destacan por sus encuentros positivos y critican el etnocentrismo característico del cine Europeo en su mirada a África, proponiendo un discurso alternativo que intenta eliminar las relaciones problemáticas entre España y Marruecos. En realidad, el cine al que me refiero lucha contra el iberocentrismo que usualmente ha socavado al otro africano con una lente inferior al mostrarlo tradicionalmente como un personaje secundario, subalterno, silenciado, criminalizado, indocumentado y marginal. Es más, las producciones audiovisuales hispano-marroquíes que analizo en estas páginas contribuyen a renegociar identidades que no quedan relegadas a una específica nación, sino que traspasan las fronteras y son el resultado de la interacción fluida e híbrida de dos países unidos por los puentes del Mediterráneo. Es así como destacaré unos encuentros culturales en los que el mar Mediterráneo adopta la función de un espacio en tránsito cuyas corrientes cuestionan la tendencia a explorar África desde una mirada iberocéntrica. El término que adopto de iberocentrismo hace eco de la definición de eurocentrismo efectuada por Ella Shohat y Robert Stam en *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (1994). Aunque estos autores se centran en el rol que ejerce Europa en la apropiación del resto del mundo, yo utilizo el mismo concepto para España, puesto que el iberocentrismo intenta sanear el pasado colonial de España, minimiza las prácticas opresivas que han sido realizadas a lo largo de la historia, proyecta una trayectoria lineal hacia el progreso y solamente considera los logros españoles más notables, aproximándose al individuo no-ibérico con una mirada etnocéntrica que destaca sus deficiencias reales o imaginadas.

Según Ana Rueda (2010, 59), a pesar de los recientes discursos sobre el multiculturalismo y la globalización, el puente figurativo que une España y el Magreb es una utopía porque muestra la imposibilidad de unir los lazos rotos de una historia conflictiva que separa a estos países vecinos. Sin embargo, a diferencia de esta afirmación, considero que la trayectoria reciente de producciones hispano-marroquíes consigue acercar a dos países unidos por el

Mediterráneo, diluyendo así sus fronteras divisorias. Aunque algunos críticos creen que la separación entre España y Marruecos constituye una división insalvable entre Europa y África, Norte y Sur, Primer Mundo y Tercer Mundo (Driessen 1998, 102⁴), sostengo que el mar Mediterráneo puede funcionar como un río que fluye suavemente y conecta estos dos continentes. En efecto, estas aguas han sido siempre mares de movimientos fluidos y centros de comunicación, de migraciones e intercambios. Las fronteras hispano-africanas nunca han sido política o históricamente estables e inequívocas, ya que España y Marruecos sólo se dividen por 14 kilómetros y debido a su proximidad, África y Europa están en contacto con un mar intangible que canaliza sus encuentros culturales. De hecho, la trayectoria reciente de películas hispano-marroquíes es una forma efectiva de diluir estas fronteras y estimular un intercambio cultural entre ambos países. Por otra parte, estas producciones cuestionan las barreras supuestamente inamovibles que se originaron en la concepción de un paradigma exclusivamente nacional, reafirmando el multiculturalismo que las define.

A pesar de la mirada tradicionalmente etnocentrista que infravalora a la población marroquí en las producciones culturales españolas, es significativo subrayar que la situación marginal de España en la conceptualización de Europa problematiza en gran medida el imaginario del discurso ibero-centrista que constituye el eje central de esta reflexión.

En este sentido, es destacable mencionar brevemente el cortometraje *Mushpush*, de Mar Moreno (2011), que se rodó en Marruecos – como muchos de estos filmes – y, junto a la utilización de una escenografía y fotografía en la que se retrata la belleza de África, la película se enfoca también en la relación incipiente de amistad entre una mujer española y su empleada doméstica marroquí. Este cortometraje denuncia las aproximaciones paternalistas al otro africano, ya que es la protagonista de Marruecos quien muestra más sabiduría y le da lecciones vitales a la española que reside en su país. Es más, mediante la mirada transnacional que se realiza en ésta y otras películas, no sólo se eliminan las interpretaciones eurocéntricas, sino que además se enfatizan las conexiones interculturales (Berman 2011, 9). El ejemplo de *Mushpush* sirve para demostrar que las producciones fílmicas contribuyen a renegociar identidades diaspóricas al representar de qué modo los españoles y los marroquíes están cambiando a través de sus interacciones personales y sociales. En general, este cine reciente refleja la experiencia del desplazamiento y la comunicación productiva entre sus personajes españoles y africanos, abriendo un espacio al diálogo cultural y productivo.

4 Driessen llega incluso más lejos cuando afirma que: «The Mediterranean is not only a political, demographic and economic divide, but also an ideological and moral frontier, increasingly perceived by Europeans as a barrier between democracy and secularism on the one hand, and totalitarianism and religious fanaticism on the other» (1998, 100).

Este espacio ofrece una vía que permite traspasar muros y diluir limitaciones fronterizas. Siguiendo los postulados establecidos por Fernando Aínsa, las fronteras se crean para ser transgredidas y no deben ser líneas divisorias, sino lugares transpirables «en la porosidad y en la osmosis del cuerpo social e individual que respira, en la intimidad protegida de una identidad y en el intercambio que da elasticidad a todo límite» (2006, 229-30). Consecuentemente, los espacios geopolíticos que separan África de Europa se definen por una hibridez determinada por las corrientes del mar Mediterráneo. Dicha apertura se ejemplifica a la perfección en *Chicos Normales* (2008), de Daniel Hernández, película en la que la cámara se infiltra en las casas y vidas de tres jóvenes residentes de un barrio pobre en Tetuán, donde crecieron cinco de los terroristas suicidas del atentado de Madrid de 2004 para que la audiencia le ponga un rostro humano a estos jóvenes. Igualmente, *Slimane* (2013), de José Alayón, explora mediante varias tomas estáticas en primer plano la falta de sentido de la vida de un grupo de adolescentes que tienen que abandonar el centro de menores para extranjeros que había sido su hogar y se enfrentan a las dificultades de sobrevivir en España sin trabajo o estatus legal. Este enfoque contribuye a reducir los malentendidos y estereotipos culturales preconcebidos sobre las personas de origen marroquí. A raíz del visionado de este tipo de películas, el espectador deja de considerar al otro africano desde una posición jerárquica y etnocéntrica. Es más, este cine propone que es posible abrazar una ciudadanía global diversa e híbrida, porque muestra la posibilidad de una relación intercultural productiva entre España y Marruecos más allá de las limitaciones fronterizas nacionales. Comparto por ello la propuesta de Driessen (1998, 101) cuando asegura que aunque España y Marruecos son estados bien definidos que mantienen barreras étnicas, religiosas y lingüísticas entre sí, estas fronteras nunca han sido estables ni inequívocas.

Es destacable señalar que la mayoría de estos filmes son coproducciones o tienen protagonistas biculturales que construyen un concepto híbrido de la nación en el que las identidades nacionales pueden ser alteradas por la presencia de personajes extranjeros, con quienes se posibilita la construcción de un diálogo intercultural. Dichas coproducciones constituyen una solución financiera para la crisis en las industrias cinematográficas nacionales, ya que, como es sabido, el cine árabe carece de suficientes recursos.⁵ Estas películas a menudo narran historias transmediterráneas de familias que construyen conexiones y vínculos

5 Según Alberto Elena (1999, 215-23), el principal problema con el cine marroquí es la falta de su propio mercado. Por poner un ejemplo, entre 1967 y 1980 solamente se produjeron 20 largometrajes marroquíes. Aunque desde 2004, el Centre Cinématographique Marocain aumentó los presupuestos para ayudar a la industria cinematográfica marroquí y ahora

afectivos entre ambos países. Como afirman Ella Shohat y Robert Stam, «los medios de comunicación hoy en día son más multicentros, con el poder no sólo de ofrecer representaciones compensatorias sino también de abrir espacios paralelos para una transformación multicultural simbiótica» (1994, 7). Por lo general, las películas hispano-marroquíes proponen ciertas estrategias de empoderamiento necesarias para redefinir la idea de una identidad transnacional inclusiva, un concepto que está en desacuerdo con la afirmación de Ugarte de que la identidad nacional española «ahora se coloca directamente en el pliegue de las relaciones históricamente cargadas entre el yo español individual y el otro árabe» (2006, 174). Mediante la problematización de la noción de poder hegemónico, este cine se adentra en representaciones del encuentro con el Otro en un diálogo bidireccional que pone de manifiesto, haciendo eco de Brah, «las maneras en que un grupo que se constituyó como una ‘minoría’ a lo largo de una dimensión de diferenciación puede ser construido como una ‘mayoría’ a lo largo de otro» (1996, 189).

Un buen ejemplo de esta mirada multicultural lo constituye el largometraje *La vida perra de Juanita Nabori* (2005), de Farida Benlyazid, basado en la novela homónima de Ángel Vázquez de 1976. Victor Amar Rodríguez ha propuesto que el cine magrebí es «una convivencia de diferentes lenguas y dialectos que comparten la pantalla con la presencia de filmografías internacionales de sello norteamericano, europeo, egipcio o hindú. Estamos ante un contexto multilingüístico y con unas sensaciones que se desprenden de la presencia de otras cinematografías» (2006a, 11). En *La vida perra de Juanita Nabori* se demuestra que una convivencia intercultural es posible mediante la visualización de una variedad de personajes que interactúan en el entorno de la bella escenografía del norte de África. La cinta está rodada en cuatro idiomas: español, inglés, francés y árabe. La cámara explora el cosmopolitismo de esta ciudad a través de los ojos y de la perspectiva de Juanita, quien simboliza la fusión de diferentes culturas en un cuerpo y en un espacio. En primer lugar, ella es medio británica y medio española. En segundo lugar, vive en una ciudad internacional que se sitúa entre las fronteras de España y África, pues como afirma la protagonista en uno de sus monólogos, «somos lo que quiera el viento, una mezcla». Homi Bhabha (1994, 2) ha reiterado la necesidad de centrarse en estas áreas intermedias que facilitan el terreno para elaborar estrategias innovadoras de identidad, de colaboración y de redefinición de la idea de la sociedad. Por lo tanto, encontrarse *in-between* culturas, lenguas y naciones significa que la articulación de la identidad cultural se negocia en estos espacios dialógicos. Consecuentemente, el

Marruecos produce más de quince películas anuales, convirtiéndose así en el mayor productor del Magreb (Elena 2011, 83).

filme se enfoca la mirada de una mujer que simboliza la unión de diferentes culturas en un cuerpo y en una ciudad.⁶

Este largometraje resulta muy apropiado para demostrar el multiculturalismo que caracteriza a una ciudad situada sobre siete colinas en la que el francés, el inglés, el árabe y el español se usan indistintamente. Florence Martin subraya la hibridez cultural que prevalece en *La vida perra de Juanita Narbori* con las siguientes palabras: «The onscreen montage of this multiple identity, comprised of shots of Tangier, its complicated history at mid-distance, the creolized languages of the Tangerois, the music, films, food, and habits of this multi-ethnic population, is not the only ‘Spanish-Moroccan’ quality of this film. The entire technical and financial making of it is Spanish-Moroccan» (2014, 135). En realidad, el filme es híbrido no sólo por el lenguaje utilizado, sino también por el rodaje en exteriores, por las varias religiones retratadas, por los encuentros culturales que se suceden y por la representación de la diversidad multicultural de los habitantes que pueblan las calles de esta ciudad. Al respecto, Víctor Amar Rodríguez ha propuesto que:

en la mayoría de las cintas marroquíes los modos de vidas se mezclan secuencia a secuencia. Todo se mixtura en la retina del espectador que, ávido de ilustrarse y comprender, evidencia la diversidad de un pueblo que coexiste entre lo antiguo y lo moderno, entre los valores heredados del pasado y la emergencia de la contemporaneidad que promulga occidente. (2006b, 88)

En relación a la influencia positiva del contacto entre diversas creencias religiosas, es destacable señalar que Juanita pasa su vida con su criada, una mujer musulmana con quien adquiere tanta confianza que conversa con ella sobre cualquier aspecto relevante a sus vidas, incluso acerca de las diferencias y similitudes entre el Cristianismo y el Islam. Por ejemplo, en uno de estos diálogos reconoce el trato deficiente de ambas religiones hacia las mujeres: «al menos en vuestra religión las mujeres no cuentan para nada, pero nosotras somos pecadoras, es un chantaje constante». Finalmente, entre sus monólogos, Juanita reitera frecuentemente que le gusta Tánger, «porque aquí conviven todas las culturas». Dicha apreciación por el multiculturalismo constituye el eje del presente estudio en el

6 En una entrevista con Michel Amarger (2007), la directora justifica los rasgos transnacionales del filme. Según afirma, realizar la película fue un reto para ella porque significaba apropiarse de otra cultura, comenzando por el hecho de que la cultura no tiene fronteras. La directora reconoce que el espectador se encuentra ante una coproducción hispano-marroquí basada en una historia de un autor español, con equipo técnico y actores de ambos países. Principalmente, la película trata de identidades múltiples con diferentes religiones que coexisten pacíficamente en una ciudad internacional.

que la brisa del Mediterráneo permea una serie de películas basadas en los encuentros entre Europa y África.

Otra producción que también está rodada en Marruecos e indaga en estos encuentros transmediterráneos es *Al otro lado de la memoria: El Protectorado Español en Marruecos*. En este documental, realizado por José Sánchez-Montes y Francisco L. Rivera en el año 2003 se rememoran los años del Protectorado. El rodaje tiene lugar en varios espacios, lo cual refuerza de nuevo la representación de la belleza de África. En efecto, se visualizan Tetuán, Ksar el Quebir, Xaouen, Melilla, Monte Arrouit, Ceuta, Asilah, Beni Sidel y Ben Karrich. *Al otro lado de la memoria* reconstruye la historia del Protectorado español en Marruecos, destacando las centenarias relaciones entre ambos países y el retorno de los antiguos residentes españoles. El inicio del documental enfoca a muchas personas sonriendo ante la cámara, lo cual es una característica de la imagen positiva con la que se representa Marruecos a través del cine español del siglo XXI. La primera secuencia comienza con un ferry que está cruzando el Estrecho, mientras un narrador transmite al espectador en voz en *off* la siguiente información: «Para mucha gente, el cruzar el Mediterráneo, el cruzar el Estrecho significa adentrarse en otro continente, en otra cultura. Pero para mí especialmente significa viajar, adentrarme al otro lado de mi memoria». La cámara utiliza numerosos planos panorámicos de un paisaje acogedor del Magreb. De especial interés para esta reflexión es la aproximación física, geográfica, política y cultural que se detecta entre Marruecos y España. Por ejemplo, en una toma en primer plano se visualiza a un hombre marroquí que afirma lo siguiente: «Nosotros influenciamos la historia española, como España interfiere en la historia de Marruecos». Del mismo modo, mediante las memorias de las personas entrevistadas se ejerce una mirada positiva al pasado histórico, que sanitiza en cierta medida el pasado colonial. En este sentido, se debe hablar de «historiofotía», término acuñado por Hayden White (1988, 1193) que se refiere al uso de la imagen como evidencia histórica; es decir, a la representación de la historia y de nuestro pensamiento sobre la misma a través de imágenes visuales y discurso fílmico. De hecho, la historiofotía es especialmente relevante en este documental, ya que las memorias de los años del Protectorado se descubren a través de las fotografías e imágenes de archivo ofrecidas por esta producción, que enfatiza la ciudad de Tetuán como capital del protectorado español. Igualmente, en este acercamiento se explica mediante la voz en *off* que el Protectorado evitaba los abusos coloniales, respetaba la fe islámica, la educación compaginaba la pedagogía europea con la creencia coránica y los militares españoles debían respetar al jalifa. Para Bill Nichols (2001, 105), la modalidad expositiva de un documental es una forma de dirigirse al espectador directamente, con subtítulos o voces que proponen una perspectiva, defienden una posición argumentativa o reconstruyen la historia. De esta forma, el metraje de imágenes históricas, especialmente de fotografías, sirve para crear más

autenticidad histórica al documental. *Al otro lado de la memoria* no tiene un narrador, sino que ofrece numerosos primeros planos con varias entrevistas a diferentes personas, en las que nunca se oyen las preguntas, sino sus respuestas. En efecto, la voz narrativa no se deja ver. Su función consiste en entrevistar a testigos presenciales o informados que subrayan las variadas interpretaciones de la historia y de la memoria y exponen directamente sus voces y rostros ante la cámara. Mediante el uso de una voz en *off*, el espectador se encuentra ante una sobria producción cuyo objetivo es documentar testimonios directos y relevantes sobre sus memorias del Protectorado, yuxtaponiendo imágenes históricas de archivo con un enfoque en primer plano a las personas entrevistadas. Este reportaje adopta una tonalidad nostálgica por el legado del imperio español y se transmiten recuerdos de una coexistencia pacífica, pues como afirman algunos de los españoles que experimentaron el Protectorado, «Los españoles vivíamos muy bien». Según las personas entrevistadas, las autoridades españolas eran más tolerantes que las francesas, pero mantener el Protectorado resultaba demasiado caro, por lo que, con la independencia se reconoció a España en la declaración conjunta hispano-marroquí, en la que quedaron «garantizados las libertades y derechos de los españoles en Marruecos y de los marroquíes en España». Como parte de estas relaciones bilaterales se indica hacia el final de *Al otro lado de la memoria* que «la historia del protectorado no es más que otro peldaño en las centenarias relaciones entre España y Marruecos, siempre tensas y conflictivas. Dos vecinos con historias paralelas y a veces, cruzadas». En los créditos finales, se ven en la pantalla unas imágenes congeladas de personas, ante las que se superponen estas frases que indican qué quedó de la etapa dorada del Protectorado: «En la actualidad tan solo permanecen en Tetuán cuatro familias españolas desde la época del Protectorado».

Otro documental cuyo contenido contribuye a la reflexión que está siendo efectuada sobre los puentes mediterráneos y enfatiza la proximidad física y cultural entre Marruecos y España es *Natural de Melilla*, dirigida por Driss Deiback (2002). Bill Nichols (2001, 40) ha señalado que un documental estimula en su audiencia la 'epistefilia', es decir, el deseo de saber, ya que conlleva una lógica informativa, una retórica persuasiva o una poética conmovedora que promete información y conocimiento. *Natural de Melilla* satisface este deseo de conocimiento al informar sobre una ciudad multicultural cuyos habitantes coexisten en la frontera entre España y Marruecos. Según se explica en los créditos iniciales, en el extremo norte de África, en la frontera con Marruecos, se encuentra la pequeña ciudad de Melilla, un enclave español de no más de 12 kilómetros cuadrados en el que conviven cristianos, musulmanes, judíos e hindúes. Esta realización enfatiza el multiculturalismo que caracteriza a Melilla mediante una serie de ejemplos específicos. Uno de ellos se centra en el festival de cine que tiene lugar cada Semana Santa y que sólo se concentra en la producción

española, ofendiendo a muchos de los lugareños que no son cristianos. Ante la cámara se representan diferentes comunidades que expresan sus opiniones sobre el cine, la política, la religión o la homosexualidad. Esta variedad de puntos de vista se observa de varias maneras. Por ejemplo, un miembro de la comunidad judía afirma que nunca habrá suficientes películas sobre el Holocausto; un fundamentalista musulmán proclama que Melilla es árabe y pertenece a Marruecos; un peluquero católico piensa que debería haber más monumentos fascistas en Melilla; un travesti musulmán de dieciocho años se jacta de su ateísmo; por no hablar de un judío convertido en católico o de tres gays alegando que con la democracia y el voto libre se perdió la emoción del 'fruto prohibido'.

Otra característica destacable de esta producción radica en que predominan las tomas en primeros planos, las cuales sirven para que la audiencia se sienta más cercana a las personas entrevistadas, reforzando de este modo la empatía hacia el otro. En el reportaje se reclama la africanidad de Melilla. Como afirma uno de sus protagonistas, Melilla se encuentra situada geográficamente en el norte de África, igual que España está en el sur de Europa. Este documental adopta matices políticos, como se infiere de la siguiente ratificación: «Melilla es musulmana y del mundo árabe». Aunque también se subraya el multiculturalismo prevalente en esta ciudad fronteriza: «Todos los melillenses tenemos algo de musulmán, tenemos algo de cristiano, algo de judío y algo de hindú», por lo que «Melilla la componemos cuatro grandes religiones que nos identifican con la solidaridad con todas las culturas y religiones». Al igual que ocurre con *Al otro lado de la memoria*, mediante la técnica de la entrevista, la audiencia se acerca al otro africano que está documentando en primera persona sus experiencias para demostrar que la interculturalidad es global. Esta producción apenas tiene música. Solamente se escuchan sonidos extradieгéticos cuando hay imágenes panorámicas de la ciudad que resaltan la belleza de la escenografía del continente africano. Otra similitud con el documental anteriormente mencionado es la escena final, en la que se visualizan todos los rostros en primeros planos y sonriendo, de forma semejante a como se percibía en la primera escena de *Al otro lado de la memoria*. Esta felicidad transmite una cercanía con la audiencia que consigue ejercer una mirada empática hacia Marruecos. Parvati Nair (2006, 15) indica al respecto que «la figura del moro y la cercanía física del Magreb presentan un paradigma cultural: la revelación de que la frontera impenetrable es mera apariencia».

Otro filme que acerca Europa a África es *Retorno a Hansala*, película de Chus Gutiérrez que propone un encuentro bidireccional entre España y Marruecos con el propósito de darle agencia y voz al inmigrante

silenciado.⁷ La multiculturalidad de esta película se observa en el rodaje, que se realizó en varios espacios geográficos: Algeciras, Cádiz, Tánger, Khuribga, Beni-Mellal, Tagzirt, y Hansala; y en el guión, que aparece en tres idiomas: castellano, árabe y bereber. En el largometraje, la cámara se embarca en un viaje que lleva al espectador a Hansala, un pueblo marroquí de 1.700 habitantes. En la trama, el dueño de una funeraria, Martín, localiza a Leila, la hermana de una de las víctimas de un naufragio en el Estrecho. Ella quiere enterrar a su hermano en su tierra natal y él la acompaña llevando la ropa de otros ahogados para poder ganar dinero cuando sus familias identifiquen y reclamen sus cuerpos. Lo que en un principio se trata de un viaje de negocios, pasa a convertirse, tras cruzar la frontera, en una experiencia transformadora de conocimiento del Otro que marca el inicio de un intercambio cultural. La misma cineasta declara que el rodaje en exteriores en la ciudad natal de uno de los ahogados permite que el espectador se familiarice con su identidad, sus sueños, su pasado y su familia. El verdadero intercambio cultural comienza a desarrollarse a partir de las secuencias que proyectan la llegada de Martín a Marruecos, topografía en la que se invierten los roles y el protagonista español se tiene que enfrentar a la dura situación de ser un extranjero en un territorio desconocido. Ya Julia Kristeva (1991, 1) problematizó la noción de lo foráneo cuando propuso que el extranjero habita entre nosotros al ser la cara oculta de nuestra identidad, que llega cuando la conciencia de nuestra diferencia se despierta y desaparece cuando todos nos identificamos como extranjeros, por lo que nuestra habilidad para convivir con otros requiere que vivamos como otros, reconociendo nuestra propia extrañeza. La cámara muestra cómo estas identidades fronterizas se moldean por medio de las interrelaciones entre sí y cómo pueden llegar a reconfigurar nociones tradicionales de fronteras nacionales. Esta película imagina la experiencia de encontrarse desplazado y posibilita el diálogo entre dos culturas diferentes.⁸ Al criticar los paradigmas hegemónicos eurocéntricos, *Retorno a Hansala* se posiciona en una relación de poder no jerárquico que promueve los encuentros multiculturales por medio de la aceptación de una sociedad pluralista.⁹ Dado que la película cuestiona

7 Para una interpretación más elaborada de los encuentros bidireccionales en esta película, véase «Searching for Justice in *Return to Hansala*, by Chus Gutiérrez» (Corbalán 2015).

8 Hay algunos largometrajes españoles cuyos protagonistas son marroquíes. Entre ellos, se puede mencionar *Susanna* (Antonio Chavarrías, 1995), *Saïd* (Llorenç Soler, 1998), *Canícula* (Álvaro García-Capelo, 2001), *En construcción* (José Luis Querín, 2001), o *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002).

9 Paul Gilroy sugiere que: «We need to be able to see how 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

cualquier preconcepción de fronteras establecidas, la diégesis del filme describe un espacio liminal en el que las culturas de África y Europa se articulan entre sí. Estos espacios de contacto cultural son importantes para elaborar estrategias de identidad individual y colectiva que reconfiguren un nuevo imaginario nacional. Chus Gutiérrez desestabiliza así los prejuicios comunes sobre el otro africano, subvirtiendo nociones asumidas a nivel geográfico, social y político de la hegemonía europea. En el filme, el espectador contempla mediante numerosos planos panorámicos un retrato acogedor de la belleza de los paisajes y habitantes de Marruecos, representación que desafía los sentimientos de Islamofobia prevalentes en España.¹⁰ De hecho, son constantes los rasgos positivos con que la sociedad marroquí es visualizada en la cinta.

Retorno a Hansala explora la interacción y el diálogo con los fantasmas de la inmigración, haciendo que el espectador reconsidere ciertas presuposiciones aceptadas de la relación entre los sujetos marroquíes y los españoles. Este concepto lo propuso Edward Said en *Culture and Imperialism*, cuando sugirió una visión de las culturas e historias como híbridas, heterogéneas o interdependientes entre ellas en las que ninguna es homogénea, singular o pura (1993, xxv). Este filme se insertaría en un espacio diaspórico en el que se desafían los conceptos de inclusión y exclusión, de pertenencia y otredad, de nosotros frente a ellos (Brah 1996, 209).¹¹ Por consiguiente, *Retorno a Hansala* no refleja la ansiedad cultural representada en otras narrativas españolas que exploran las migraciones en las que el otro africano representa una amenaza a una práctica discursiva basada en una supuesta identidad nacional homogénea, sino que contribuye al proyecto de hibridez y diálogo cultural que define a las sociedades contemporáneas. Estas respuestas dialógicas indican la posibilidad de un futuro esperanzador con el que los encuentros interculturales constituyen el inicio de un final feliz en la larga relación entre África y Europa. Por ello, esta película puede ser interpretada como una reclamación de justicia que vence los temores hacia los fantasmas

external to the workings of European political culture [...] they are already contributing to the making of a new European culture» (2004, xiv).

10 Después de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001, las manifestaciones de la islamofobia en Estados Unidos y Europa han aumentado notablemente. El término fue definido en un estudio realizado por el Consejo Europeo en 2005 como el miedo o los prejuicios contra el Islam, los musulmanes y todo lo relacionado con su cultura. La islamofobia es una violación de los derechos humanos y una amenaza para la cohesión social (ctdo. en *Musulmanes en la Unión Europea: Discriminación e islamofobia*, http://www.empleo.gob.es/oberaxe/ficheros/documentos/MusulmanesUE_DiscriminacionIslamofobia.pdf).

11 Driessen (1998, 101) señala varios problemas entre España y Marruecos: el etnonacionalismo, la inmigración de origen magrebí, los enclaves españoles en el norte de Marruecos, las zonas de pesca en el Mar Mediterráneo, el tráfico de drogas y los cruces ilegales.

del pasado y considera a su vez la posibilidad de una coexistencia positiva entre diferentes culturas. Del mismo modo, sugiere la posibilidad de una relación de amor intercultural entre una mujer independiente y activa marroquí y un hombre español, eliminando los estereotipos que asocian a la mujer musulmana con una persona sumisa.

Como se puede ejemplificar con estos largometrajes y documentales, muchas de las producciones recientes hispano-marroquíes crean una conexión humana entre África y Europa a través de sus prometedores diálogos con el pasado, el presente y el futuro. Estos dos continentes podrían considerarse 'zonas de contacto', definidas por Mary Louise Pratt (1992, 6-7) como la co-presencia espacial y temporal de sujetos previamente separados por disyunciones geográficas e históricas y cuyas trayectorias ahora se cruzan. Igualmente, Susan Stanford Friedman (1998, 135) ratifica que los encuentros interculturales ocurren cuando las personas de diferentes culturas se conocen e interactúan, estableciendo conexiones a través de las diferencias.

En suma, todas estas producciones presentan enfoques similares en la construcción liminal de sus personajes principales, quienes también habitan en espacios fronterizos. Es así como el corpus de recientes largometrajes y documentales hispano-africanos que utilizo abre posibilidades de encuentros en los que se desafía el enfoque iberocentrista del cine español. Principalmente, esta trayectoria fílmica construye un puente cultural entre dos continentes y profundiza en las representaciones del 'otro', imaginando la experiencia del desplazamiento y del encuentro productivo entre dos naciones unidas por las corrientes marítimas. A su vez, problematiza el iberocentrismo con el que tradicionalmente se ha mirado de forma condescendiente al continente africano. Tanto sus directores como sus protagonistas habitan entre el norte y el sur del mar Mediterráneo, transmitiendo la proximidad de una identidad compleja en un mundo global.

Dadas las ambigüedades que plantean las fronteras nacionales, estas producciones culturales también proponen un diálogo productivo entre España y África y cuestionan la narrativa de la hegemonía paternalista asociada con la mirada española en las películas de inmigración. Como he demostrado, este cine supera las limitaciones fronterizas y posibilita una relación productiva entre España y Marruecos. De hecho, los filmes que ocupan el eje de este estudio implican que el 'otro' es muy similar a nosotros y que la aproximación intercultural es posible. Mediante estas películas se desafía el discurso excluyente de la incompatibilidad racial, étnica, cultural y religiosa que tradicionalmente ha definido los encuentros entre ambos continentes. De este modo, el cine hispano-marroquí se posiciona en una relación no jerárquica de poder que promueve acercamientos multiculturales a través de la aceptación de una sociedad más pluralista.

Debido a que mi propósito es cuestionar cualquier idea preconcebida de las fronteras fijas e inmutables, la diégesis de estos filmes se concentra en un espacio intermedio donde las culturas de Marruecos y España se articulan entre sí unidas por el mar Mediterráneo. De hecho, mediante estos encuentros bidireccionales se cuestiona la legitimidad de las prácticas discursivas iberocéntricas. Estas producciones indican la posibilidad de un futuro armonioso en el que los diálogos culturales concluyan de forma positiva en la larga relación entre África y Europa. En efecto, la última frase pronunciada en *Retorno a Hansala*, «Se puede ver África», constituye la interpretación clave para esta reflexión, ya que sugiere la proximidad física y geopolítica entre España y África, ofreciendo una fusión real entre dos continentes que en realidad, no son tan distantes como aparentan.

Es más, estos largometrajes y documentales son cruciales para transgredir las fronteras imaginarias y geopolíticas entre España y África. Si las fronteras son permeables, entonces la distinción entre 'nosotros' y los 'otros' también se puede eliminar. De hecho, mediante la representación del 'otro', se crea una zona de contacto y una conexión humana a través de confluencias africanas y europeas que exploran los diálogos interculturales. Estas películas contribuyen por lo tanto a rearticular las identidades españolas y marroquíes de los espacios liminales y representan identidades híbridas en constante renegociación.

En definitiva, en el cine reciente que explora los encuentros entre Marruecos y España hay una fusión de diferentes estilos de vida. La conexión transcultural que se infiere de estas películas no enfatiza la procedencia geográfica de sus personajes, sino los puentes mediterráneos que conectan dos continentes. La cámara enfoca la belleza de África, las posibilidades de intercambios culturales y la humanidad de sus protagonistas. Dichos filmes no están limitados por las fronteras nacionales o políticas. Por el contrario, se caracterizan por una polifonía de voces, lenguas, etnias, religiones, espacios e identidades que construyen un espacio liminal en la interacción de culturas, invitando al público a compartir esta cercanía acogedora entre África y España. Finalmente, esta trayectoria fílmica intenta reescribir los discursos tradicionales de las identidades nacionales, erradicando una actitud iberocéntrica hegemónica y enfatizando los intersticios que fluyen entre España y África a través de las olas del Mediterráneo. El mar se convierte así en un espacio de tránsito cuyas corrientes conectan dos continentes, establecen un intercambio bidireccional, y cuestionan la tendencia a explorar África con una mirada iberocéntrica. Definitivamente, hay más puentes que acantilados entre España y África y estas producciones audiovisuales son elementos clave para facilitar un vibrante encuentro trans-mediterráneo.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando (2006). *Del topos al logos. Propuestas de Geopoética*. Madrid: Iberoamericana.
- Al otro lado de la memoria* (2006). Dirigido por José Sánchez-Montes y Francisco L. Rivera. España; Marruecos. Producciones Sacromonte Films.
- Amar Rodríguez, Víctor Manuel (2006a). «Jalones para la historia del cine magrebí. Impresiones a ambos lados del estrecho». Amar Rodríguez, Víctor Manuel (ed.), *El cine marroquí: secuencias para su conocimiento*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 9-22.
- Amar Rodríguez, Víctor Manuel (2006b). «La mujer en el cine marroquí. Aspectos para su comprensión». Amar Rodríguez, Víctor Manuel (ed.), *El cine marroquí: secuencias para su conocimiento*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 85-94.
- Amarger, Michel (2007). «Le Maroc regarde ses identités plurielles. Rencontre avec Farida Benlyazid, réalisatrice de *Juanita de Tanger*, 2005, fiction» [online]. *Africiné*, 7 octobre. URL <http://www.africine.org/?menu=art&no=6969> (2017-02-07).
- Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Berman, Jessica (2011). *Modernist Commitments: Ethics, Politics, and Transnational Modernism*. New York: Columbia University Press.
- Bhabha, Homi (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Brah, Avtar (1996). *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. New York: Routledge.
- Corbalán, Ana (2015). «Searching for Justice in *Return to Hansala*, by Chus Gutiérrez: Cultural Encounters between Africa and Europe». Faszter-McMahon, Debra y Victoria Ketz (eds.), *Áfrican Immigrants in Contemporary Spanish Texts: Crossing the Straits*. New York: Ashgate Press, 99-113.
- Driessen, Henk (1998). «The 'New Immigration' and the Transformation of the European-African Frontier». Wilson, Thomas M.; Hastings, Donnan (eds.), *Border Identities: Nation and State at International Frontiers*. Cambridge: Cambridge University Press, 96-116.
- Elena, Alberto (1999). *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós.
- Elena, Alberto (2011). «Cines del Magreb: Identidades disputadas». *Afkar/ Ideas*, 29, 82-86.
- Flesler, Daniela (2008). *The Return of the Moor: Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Friedman, Susan Stanford (1998). *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Princeton: Princeton University Press.
- Gilroy, Paul (2004). «Migrancy, Culture, and a New Map of Europe». Raphael-Hernandez, Heike (ed.), *Blackening Europe: The African-American Presence*. New York: Routledge, xi-xxii.

- Hall, Stuart (1997). «The Local and the Global: Globalization and Ethnicity.» King, Anthony D. (ed.), *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 19-39.
- Kristeva, Julia (1991). *Strangers to Ourselves*. Transl. by Leon Roudiez. New York: Columbia University Press.
- La vida perra de Juanita Narbori* (2005). Dirigido por Farida Benlyazid. España; Marruecos. Producciones Tingitania Films, Zap.
- Martin, Florence (2014). «Farida Benlyazid and Juanita Narboni: Two Women from Tangier». *Black Camera*, 6(1), 124-38.
- Nair, Parvati (2006). *Rumbo al norte: inmigración y movimientos culturales entre el Magreb y España*. Barcelona: Bellaterra.
- Nair, Parvati (2008). «Europe's 'Last' Wall: Contiguity, Exchange, and Heterotopia in Ceuta». Sampedro, Benita; Doubleday, Simon (eds.), *Border Interrogations: Questioning Spanish Frontiers*. New York: Berghahn Books, 15-41.
- Natural de Melilla* (2006). Dirigido por Driss Deiback. España; Marruecos. Producciones Visión 35.
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pratt, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge.
- Retorno a Hansala* (2008). Dirigido por Chus Gutiérrez. Sevilla: Producciones Maestranza Films.
- Rueda, Ana (2010). *El retorno/el reencuentro: la inmigración en la literatura hispano-marroquí*. Madrid: Iberoamericana.
- Said, Edward (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Alfred Knopf.
- Shohat, Ella, Stam, Robert (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge.
- Szeman, Imre (2005). «Globalization». Groden, Michael; Kreiswirth, Martin; Szeman, Imre (eds.), *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. 2nd ed. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 458-65.
- Ugarte, Michael (2006). «'Soy tú. Soy él': African Immigration and Otherness in the Spanish Collective Conscience» [online]. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 30(1), 170-89. URL <http://newprairiepress.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1620&context=sttcl> (2017-07-22).
- White, Hayden (1988). «Historiography and Historiophoty». *American Historical Review*, 93(5), 1193-9.
- Wilson, Thomas M.; Hastings, Donnan (1998). «Nation, State and Identity at International Borders». Wilson, Thomas; Donnan, Hastings (eds.), *Border Identities: Nation and State at International Frontiers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-30.

Reorientación de la práctica multicultural

Una perspectiva sobre la inmigración poscolonial y la emigración española en el cine español (2009-2016)

Eero Jesurun
(Universidad Carlos III de Madrid, España)

Abstract This essay considers two recent trends related to postcolonial immigration and Spanish emigration in transnational Spanish cinema. One trend by several Spanish filmmakers is to create a larger narrative space for postcolonial immigrants, especially from sub-Saharan backgrounds, who have settled in Spain and undergone a process of acculturation. A second trend is how transnational cinema reconfigures multicultural experiences as a result of young Spanish emigrants who settle in other European Union member states. Albeit these two migration experiences may not seem as the same, this paper will argue that grasping an analysis of these two specific trends can tell us how Spanish filmmakers reorient the viewers in understanding different ways of multicultural practice and family models in Spain.

Sumario 1 Introducción. – 2 Reorientar las representaciones de inmigrantes poscoloniales en España. – 3 Representación de la emigración española y revisión de sus estructuras de la familia. – 4 Conclusión.

Keywords Immigration. Post-colonialism. Spanish emigration. Acculturation. Transnational cinema. Family relationships.

1 Introducción

Diversos textos académicos sobre el cine español han identificado cómo varios cineastas representan el fenómeno migratorio y su impacto en la sociedad española (Santaolalla 2005, Monterde 2008). Recientemente, algunos autores han observado sinergias en la industria cinematográfica española que apelan a una definición que se denomina cine transnacional, según Casimiro Toreiro:

Dicho de otra manera, que por primera vez y de una forma plenamente consciente, las películas españolas han dado espacio y palabra a una nueva realidad social propia de los tiempos de la globalización, llena de ecos, lenguas y culturas diversas que conviven (a veces no sin grandes conflictos) con los usos y costumbres españolas. (en Gubern et al. 2009, 502)

En este artículo, voy a señalar dos claves que creo que son una parte de este cine transnacional y donde la representación de sujetos poscoloniales y emigrantes españoles son nociones indispensables para la comprensión de los intercambios multiculturales.

Una tendencia de varios realizadores españoles es crear una narrativa con mayor protagonismo para inmigrantes poscoloniales, especialmente los que son procedentes de zonas subsaharianas, que se instalan en una España plural y que se someten a un proceso de aculturación. El uso del término poscolonial destaca la construcción compleja de unos sujetos inmigrantes que se identifican con diversas regiones, idiomas y culturas procedentes de unos territorios colonizados anteriormente y que no pueden ser clasificados bajo ningún término de homogeneización. Sin embargo, empleo esta definición del sujeto poscolonial de manera crítica, y la utilizo como una herramienta para mostrar una aculturación relativamente armoniosa de los inmigrantes procedentes de las zonas subsaharianas en películas como *Ismael* (2013) de Marcelo Piñeyro, *Palmeras en la nieve* (2015) de Fernando González Molina, así como el documental, *Seleme, seleme* (2013) de Alexandra Rozas. Su pacífica perspectiva cinematográfica sobre el asentamiento legal de los inmigrantes poscoloniales en la sociedad española lleva a estos cineastas a regenerar el concepto tradicional del modelo de familia española. Esta representación de los sujetos poscoloniales como parte de una España contemporánea está muy lejos de las representaciones del inmigrante como héroe, que enfrenta mortales travesías en pequeñas embarcaciones.

La segunda tendencia gira en torno a cómo el cine transnacional reconfigura las experiencias multiculturales, como resultado de la movilización de los jóvenes emigrantes españoles que se instalan en otros Estados miembros de la Unión Europea. Según los datos del Instituto Nacional de Estadísticas (INE 2016), el número de españoles que ha emigrado de España a principios de 2012 ha sido mayor que el número de extranjeros que ha inmigrado a España. Este artículo aborda algunas de las representaciones de los intercambios multiculturales en películas que hablan sobre la emigración, como *Fuga de cerebros* (2009) de Fernando González Molina, *Perdiendo el norte* (2014) de Nacho García Velilla, *Julieta* (2016) de Pedro Almodóvar y el documental *En tierra extraña* (2014) de Iciar Bollain. Estos relatos también exponen los diferentes grados de ansiedad social vinculada a la separación de los miembros de la familia que emigran como consecuencia de la crisis económica mundial de 2008. Voy a señalar cómo estas películas interpretan la remodelación de las relaciones sociales dentro de la dinámica de la familia española. No sólo reconocen estos cineastas que un valor central de la sociedad española es el respeto al núcleo familiar, un modelo de redes sociales cercanas, sino que es un desafío mantener este patrón de cercanía familiar en un mundo globalizado.

En el marco de este breve ensayo, examinaré estos dos aspectos de los patrones de migración. Lidia Peralta García (2016, 18) explica bien las dos partes de las migraciones que destacan ahora:

Hoy España se sitúa en una doble vertiente: por un lado, la entrada de flujos migratorios continua, a pesar de todas las políticas de contención migratoria. Por otro, la situación económica que atraviesa el país desde el año 2009, con índices de desempleo que afectan en torno al 25% de la población activa, está generando un importante movimiento de emigración por parte de los españoles.

Teniendo en cuenta que las tendencias de la inmigración poscolonial y de la emigración española no parecen ser las mismas, argumentaré que entender estas dos claves en el cine transnacional puede explicar otras formas de práctica multicultural en España. Por lo tanto, voy a analizar primero las películas que tratan sobre las experiencias de unos inmigrantes poscoloniales y luego evaluaré la representación de la emigración española en estas producciones cinematográficas.

2 Reorientar las representaciones de inmigrantes poscoloniales en España

Los estudios sobre el cine español y las historias de inmigración en la década de los noventa y principios del milenio a menudo muestran cómo los inmigrantes de ex colonias europeas han comenzado a servir como representaciones nuevas en narrativas cinematográficas (Monterde 2008, Gubern et al. 2009). La producción cinematográfica española de aquella época asume que la representación de los inmigrantes poscoloniales, especialmente procedentes de territorios en la zona subsahariana, se enfrentan con problemas sociales (Peralta García 2016). Específicamente, la representación como inmigrantes ilegales en el cine español subrayó muchas dificultades en la aculturación y los guiones de estas películas no rehuían las hostilidades entre los diferentes grupos culturales.

Normalmente, los sujetos subsaharianos se enfrentan a diferencias irreconciliables en la sociedad de acogida, donde las relaciones sentimentales interraciales suscitan rechazo social. Por ejemplo, una narrativa común era una fallida experiencia multicultural entre hombres subsaharianos y mujeres españolas; en particular, el hombre negro era considerado un paria y tenía prohibido formar una relación sentimental con una mujer española. Según José Enrique Monterde (2008, 206): «Muchas veces la crónica de estos amores interraciales se ve oscurecida por la oposición familiar, en los dos sentidos de la relación: desde el rechazo de la familia europea, pero también desde la incomprensión de la familia

del inmigrante». En *Las cartas de Alou* (1990), de Montxo Armendáriz, el protagonista subsahariano a quien se le expulsa a su país de origen es obligado a romper su relación sentimental con una mujer española; en *Bwana* (1996), de Imanol Uribe, la historia es de una mujer casada que se ve atraída por un inmigrante recién llegado que es brutalmente asesinado a manos de un grupo racista cuando ésta le niega su ayuda; y, en *Poniente* (2002), de Chus Gutiérrez, un empleado subsahariano en un invernadero es injustamente despedido de su trabajo por un supervisor español, que sospecha que el trabajador está demasiado interesado en la propietaria de la empresa. El sujeto poscolonial en estas películas se convierte en una víctima de los prejuicios que dominan en la sociedad de acogida.

Esta representación desalentadora de los protagonistas poscoloniales en el cine español cambia hacia un retrato más optimista donde pasan a formar parte de un renovado modelo de familia española. En el caso de *Ismael* (2012), un niño negro aparece un día en la puerta de su abuela biológica, quien representa a una matriarca española y que por extensión, podría ser visto como un símbolo de una sociedad tradicionalmente cerrada hacia los extranjeros. Piñeyro encubre una historia poscolonial en una narración de reunificación familiar que, sea consciente o no, también se convierte en una narrativa simbólica para la reconfiguración de una familia española. Isolina Ballesteros (2001, 276) afirma que la estructura familiar monolítica ya no es un patrón común en el cine español: «Los cambios sociales y políticos de España en las últimas décadas han facilitado la redefinición de los roles familiares y descargado la institución de su peso simbólico [bajo el Franquismo]». Inicialmente, la abuela de Ismael es reticente y no cree que este niño pueda ser su nieto biológico, pero resulta que su hijo tenía una relación previa con una mujer española de piel negra cuyos antecedentes culturales nunca se explican completamente en la película. La aceptación de un niño mestizo por parte de la abuela es un signo de cómo las actitudes pueden cambiar en España. El final de la película sugiere que el padre natural y la matriarca de la familia, quienes reconocen la legitimidad de Ismael, evidencian de manera exitosa y afectuosa la integración del niño en su familia, que ahora es un modelo multicultural.

Sin entrar en la polémica representación de los inmigrantes en los medios ni en la política de inmigración, el espectador de *Ismael* sigue desinformado acerca de las posibles causas que pueden explicar por qué diferentes grupos culturales están presentes en la sociedad española contemporánea. Esta falta de análisis sobre el legado colonial está ausente y la narrativa favorece la hipótesis de que los sujetos poscoloniales ahora son parte de una comunidad de la diáspora que ya están legalmente establecidos en España. Julie Mullaney (2010, 9) señala que:

If migrancy is most often addressed in terms of stress questions of movement, dislocation and displacement, diasporas are differently but

not always distinctly freighted. Historically, they settle in the new place rather than return to homeland. (Si la migración se aborda con mayor frecuencia en términos de problemas de movimiento, deslocalización y desplazamiento, las diásporas son diferentes, pero no siempre distintivamente cargadas. Históricamente, se establecen en el nuevo lugar en lugar de volver a la patria)

Es decir, que la película de Piñeyro representa sujetos poscoloniales, la madre de Ismael e Ismael, como protagonistas asentados en España sin necesidad de explorar un patrimonio cultural fuera de España. Aunque Ismael huyó de su casa de Madrid con el intento de iniciar la búsqueda de su padre natural, finalmente dio con su madre biológica y su padrastro español. Esta película no explora las raíces culturales porque el director asume que la aculturación ha sido cumplida una vez que la abuela biológica y el padre natural han aceptado que Ismael es parte de su familia. Además, todos los protagonistas hablan español y están comprometidos en la educación de Ismael en el sistema escolar español. En la última escena de la película Ismael está en la escuela primaria en Madrid, por lo que el espectador entiende que este niño mestizo ya forma parte de una integración armoniosa.

Un punto de vista más amplio sobre la experiencia poscolonial es la representación de la familia de *Palmeras en la nieve* (2015). La película narra la historia de varias generaciones de lugareños procedentes de Huéscar que viajan entre España y unos territorios colonizados, conocidos hoy en día como parte de Guinea Ecuatorial. El guion de *Palmeras en la nieve* está basado en el libro homónimo de Luz Gabás y tiene carácter autobiográfico. El realizador González Molina reconstruye parte de la historia de esta familia sin olvidar los elementos políticos e históricos que forjaron una herencia multicultural. En este sentido, *Palmeras en la nieve* desvela las aventuras coloniales de los españoles que contribuyeron a forjar esta identidad reformada. Además, la película retrata una visión positiva sobre las relaciones sentimentales entre sujetos poscoloniales y sus protagonistas españoles, especialmente cuando una generación más joven de Huéscar lo descubre.

Las primeras escenas de la película comienzan con un discurso colonial repleto de clichés donde se muestra a los sujetos subsaharianos como seres exóticos que requieren de la dominación española para aparentar ser parte de una civilización. Dichas escenas en *Palmeras en la nieve* están ambientadas en la década de los años cincuenta cuando los colonizadores españoles utilizaban a las mujeres locales para obtener sexo. Sin embargo, la escena de un joven español muestra que él se encuentra con una mujer llamativa de piel oscura y que resulta ser una historia de verdadero amor. Unas décadas más tarde, la otra protagonista, que es la sobrina Clarence, decide viajar a estas lejanas tierras donde destapa el secreto

familiar. El descubrimiento de Clarence sobre sus familiares mestizos en Guinea Ecuatorial sirve para informar al espectador de algunas capas más profundas del fenómeno multicultural contemporáneo en España.

Fernández Molina intenta corregir así este fallo de memoria histórica al reconciliar la narrativa familiar con dos actos simbólicos hacia el final de la película. Resulta que Clarence va a la casa de su tío en Huéscar cuando regresa de su viaje por Guinea Ecuatorial. Ahora conoce el secreto que tiene su tío con una mujer *bubbi* y la existencia de sus hijos ilegítimos. Clarence le canta una canción *bubbi* y esta enunciación en un idioma extranjero es una manera de introducir la práctica multicultural en el hogar. Clarence no sólo copia una tradición oral de Guinea Ecuatorial, sino que también reconoce que este ritual olvidado es parte de la identidad de su familia. Dicha canción *bubbi* ilumina los ojos de su tío con recuerdos de su pasado colonial en África. El segundo acto simbólico es la llegada de los dos jóvenes subsaharianos saliendo de un coche en las laderas nevadas de la casa familiar, que contrasta con su piel oscura. La película sugiere que estos dos hombres representan las 'palmeras en la nieve' porque su presencia desvela otra manera de ver el mundo, es decir, desde un punto de vista poscolonial. Su presencia en la casa paterna conduce esta historia hacia un nuevo modelo de familia multicultural que se reconcilia con su pasado colonial. De hecho, esta reorientación de la memoria colectiva de España reconoce una identidad plural que es incompleta, al no contar con la historia de los territorios africanos.

A pesar de estas sugerencias sobre la armonía cultural, Fernández Molina no explica cómo este modelo de familia funcionará en el futuro. ¿Cómo se integran estos nuevos familiares subsaharianos en la sociedad de acogida? ¿Hasta qué punto estos inmigrantes tienen que adaptarse sin crear hostilidad en su nuevo entorno? Fernández Molina deja el final abierto tras mostrar que la primera reunión ha tenido lugar de manera pacífica entre los diferentes miembros de la familia. Los dos jóvenes caminando por el interior de la casa sugieren que su presencia en las habitaciones privadas es la muestra de que la realidad contemporánea española ha cambiado. Pero esta nueva estructura familiar no significa que el modelo de integración de los sujetos poscoloniales en España sea automáticamente exitoso. John W. Berry (2008) menciona que la globalización y la aculturación de los distintos grupos no son ideales, sin ofrecer una clara propuesta sobre cómo procesar el alto grado de continuidad psicológica y cultural, y cómo realizar nuevas estructuras sociales que incorporen la interacción de las personas.

El documental *Seleme, seleme* se acerca al enfoque que describe Berry. Muestra cómo una familia en Barcelona se convierte en un nuevo modelo social cuando adoptan tres niños hermanos de Etiopía. Uno de los momentos más satisfactorios psicológicamente para el espectador es ver cómo estos niños saltan en la cama de sus padres adoptivos mientras

se ríen. Esta mirada *voyeur* dentro de una casa particular, le hace a uno sentir como si estuviese viviendo una experiencia multicultural de cerca que no sólo es reconfortante, sino que confirma una simpatía tanto a nivel argumental como formal con esta reinención del modelo de familia. Sin embargo, en otras escenas, parece que la narrativa retrate una experiencia poscolonial que evita resolver algunas preguntas sobre la adaptación cultural; es decir, *Seleme, seleme* no muestra cómo la integración tiene éxito a largo plazo en sitios públicos.

¿Qué puede ocurrir si uno de estos niños no logra adaptarse fuera de su casa familiar? ¿Cómo se enfrentan a la posible discriminación o acoso por parte de otros niños? Este documental celebra la determinación de unos padres que deciden adoptar a unos niños de tierras africanas como un deber cívico y donde sólo parece verse de manera positiva el hecho de que ejerzan el poder de acoger a niños de países pobres. ¿Es posible que la reunificación de estos tres hermanos lejos de su lugar de origen funcione como el mejor modelo familiar? ¿Este documental minimiza el efecto psicológico de los niños por la distancia con sus familias biológicas en Etiopía? Resulta complicado utilizar a niños como sujetos filmicos para medir la aculturación.

Otras películas también sugieren una aproximación multicultural sin demasiadas preguntas sobre el impacto del modelo de familia. De hecho, según los datos del INE (2016), el 10,14% de la población española es extranjero. Esta información refleja una realidad que refuerza la narrativa de cineastas españoles que representan a los miembros de la familia no nacidos en España. En el caso de la película de Pedro Almodóvar *Julieta* (2016), la asimilación cultural de otro tipo de sujeto poscolonial, una mujer marroquí inmigrante, en una familia española demuestra que la práctica multicultural puede llegar de muchas formas. Esta película apela al fenómeno migratorio en un contexto psicológico atrofiado. Almodóvar se interesa por el viaje emocional de su protagonista española, Julieta, que toma lugar antes y después de la partida repentina de su hija, quien ha emigrado a Suiza. Julieta entra en depresión porque no sabe nada del paradero de su hija ni la razón del porqué ha roto el contacto con su madre. La película se centra en la memoria histórica de Julieta que ofrece alguna explicación de la desaparición voluntaria de su hija. Mientras que Julieta se ocupa de su mundo interior, elude el hecho de que un inmigrante marroquí es ahora la amante de su padre. No hace un esfuerzo para conocerla personalmente. Las visitas de Julieta a la casa de sus padres muestran como ella centra su atención en su propia madre, que está envejecida y demente y que reside en un dormitorio separado del padre. La presencia de una mujer inmigrante en la casa familiar aparece en un segundo plano. El espectador observa una experiencia multicultural rendida donde la comunicación entre mujeres permanece aislada. En la última escena de la película *Julieta* conduce un coche cerca de una zona fronteriza sin

tener un destino claro. Este final abierto refuerza el aislamiento de una madre española que Almodóvar parece ver como un modelo de familia rota donde será imposible recuperar una relación más estrecha con todos los miembros, sean inmigrantes o emigrantes.

3 Representación de la emigración española y revisión de sus estructuras de la familia

Los realizadores que representan la emigración española en sus obras están inclinados a mostrar los cambios sociales. Algunas veces estos cambios pueden desvelar sentimientos acerca de las relaciones en las estructuras familiares. En las comedias sobre la emigración española hay un tema común sobre la ansiedad por la separación de los seres queridos. Por ejemplo, podemos considerar obras como *Fuga de cerebros* (2009) de Fernando González Molina, *No controles* (2011) de Borja Cobeaga y *Perdiendo el norte* (2015). En el éxito de taquilla *Fuga de cerebros*, el protagonista español viaja a Inglaterra para conquistar al amor de su vida, la española Natalia, quien obtiene una beca universitaria para estudiar en el extranjero. Esta anticipación está representada como una amenaza; es decir, que un potencial romance entre estos dos jóvenes españoles no sucederá ahora que uno de ellos ha emigrado. Una vez en Reino Unido, el protagonista español se enfrenta a múltiples obstáculos que le impiden crear una futura familia con su amada Natalia. El protagonista no consigue adaptarse a esta nueva sociedad y, en última instancia, decide regresar a España. Mientras que el protagonista está en la estación de tren para despedirse de Natalia, los dos finalmente se besan y se enamoran en el momento del retorno a España. Asimismo, en *No controles* (2011) el protagonista español también se enfrenta a la ansiedad causada por la separación. Él tendrá que urdir un plan durante la víspera de Nochevieja para recuperar a su ex novia española antes de que ella se vaya a trabajar a Alemania. La amenaza social de la desintegración familiar causada por la emigración resulta un tema predominante.

Dichas películas exponen una narrativa donde los jóvenes españoles, formados con grados universitarios, enfrentan la desilusión del fracaso en el actual mercado de trabajo en España:

Hoy en día nuestros titulados universitarios presentan algunas dificultades en comparación al resto de los jóvenes europeos que disponen del mismo nivel de estudios. Por ejemplo, su exposición al riesgo de paro ha crecido fuertemente en los últimos años, confirmando una tendencia negativa respecto a los graduados y a los licenciados en el resto de Europa que se venía arrastrando desde antes que empezara la crisis. (Navarrete Moreno 2014, 124)

Uno de los protagonistas en *Perdiendo el norte* constata al inicio de la película que su generación no ha obtenido beneficios económicos tras la obtención de sus títulos universitarios para poder convertirse en «ganadores del *Champion League*» (1'19"). Esta referencia irónica hace alusión a los altos salarios que están ganando algunos jugadores españoles de fútbol. De hecho, el protagonista Hugo y sus compañeros se ven afectados por los recortes presupuestarios en la investigación científica y la corrupción financiera en ciertas empresas españolas. Luego, cuando Hugo se ve obligado a viajar a Alemania, se niega a aceptar que otros piensen que le falta ambición. Él se opone a ser llamado 'inmigrante' e intenta darle un giro positivo declarando que él es un «trabajador cualificado» (12'34"), suponiendo que, en el espíritu de una Europa unida, también afirma que «Alemania necesita a España tanto como España necesita a Alemania» (13'09"). El protagonista armoniza la diferencia cultural que en realidad será un gran reto que tiene que superar. Según la periodista Charo Nogeira aproximadamente el 17% de los españoles han considerado la posibilidad de trasladarse a otro país, pero existe un argumento cultural para permanecer en España: «La cercanía de la familia y el gusto por la vida española influyen para quedarse más que el trabajo».¹ En otras palabras, el concepto de emigración española se llena con capas de desafíos culturales.

No se puede negar que hay dudas entre los españoles con la idea de emigrar en estas películas. Además, estos realizadores no ignoran que la aculturación es una lección difícil de aprender para los emigrantes españoles; particularmente destacan el choque cultural entre las sociedades del Norte y sus vecinos del sur de Europa. García Velilla emplea el humor para encubrir la dificultad que muchos emigrantes españoles tienen a la hora de salir de España y sus consiguientes problemas en adaptarse al país en el 'norte'. En *Perdiendo el norte*, el uso de unos estereotipos nacionales ponen de relieve algunas de las diferencias culturales; por ejemplo, los entrevistadores de trabajo son alemanes serios vestidos con ropa gris que exigen puntualidad para llegar a la hora citada. En contraste, los españoles parecen ser culturalmente ineptos cuando saludan con besos y abrazos. Así que los jóvenes españoles terminan trabajando en la hostelería con salarios mal pagados; por ejemplo, Hugo acepta un empleo de cocinero en un restaurante turco al no encontrar otro trabajo en Berlín.

A pesar de ser una comedia, hay dos puntos de vista cautivadores acerca de esta película: la ambigüedad por parte del realizador de que el multiculturalismo funciona como un modelo armonioso y, una segunda perspectiva, la exageración sobre la situación penosa de los jóvenes españoles emigrantes. Una importante crítica en *Perdiendo el*

1 Nogeira, Charo (2012). «La crisis acelera la emigración de españoles a Europa y América». *El País*, 16 de abril. URL http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/04/16/actualidad/1334595551_993723.html (2017-02-11).

norte es cómo las familias multiculturales tienen dificultades a la hora de comunicarse. Por ejemplo, Marisol, una mujer española casada con un hombre turco estéril en Berlín, está desesperadamente tratando de quedarse embarazada de él. La incapacidad para procrear acaba en peleas a gritos entre ellos. La película no sólo se burla del marido con sus diferentes ideas sobre la masculinidad, sino también funciona como un comentario social sobre la ansiedad de esta mujer española para cumplir su objetivo de ser madre. La incertidumbre de crear una familia con hijos motiva a Marisol a convencer a uno de los jóvenes inmigrantes españoles para que le deje utilizar secretamente su donación de esperma en el laboratorio donde él había donado previamente. García Velilla duda de que esta reinención de la estructura familiar pueda funcionar bien, especialmente después de que el marido turco descubre la verdad. La película sugiere que es estresante formar una relación con alguien que procede de otra cultura. La película no muestra las difíciles conversaciones que el hombre turco debe tener con Marisol al aceptar que su hija es también 'su' hija. Asimismo, en otra parte de la película, García Velilla duda de si el romance multicultural es posible cuando otro personaje femenino español tiene un novio alemán. Al terminar esta relación ella se echa a llorar. Hugo la reconforta y, finalmente, los dos españoles se enamoran sin hacer ninguna reflexión crítica sobre por qué la comunicación intercultural ha fracasado con el hombre alemán.

Además de dudar de los beneficios de la multiculturalidad, García Velilla es crítico con los nuevos emigrantes que opinan que su generación es víctima de una injusticia económica. No todos en esta película sienten pena por estos jóvenes españoles que tienen dificultades para encontrar oportunidades de trabajo en casa o en otros lugares de Europa. El personaje Andrés Hernández representa a un emigrante que llegó a Alemania a finales de los años sesenta y que critica la actitud de Hugo. Concretamente, Andrés se burla de los jóvenes españoles que se llaman a sí mismos 'emigrantes por necesidad' porque cree que se sienten con derecho a un puesto de trabajo bien pagado después de obtener un título universitario. Andrés califica a Hugo de mimado porque cuestiona que Hugo haya trabajado alguna vez en una fábrica. García Velilla desvela además la desilusión de Andrés cuya vida ha sufrido debido a la separación familiar. Andrés tuvo que trabajar muchas horas por un salario precario como operario estando lejos de su familia en España.

Esta experiencia de Andrés, que nunca parece haberse integrado, se vuelve conmovedora cuando descubre que tiene la enfermedad del Alzheimer. Esto no sólo es un recordatorio de que Andrés se enfrentará a esta enfermedad sin apoyo familiar, sino que García Velilla también sugiere que estas historias de emigración española pasan desapercibidas en la vida pública. El director de *Perdiendo el norte* sugiere que los lapsos de memoria histórica de estas migraciones dentro de Europa no han sido

suficientemente reconocidas. Cuando Hugo se entera de la enfermedad de Andrés, se siente moralmente obligado a decírselo a la hija de Andrés, que reside en España; es decir, que Hugo reconoce que las relaciones familiares son importantes. La reanudación de esta relación familiar en el extranjero podría simbolizar que es posible una reconciliación de muchos españoles con su pasado.

Los jóvenes emigrantes también se ven obligados a gestionar sus propios contactos familiares. Hugo periódicamente habla con su padre en Madrid por teléfono móvil desde Alemania para informarle sobre los avances en su búsqueda de empleo. También llama a su novia a través de Skype después de haber cuidadosamente convertido el salón de su casa en algo que se asemeje a una oficina en Alemania. Se viste con traje y corbata tras convencer a su compañero de piso español para que se vista con una peluca rubia y para que se haga pasar por una secretaria alemana. La escena muestra hasta qué extremo esta generación de españoles está dispuesta a mostrar un rostro falso a sus familiares: una imagen pública artificial de lo económicamente exitosos que son y de su adaptación a un estilo de vida estereotipado del norte de Europa.

Al final de la película, estos jóvenes dejan de crear una ilusión y evolucionan en los arreglos prácticos de los modelos de familia. Hugo y su nueva novia española viven juntos en Berlín con su familia 'extendida' a Marisol y a su marido turco. La hija de Andrés ha llegado a Berlín para cuidar de su padre enfermo. El único emigrante español en *Perdiendo el norte* que no se ajusta a este modelo de relaciones familiares es Braulio, que termina en China, donde busca otras oportunidades económicas. Sin embargo, Braulio tiene que esforzarse mucho con la lengua china en una clase de idiomas. La película sugiere que algunos españoles, como Braulio, encuentran difícil adaptarse mientras permanecen en este continuo ciclo de emigración ligado a la globalización.

Otro punto de vista sobre la reciente emigración española está representado en el documental *En tierra extraña*, el cual muestra una perspectiva política izquierdista. Este documental se compone de un coro de veinte testigos españoles que se asentaron en Edimburgo, debido a la falta de oportunidades laborales en España. Uno de los testigos, Josep, quien se identifica como un bibliotecario, argumenta que es una falacia sostener que la mayoría de los españoles que emigran lo hacen por su desarrollo profesional. Al contrario, dice que están obligados a salir de España porque no tienen puestos de trabajo (22'53"). Este argumento económico también está en el testimonio del sociólogo Joaquín García Roca, quien declara que ha habido un «naufragio colectivo» en España donde la gente tuvo que emigrar porque no encajaba en el sistema económico del país (13'16"). García Roca desarrolla esta perspectiva del mercado laboral fracturado cuando dice: «Para ser competitivo es necesario que nuestra gente se traslade y, además, sirve para escapar de las tensiones y

de las presiones que existen dentro de los países; es decir, cuando nuestra gente se va, en el fondo significa un respiro para la olla de indignación que puede haber en el país» (32'25"). Bollaín hace hincapié en que las causas profundas de la emigración reciente son el resultado de un sistema capitalista neoliberal.

A pesar de estas dificultades, estos emigrantes mantienen el respeto por su familia en España. Por ejemplo, una escena muestra una llamada *online* entre una mujer española con sus padres y su abuelo en Andalucía. Las diferentes generaciones expresan cuánto se echan de menos el uno al otro mientras que la conversación destaca que ven su separación como resultado de un deplorable sistema político en España. El abuelo declara: «Me da vergüenza de tanto ladrón. Hoy los jóvenes podéis abriros camino en el extranjero mucho mejor que aquí, hija» (30'32"). En otra secuencia, una testigo acaba llorando cuando habla de la separación no deseada de su madre anciana, quien reside en España, y que necesita asistencia en su vivienda. Esta testigo tuvo que emigrar porque sus beneficios de desempleo se habían agotado y su única opción era buscar trabajo en otro lugar de la Unión Europea para poder así aportar algún ingreso para la familia. Este documental representa estos tipos de frustraciones como un coste humano porque el resultado llega a ser la desintegración de núcleo familiar.

Varios emigrantes en el documental superan la adversidad a través de la acción comunitaria. Han iniciado una campaña de sensibilización denominada *ni perdidos, ni callados* donde hay una selección de algunos emigrantes que aparecen en una exposición fotográfica. En cada imagen un inmigrante posa con uno de estos guantes perdidos en la calle. Al comienzo del documental, Bollaín muestra algunos de los testigos recogiendo guantes abandonados en las calles de Edimburgo. Una emigrante española explica que un guante perdido representa un emigrante desconectado. La muestra de fotos ilustra la distancia física que un emigrante puede sentir en relación a los otros. En esencia, esta campaña pública demuestra que los emigrantes en esta parte de la Unión Europea se sienten segregados de sus familiares en España y la comunidad local.

Este enfoque en el documental también revela cuántos de ellos luchan para integrarse en Escocia. El lema de la campaña es un esfuerzo de solidaridad colectiva para recordar a los coetáneos que no son víctimas a pesar de que puedan sentirse aislados. Bollaín muestra que ya existe un cierto aislamiento durante la escena que representa una reunión de planificación de la campaña donde sólo los emigrantes españoles están presentes; en otras palabras, que no hay implicación activa de gente escocesa. En todo el documental hay perspectivas españolas sobre la emigración, que crea una versión 'unilateral', porque los habitantes de la comunidad de acogida no son visibles ni se enuncian ante la cámara. ¿Qué ha pasado para que no haya un intercambio multicultural? Algunos de los testigos desvelan que son capaces de integrarse mejor en el trabajo; pero

para otros, la barrera del inglés es una de las razones principales por las cuales la aculturación sigue siendo difícil. Una escena hacia el final del documental, por ejemplo, muestra a una mujer española caminando en la lluvia con su maleta hacia el aeropuerto para regresar a España.

No debe sorprender que este enfoque deprimente permita a Bollaín mostrar esta reciente emigración como una desilusión para una generación de jóvenes españoles. Tener una red estrecha de relaciones familiares parece muy apreciada por estos emigrantes; sin embargo, es una lucha para varios de los testigos gestionar esas relaciones a distancia y, además, no muestran integrarse fácilmente en su nuevo entorno. Muchos de los españoles en Edimburgo han tenido que reorientar su perspectiva de asentimiento como un experimento multicultural difícil y, que a veces, obliga el retorno a España.

4 Conclusión

Teniendo en cuenta el limitado número de películas que ha tratado este ensayo, una conclusión preliminar es que algunos de los realizadores españoles de hoy en día están reorientando la representación del sujeto inmigrante y los modelos de familia tradicional española. Estas películas están cambiando la visión de anteriores estructuras plurales dentro de España y se centran en la presencia de generaciones nuevas que actúan como protagonistas pacíficas más allá de su lugar de origen. Sin embargo, parece que muchos realizadores continúan sus narrativas con un cierto patrón que no saben romper; es decir, ¿es posible que las películas españolas fueran más allá de simplemente 'incluir' individuos de distintas culturas como una representación simbólica que ya se ha hecho en obras anteriores? El visionado que se ha analizado muestra un contexto más amplio sobre la experiencia migratoria que reconoce los legados coloniales casi olvidados.

En cierto modo, el reto ahora es que los cineastas deben seguir intentando ir más allá de una mera preocupación por mostrar imágenes simplemente positivas o negativas, con el fin de presentar diversas perspectivas de la comunidad; es decir, deben ponerse a prueba para que muestren los enfrentamientos y las armonías de la diversidad cultural española sin caer en tópicos. La representación fiable surgirá, muy probablemente, sólo con el advenimiento de la igualdad política y la reciprocidad cultural entre las diversas comunidades según indican las perspectivas de ciertos realizadores ya mencionados. Pero hasta que llegue tal momento utópico, la práctica multicultural puede ser desarrollada, al menos, a través de narrativas cinematográficas a partir de la enunciación de voces múltiples y con la producción de películas cuyos protagonistas mantengan sus ojos y oídos siempre abiertos a las posibilidades de cambio a largo plazo.

Al mismo tiempo, otra clave de las películas mencionadas es el trato de la desigualdad económica entre el norte y el sur de Europa, que cambia el contacto entre familias españolas y que obliga a adoptar nuevas maneras de comunicación entre los miembros de las mismas. Específicamente el cine sobre la emigración española sugiere que los miembros emigrantes de las familias se enfrentan a varios obstáculos y que su aculturación se encuentra en una fase inicial. Mientras el mercado laboral sigue siendo difícil para muchos jóvenes españoles, los cineastas muestran que algunos emigrantes no están preparados para adaptarse a los desafíos culturales que requiere esta situación apremiante. En el peor de los casos, algunos emigrantes españoles tampoco saben cómo identificar bien su propia participación cultural y fracasan en su proceso de aculturación en el país de acogida. En resumen, estas películas sirven para contextualizar los textos académicos que tratan temas de migraciones. Probablemente las producciones futuras de este tipo de cine profundicen en una mejor matización de la práctica multicultural emergente en la sociedad española.

Bibliografía

- Ballesteros, Isolina (2001). *Cine (Ins)urgente: Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Berry, John W. (2008). «Globalization and Acculturation». *International Journal of Intercultural Relations*, 32(4), 328-36.
- Gubern, Roman et al. (2009). *Historia del cine español*. 6a ed. Madrid: Cátedra.
- INE, Instituto Nacional de Estadística (2016). *Notas de Prensa: Cifras de Población a 1 de julio de 2016 Estadística de Migraciones. Primer semestre de 2016*. 16 de diciembre. URL <http://www.ine.es/prensa/np1010.pdf> (2017-02-11)
- Monterde, José Enrique (2008). *El sueño de Europa: cine y migraciones desde el Sur*. Madrid: Ocho y medio.
- Mullaney, Julie (2010). *Postcolonial Literatures in Context*. London: Continuum International.
- Navarrete Moreno, Lorenzo (dir.) (2014). *La emigración de los jóvenes españoles en el contexto de la crisis. Análisis y datos de un fenómeno difícil de cuantificar*. Madrid: INJUVE.
- Peralta García, Lidia (2016). *Los nuevos héroes del siglo XXI. Las migraciones subsaharianas vistas por el cine en España y África*. Barcelona: Editorial de la Universitat Oberta de Catalunya.
- Santaolalla, Isabel (2005). *Los «Otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Filmografía

- Bwana* [película] (1996). Dirigida por Imanol Uribe. España: Aurum Creativos Asociados de Radio y Televisión.
- En tierra extraña* [documental] (2014). Dirigida por Icíar Bollaín. España: Canal+ España.
- Fuga de cerebros* [película] (2009). Dirigida por Fernando González Molina. España: Antena 3 Films.
- Ismael* [película] (2013). Dirigida por Marcelo Piñeyro. España: Antena 3 Films.
- Julieta* [película] (2016). Dirigida por Pedro Almodóvar. España: El Deseo.
- Las cartas de Alou* [película] (1990). Dirigida por Montxo Armendáriz. España: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L.
- No controles* [película] (2011). Dirigida por Borja Cobeaga. España: Sayaka Producciones.
- Palmeras en la nieve* [película] (2015). Dirigida por Fernando González Molina. España; Colombia: Nostromo Pictures.
- Perdiendo el norte* [película] (2015). Dirigida por Nacho García Velilla. España: Producciones Aparte.
- Poniente* [película] (2002). Dirigida por Chus Gutiérrez. España: Amboto Audiovisual S.L.
- Seleme, seleme* [documental] (2013). Dirigida por Alexandra Rozas. España: d'ESAC Escándalo Films.

***La piel quemada* y la cuestión de la inmigración interior durante el franquismo**

Àngel Quintana
(Universitat de Girona, Espanya)

Abstract In 1964, the Franco dictatorship implemented the Development plans that placed the tourist phenomenon as an essential element. The development of the tourism industry was accompanied by strong internal migration and it was constituted as an illusion of false modernization. *La piel quemada*, directed by Josep Maria Forn, is one of the few movies that gather these tensions. Forn speaks about the immigration and the inequalities between the North and the South of Spain, but also about sexual repression and the mystification of a possible conquest of freedom generated by the tourism. Amongst these themes the debate arises on a new Catalan identity that began developing in those years. Since then, such a debate on the different cultures that make up today's Catalonia has only grown in relevance: 50 years after its realisation, *La piel quemada* manages to speak from the past to the present.

Keywords Francoism. Tourist. Emigration. Identity. Spanish cinema. Catalonia.

En 1963, en el transcurso del tradicional discurso televisivo que el dictador Francisco Franco ofrecía a los españoles para despedir el año, afirmó: «Afortunadamente, los millones de extranjeros que anualmente nos visitan permiten la más eficaz demostración de cuáles son las verdaderas condiciones que imperan en el interior de nuestra Nación».¹ Esta alusión al fenómeno turístico se insertaba en el marco de un discurso de tono eufórico en que Franco aprovechaba para anunciar los efectos de los Planes de Desarrollo que se pondrían en marcha un año después. En el transcurso de su discurso constataba como el régimen había superado el aislacionismo internacional, anunciaba los acontecimientos para celebrar los veinticinco años de paz y reforzaba el valor que España tenía como auténtica reserva espiritual de Occidente frente a la amenaza del comunismo que se había ido incrementando en el transcurso de la guerra fría. De todos modos, el discurso también certificaba como, a inicios de los sesenta, para el franquismo el fenómeno turístico había adquirido el rango de industria prioritaria, llegando incluso a tener la trascendencia de poder llegar a ser una especie de cruzada nacional. El turismo representaba una importante

1 Discurso pronunciado por Francisco Franco el 30 de diciembre de 1963. Puede ser consultado en la web: <http://www.generaIisimofranco.com/Discursos/mensajes/00016.htm>.

fuente de ingresos para un país con grandes problemas para poder llegar a tener un fuerte desarrollo industrial, pero sobre todo servía como instrumento de propaganda para un régimen que estaba dispuesto a salir de la autarquía y a lavarse la cara aceptando la entrada de miles de turistas procedentes de toda Europa. Más allá de sus motivaciones económicas, el turismo era una especie de certificado para demostrar al exterior que en la España de sol y playa existía una apariencia de calma y libertad.

Un año después, en 1964, el aparato económico del régimen redactó el Primer Plan de Desarrollo que tendría una vigencia de tres años, hasta 1967. Entre los objetivos prioritarios estaba la posibilidad de poder destinar un 25% del presupuesto del Estado en los transportes públicos y otro 19,5% en la construcción de alojamientos turísticos. El objetivo del gobierno consistía en poder llegar hasta las 600.000 plazas hoteleras disponibles en España (Sánchez Sánchez 2001, 202). Tal como certificó el economista Joan Cals en un texto de referencia publicado a principios de los años setenta, el fin perseguido mediante la política del Ministerio de Información y Turismo – dirigido entre 1962 y 1969 por Manuel Fraga Iribarne – consistía en llegar a conseguir un crecimiento máximo al precio que fuera. Por este motivo, era preciso establecer una coyuntura que fuera favorable para las fuerzas del mercado. El ansia crecimiento desmesurado provocaba que los costes sociales o las distorsiones en la asignación de recursos productivos acabaran siendo infravalorados y, en la mayoría de los casos, ignorados (Cals Güell 1974). Detrás de la política turística del régimen había muchos factores oscuros que tenían que ver con la especulación urbanística, la destrucción del paisaje y la explotación humana de los inmigrantes que se habían desplazado para ganar dinero a costa de la temporada turística.

El desarrollismo fue la política que llevó a cabo el franquismo para poder introducir la sociedad del bienestar en el corazón de la España de la dictadura y maquillar la cara más siniestra del régimen. Fue una especie de espejismo de modernización en la España franquista que sirvió para crear una masa complaciente ante el sistema, que se sintió satisfecha y engañada con la promesa del bienestar. El triunfo del desarrollismo radicaba en conseguir que la quimera del bienestar se impusiera, pero mientras crecía la entelequia de una nueva clase media surgieron nuevas formas de conflictividad. El peso de esta entelequia quedó perfectamente especificada en las políticas laborales establecidas a partir de 1964, cuando con el Primer Plan de Desarrollo se crearon las nuevas *ordenanzas laborales*. Estas ordenanzas se basaban en cuatro factores que permitían una cierta flexibilidad al modelo salarial de las empresas. Estos factores eran la existencia de un salario mínimo tan bajo que no tenía una incidencia directa en los niveles salariales, la tendencia de crear una serie de retribuciones salariales de carácter selectivo – primas, puntos, etc. – que generalmente estaban ligadas a la lealtad que mostraba el obrero hacia la empresa, el uso

abusivo de la política de horas extras y la existencia de un subsidio de paro tan limitado que no permitía a los trabajadores poder llegar a establecer una buena posibilidad de negociación frente a un eventual despido (Solà 2014, 112-13). La repercusión de este modelo laboral en el sector turístico, generó nuevas desigualdades de clase, sobre todo a partir del momento en que el flujo de inmigrantes se convirtió en un motor clave para generar cierta mano de obra para el reforzado sector turístico.

Los flujos emigratorios comenzaron a tener una importancia capital para la economía franquista a partir de 1957, momento en que el régimen tuvo que liberalizar los movimientos de población, tanto los que se desarrollaban hacia el interior del territorio como los que estaban orientados hacia el extranjero. Hasta el año 1965, se calcula que se desplazaron casi un millón de ciudadanos españoles, una décima parte de sus activos demográficos. La mayoría marcharon a trabajar hacia países industrializados de Europa Occidental, especialmente a Francia, Suiza y Alemania (Aragón Bombín 1986, 105-34). Todo este movimiento migratorio estuvo acompañado de la existencia de una fuerte inmigración interior, desde las regiones más pobres de España - Andalucía, Extremadura, Castilla y La Mancha - hacia las grandes ciudades, principalmente Madrid y Barcelona. Entre 1962 y 1973, se calcula que casi cuatro millones de personas cambiaron de residencia. Una de las zonas que recibió mayor número de emigrantes fue Cataluña, especialmente la zona situada en torno al área metropolitana de Barcelona. El auge turístico permitió la expansión de esta inmigración interior hacia otros territorios, como los espacios de la Costa Brava en que se estaba desarrollando la industria turística e inmobiliaria. Los inmigrantes acudieron a hacer 'temporada de verano' en el sector terciario o se afianzaron en el sector de la construcción debido al fuerte crecimiento inmobiliario y a la necesidad de disponer de mano de obra.

La relación existente entre el mito turístico alimentado por el franquismo y la realidad social provocada por la inmigración interior hacia las zonas de la costa es un factor clave para poder entender el contexto en que se desarrolla una película como *La piel quemada* (1967) de Josep Maria Forn. La película, que está a punto de celebrar su cincuenta aniversario, representa un documento único en el interior del cine español de los años sesenta. Es la única obra del período que incidió de manera directa en las contradicciones generadas por el turismo en los años sesenta y en las transformaciones provocadas por el flujo inmigratorio en España. Algunas otras películas del período habían tratado el fenómeno turístico desde una óptica cómica de carácter costumbrista. Paco Martínez Soria, por ejemplo, fue el protagonista de *El turismo es un gran invento* (1968) de Pedro Lazaga, donde un alcalde aragonés viajaba a Marbella para ver cómo sacar la inspiración para poder construir un centro turístico en su municipio rural. Joan Capri, protagonizó en Cataluña, *En Baldiri de la costa* (1968) de Josep Maria Font Espina. Capri interpretaba a un payés al que le

compraban un huerto para convertirlo en zona turística. El hombre acaba enriqueciéndose gracias a la nueva economía turística, mientras hacía una efímera carrera política al convertirse en alcalde de su municipio.

El título de la película de Josep Maria Forn - *La piel quemada* - funcionaba como una metáfora tanto de la piel bronceada de los turistas que acudían a las playas de la Costa Brava pero también se refería a la piel tostada de los albañiles que colgados en los andamios construían hoteles y apartamentos. La película está planteada como una especie de choque dialéctico entre las contradicciones de una política orientada a la apertura de España hacia el turismo europeo y el desequilibrio que se establece entre el Norte industrializado y el Sur latifundista. Esta tensión, que con gran acierto explora Josep Maria Forn en su película, es clave para entender como el régimen franquista introdujo la quimera del bienestar como un sueño para implementar una falsa clase media, mientras se mostraban incapaces de llegar a observar las desigualdades territoriales y de clase que existían en el interior de España.

La piel quemada está estructurada a partir de un montaje paralelo, en el que una acción funciona siempre como contrapunto de otra acción. Josep Maria Forn parte de la descripción de la tarde/noche del protagonista José - Antonio Iranzo -, un albañil que apura de forma lujuriosa sus últimas horas antes de que su mujer Juana - Marta May -, su cuñado y sus hijos lleguen al pueblo de la costa donde piensan instalarse. El primer eje narrativo es el viaje de la familia desde Purullena (población cercana a Guadix en Granada) hasta Lloret de Mar en la Costa Brava. El desplazamiento se lleva a cabo en el tren conocido popularmente como El Sevillano, que trasladaba los emigrantes de Andalucía a Cataluña.² El otro eje es la hipotética 'despedida' de soltero de José. Este aprovecha sus últimas horas previas a la llegada de su mujer para emborracharse, despedirse de la camarera con la que ha mantenido relaciones y acostarse con una joven belga. Todo transcurre bajo un tono marcadamente étlico, en medio de una larga y cargada juerga nocturna. El montaje entre los dos movimientos paralelos es roto por la existencia de seis escenas de *flashback* en la que se rememora la situación de los protagonistas en el mundo latifundista de Andalucía. A lo largo de la película, surgen también otras tensiones sociales como el choque entre los burgueses catalanes y los emigrantes andaluces, el choque entre la libertad sexual proveniente de Europa y la represión en la España franquista o la tensión entre el sueño de un hipotético paraíso del bienestar y la realidad de un mundo en que la pobreza y la explotación del más débil aún prevalecían. El conjunto de todos estos elementos convierte *La piel quemada* en una de

2 El Sevillano era el tren que cubría la distancia entre Sevilla y Barcelona - 1127 km. El tren salía a las 17 horas y llegaba al mediodía, llevando a cabo un viaje de entre 15 y 17 horas. Los restos del tren se exhiben en el Museu de la Immigració de Catalunya de Sant Adrià del Besós.

las más interesantes experiencias del cine social abordadas en España y en uno de los más feroces retratos de las contradicciones de esa España del Desarrollo. Es la crónica de un tiempo en que los turistas del norte ocupaban sus momentos de ocio en las playas mientras los emigrantes del Sur buscaban un hipotético refugio trabajando en los andamios.

Josep Maria Forn empezó su carrera en 1955 con el largometraje *Yo maté*. La primera parte de su filmografía se sitúa dentro del universo de los estudios cinematográficos de la Barcelona de la época, especializados en un cine de género para el consumo interno. Forn se consolidó como un profesional con oficio, un realizador capaz de llevar a buen puerto trabajos en diferentes géneros como el cine de intriga, la comedia, el drama moral o el cine de bandoleros (Quintana 2007). En 1967, cuando desde su productora asumió el rodaje de *La piel quemada*, había filmado nueve largometrajes y había empezado su trayectoria como productor de obras de diferente género, algunas de ellas discretas coproducciones internacionales. *La piel quemada* representó un giro en su carrera porque fue producida desde su propia productora, Teide P.C., a partir de los beneficios obtenidos con diferentes producciones propias. Forn asumió la escritura del guion, rodó en escenarios naturales - Purullena y Lloret de Mar - y pudo llevar a cabo un giro profesional en su carrera orientando los esfuerzos hacia un cine más personal. Su obra se orientó hacia un cine de autor cuya principal preocupación era la de intentar definir los rasgos esenciales de la identidad que se gestó en Cataluña desde los años sesenta hasta la época de la transición política. Además de su condición como director de diversos largometrajes, Forn ha sido a lo largo de su vida una figura clave en la creación de una mínima industria catalana, participando como productor en algunas operaciones claves para la consolidación de una cierta idea de cine catalán, como *La ciutat cremada* (1976) de Antoni Ribas (Comas 2012).

Para considerar el impacto de la película, debemos tener en cuenta que la existencia de *La piel quemada* representó un desafío frente a los dos principales modelos existentes en el interior del cine de autor español del período. Frente al modelo metafórico simbólico impulsado por el Nuevo cine español con Carlos Saura con *La caza* (1965) o Basilio Martín Patino con *Nueve cartas a Berta* (1966), surgió desde Barcelona un cine iconoclasta y estetizante en torno a la llamada Escuela de Barcelona. Este movimiento estaba integrado por cineastas como Joaquim Jordà, Jacinto Esteban, Carles Duran o Vicente Aranda. Su idea era realizar un cine que reciclaba elementos de la cultura pop, la publicidad y la moda del momento. La Escuela de Barcelona formaba parte de un proceso cultural vivido en Barcelona entre 1962 y 1967 consistente en «girar la vista hacia Europa para no encontrarse con la triste realidad impuesta por Franco» (Riambau, Torreiro 1983, 13). Este punto de vista que tuvo su dinámica clave en territorios como la literatura, la música o las artes plásticas, tuvo

más dificultades en el cine donde existía más control frente al poder de difusión. Esto obligó a los componentes de la Escuela de Barcelona a llevar a cabo un cine metalingüístico y auto-reflexivo que bebía del legado de la Nouvelle Vague y de otros nuevos cines europeos.

La idea de Josep Maria Forn era la de sentar las bases para otro modelo de cine catalán de corte más realista que exploraba las condiciones existentes entre determinadas esferas sociales del país. Este modelo pretendía cortar con los elementos metafóricos del Nuevo Cine Español y con los juegos metalingüísticos de la Escuela de Barcelona para «otras veces intentara mostrar 'las cosas como son', aunque sea a medias tintas y considerando que entre los ojos que ven y la boca que expresa media el filtro censor» (Cueto 2003, 126). Este camino estaba, tal como veremos más adelante, más cercano al peso que ejerció el realismo crítico en la literatura de la época, sobre todo a partir de la publicación de *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos y *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé. Los precedentes al modelo realista en el cine fueron *Vida de familia* (1963) de Josep Lluís Font, sobre los juegos financieros de la alta burguesía barcelonesa y *El último sábado* de Pere Balañá (1967) sobre la trayectoria vital y existencial de un joven de la periferia de Barcelona. El camino diseñado por estas películas pasaba por un cierto realismo que mostrara las tensiones de los diferentes ámbitos que constituían la realidad, para acabar preguntándose el por qué de determinados fenómenos políticos. Santos Zunzunegui, en un artículo sobre *Vida de familia*, utiliza el término de documento para definir este cine, entendiéndolo que para llevar a cabo «un testimonio posible sobre un tiempo y un lugar es preciso pasar por la construcción de unas pautas de observación susceptibles de sacar a la luz, las determinaciones reales que subyacen, sostienen y explican el gesto de una clase social» (2002, 89-90). Esta idea de cine documento sería aplicable a *La piel quemada*, en tanto que a partir de la ficción observa y documenta una situación social.

En diversas ocasiones, Josep Maria Forn ha explicitado que el punto de partida de *La piel quemada* fue la visión que tuvo un día en la Costa Brava: «Cuando paseaba por Roses, vi montones y montones de ladrillos, y más allá del nuevo decorado en el que se estaba transformando la costa había un grupo de gente que trabajaba a pleno sol. La espalda de los albañiles se achicharraba mientras los turistas se tumbaban en la playa. Pensé que la idea de la confrontación entre el Norte - los turistas que visitan la costa en busca de sol y playa - y del Sur - los inmigrantes que se instalan en la costa para trabajar y ganar dinero-daba mucho juego» (Riambau 1997, 642).

Los juegos dialécticos entre los conceptos de Norte/Sur o entre turismo/inmigración construyen un trabajo interno en torno a tres figuras arquetípicas que estaban muy presentes en los años del desarrollismo franquista: el inmigrante, los turistas y los residentes. La figura del emigrante está doblemente representada en *La piel quemada* a partir de

la figura de José, un emigrante que lleva cierto tiempo trabajando en el mundo de la construcción en Lloret de Mar. Su contrapunto es la figura de Juana, su mujer que, junto a sus dos hijos y su hermano Manolo, lleva cabo el viaje del sur al norte para vivir una nueva vida. El tiempo en el que vive José durante los primeros dos tercios de película es el tiempo del desarraigo y de la exaltación ociosa pero también es un tiempo que está marcado por la resignación y el de la frustración. José es consciente de que a partir del momento en que su familia llegue a la costa algo va acabarse. La reunión familiar acabará con su independencia, con sus mentiras y con su lucha por la supervivencia en medio de un entorno que lo ha condenado a ser un hombre objeto, explotado sexualmente por las turistas extranjeras. La temporalidad del desarraigo se pone de manifiesto en las acciones que José lleva a cabo desde el fin de la jornada laboral hasta el momento en que va a reunirse con su familia en la estación de autobuses de Lloret de Mar. Durante este tiempo habrá vivido su 'despedida de soltero': se habrá despedido de su amante, habrá pasado una noche de borrachera con sus amigos y habrá acabado acostándose con una turista belga.

En el terreno laboral, José es alguien que continua siendo víctima de la explotación capitalista. En los primeros *flashbacks* vemos como los recuerdos de su vivencia en Andalucía remiten a una explotación latifundista en la que su trabajo dependía de los intereses de los viejos terratenientes. En cambio, ahora en Cataluña, José es explotado por los burgueses que recortan su paga, no le ofrecen los puntos que debía cobrar como padre de familia y lo consideran simplemente como mano de obra barata, fácilmente recambiable. Los efectos de las ordenanzas laborales que el régimen aprobó en 1964 permiten un nuevo modo de explotación del obrero/emigrante. La explotación, pero también su desorden vital, han provocado que José haya sido incapaz de superar la condición de pobreza de la que partió. La vieja vivienda descompuesta del pueblo andaluz acabará siendo substituida por una vieja cabaña sin condiciones sanitarias donde su familia deberá rehacer su vida.

El mundo del turismo no es solo un mundo basado en la explotación económica sino también un universo en el que surgen todos los fantasmas de cierta sexualidad reprimida. El turismo fue visto por ciertos sectores como una promesa de cierta liberación sexual y de una cierta ruptura respecto a la moral castradora de la moral franquista. No obstante, esta liberación se llevó a cabo a partir de los recursos de pequeños burgueses basados en la mentira adultera y en la explotación de la libido reprimida. En los primeros momentos de *La piel quemada*, Forn utiliza una metáfora de corte psicoanalista para mostrarnos como el macho observa a las turistas desde la excitación. La mirada del hombre es contrapuesta con la imagen de un botijo que se está llenando en una fuente, antes de que el agua acabe desparramándose por todas partes. La incontinencia de una libido sujeta a la represión moral marca las acciones de José que no se basan en

un proceso de liberación, sino en una auto explotación de su cuerpo como *macho ibérico*. En otro momento de la película vemos a un compañero de la construcción de José que gana dinero como hombre objeto a los brazos de una mujer extranjera madura. La vida furtiva de José está marcada por la relación que mantiene con una camarera española que trabaja en un hotel de la población y por su experiencia etílica en las noches de alcohol y de discoteca. Esta experiencia etílica desemboca en el descontrol pero también en la impotencia sexual. Así, en la última noche de borrachera, José acaba acostándose con una chica belga, en su relación no existe pasión, ni deseo, simplemente el hábito de querer jugar para mostrar su masculinidad. Mientras duerme en la cama con la chica belga, vemos a su familia que duerme en el tren y se despierta en la estación de Francia de Barcelona. José representa la encarnación de ese emigrante del sur, educado en una sociedad en la que la moral ha actuado como experiencia castradora. José ha buscado en su vida en el norte una cierta liberación sexual, pero esta no es más que un espejismo que acaba resultando un espejismo con cierto sabor amargo desde el punto de vista existencial. Los modales de José no son los de un Don Juan de pandereta, sino la de un simple semental. El espejismo de la liberación sexual se rompe cuando José asume sus obligaciones patriarcales e intenta transformar su vida provisional en el reflejo de una hipotética estabilidad imposible.

En contraste con la figura de José, la figura de Juana encarna la cuestión del desplazamiento migratorio bajo el arquetipo de la mujer sumisa cuyo sueño de una vida mejor le impide sospechar los juegos de su marido. Josep Maria Forn utiliza una serie de iconos que se transformaron en auténticos prototipos para comprender la emigración de la época. Así vemos la familia viajando cargada de maletas en un espacio apretado, el tren está saturado de emigrantes que sueñan con un destino incierto, en el momento de la llegada a la gran ciudad surge el miedo porque es entendida como un lugar de perdición. Frente a todos estos tópicos, en la figura de Juana se instala el sueño de la transformación del hogar. No es consciente del miserabilismo de la cabaña donde se instalará, su idea es la de convertir el nuevo espacio deficiente en un hogar plácido. El viaje de Juana es contrastado por los *flashbacks* centrados en el pasado andaluz que muestran un universo arcaico basado en el peso de una moral acérrima y en el maltrato a la mujer que teóricamente han dejado atrás. En cierto modo podemos llegar a encontrar ciertos paralelismos entre las influencias iconográficas sobre la emigración llevado a cabo por Josep Maria Forn y los postulados utilizados por ciertas películas italianas centradas en la dialéctica entre el Norte y el Sur, como por ejemplo *Il camino della speranza* (1950) de Pietro Germi. Incluso el plano final de la película que muestra al joven Manolo observando la piel de las chicas extranjeras pretende cerrar el círculo y remite al tema de transmisión generacional tratado por Luchino Visconti en los momentos finales de *Rocco e i suoi*

fratelli (1960), sobre todo en torno a la figura del joven Luca que cierra la película con el deseo de retorno a los orígenes perdidos. A nivel icónico es importante el trabajo a partir de fotógrafos de la época como Antoni Catany, Joan Colom o las fotografías que Francesc Català Roca realizó en los años cincuenta de los barrios y gentes de Barcelona.

El viaje de Juana es un viaje hacia la tierra prometida creada por el desarrollismo franquista. El contraste entre la noche ética de José y la noche de esperanza de Juana muestra como ese camino no fue más que un espejismo. El contraste acaba poniendo en evidencia que el desarrollismo no fue nada más que la construcción de una falsa modernidad levantada auspiciada como si fuera una operación maquillaje de la dictadura.

Josep Maria Forn abordó los iconos sobre la inmigración en un momento en que el fenómeno de los inmigrantes en Cataluña había empezado a ser objeto de un interesante debate identitario. El escritor Francisco Candel había publicado el libro *Els altres catalans* (1964). Candel, originario de Casas Altas/Teruel, vivió la experiencia de la emigración. Se había instalado con su familia a vivir en el barrio de Can Tunis de Barcelona y creció en este mundo particular marcado por la vivienda precaria y la existencia de comunidades castellanoparlantes. En su libro explicó su experiencia en el barrio y exploró el sentimiento colectivo de los llamados 'charnegos' - apelativo despectivo con que la sociedad catalana bautizó a los inmigrantes castellanoparlantes. El libro de Candel reivindicó la catalanidad de los nómadas procedentes de otros lugares de España, al tiempo que les pedía que no dejaran nunca de identificarse con su lugar de origen. En el libro Candel escribe: «Creo muy poco acertada la idea de que los inmigrantes murcianos llegaron a Cataluña como colonizadores... Vinieron a trabajar sencillamente porque tenían hambre y porque aquí había falta mano de obra. El tiempo ha demostrado de que modo los emigrantes están integrados y algunos han llegado a sobrepasar esta integración hasta transformarse en nacionalistas furibundos» (1964, 32).

En vez de destruir la identidad catalana o mantenerse aislados, los inmigrantes vistos como nuevos catalanes deberían contribuir a crear el futuro de la sociedad catalana. Candel reivindicaba que la territorialidad marcaba la identidad y que las nuevas generaciones de inmigrantes crearían nuevas dinámicas culturales y políticas. El libro proponía la reconciliación entre la nueva Cataluña de la emigración y la vieja Cataluña asentada en sus tradiciones. El impacto de la obra fue considerable sobre todo en los circuitos catalanistas, articulados en torno a la revista *Destino*. Surgió el debate de si era posible construir un nuevo catalanismo teniendo en cuenta el mestizaje cultural y la integración.

Es preciso tener en cuenta que en 1966 también había aparecido la novela, *Últimas tardes con Teresa* donde el tema de las dos Cataluñas era la base de su trama argumental. La acción se sitúa en 1956 y retrata la experiencia de Manolo Reyes, Pijoaparte, un joven emigrante que vive

del robo de motos en el Barrio del Carmelo, que establece relaciones con Teresa, una joven burguesa catalana del barrio de Sant Gervasi que quiere alejarse de su clase social militando en la universidad en grupos de la izquierda antifranquista pero que acaban siendo simples señoritos. Planteada como una novela de iniciación sobre un personaje que busca la posibilidad de salir de la clase social en la que está condenado, el libro de Marsé mostraba las contradicciones que surgían en el nuevo mosaico social de la Cataluña de la época. A pesar de su condición de novela urbana – con pequeñas incursiones en la finca de la familia burguesa en Blanes –, su modelo realista crítico la convirtieron en modelo que era preciso tener en cuenta en el momento de rodar en 1967, una película sobre la emigración (Marsé 2016).

Josep Maria Forn introdujo en su película todos estos debates para preguntarse cual era la nueva identidad catalana. Un elemento clave fue el retrato que hizo en la película de la figura de los nativos, de los pobladores catalanes que viven en Lloret de Mar y vieron como la población se transformaba de forma radical. Hemos de tener en cuenta que tanto el turismo como la emigración habían generado un fuerte crecimiento demográfico en la población. A principios de los años sesenta, Lloret de Mar era una población de 3.600 habitantes, pero en los meses de verano podía llegar a tener hasta 60.000 habitantes. Estas cifras se fueron multiplicando y a principios de los años sesenta había en la población 34 urbanizaciones, 203 establecimientos hoteleros, 421 bares y restaurantes y 53 discotecas. La ciudad pasó a tener una población fija de 17.000 residentes – con barrios específicos para la población inmigrante – y una población fluctuante en los meses de verano de unas 150.000 personas, entre turistas y trabajadores inmigrantes que acudían a hacer la ‘temporada turística’. *La piel quemada* se sitúa en los años de pleno desarrollo de la población y en el momento en que el debate de la hipotética pérdida de sus raíces culturales estaba presente en el corazón de una burguesía catalana que se enriquecía con la presencia del otro y de una emigración que se debatía entre su integración como ‘charnegos’ catalanes o la asunción del aislamiento. La película recoge este debate a partir de dos momentos esenciales. El primer momento tiene lugar en el tren que viaje de Granada hasta Barcelona, con escala en Valencia. Entre los pasajeros se encuentra un hombre que explica que llegó años atrás a Cataluña como inmigrante y que ahora se siente perfectamente integrado en la nueva comunidad. Su declaración contrasta con la de los nativos de Lloret que ante los emigrantes afirman que son como caracoles que llevan su casa en la espalda o que «de afuera llegaron y de casa nos quitaron». Los nativos se expresan en la película en catalán, lengua escasamente presente en el cine de la época.

El debate sobre la identidad que es posible construir en Cataluña continuó marcando toda la filmografía de Josep Maria Forn hasta el presente. *La piel quemada* fue realizada en unos años en que la dictadura había

marginado – y querido destruir – las nacionalidades históricas, pero también en un momento en que desde la resistencia cultural surgía un debate abierto hacia el futuro. La democracia se divisaba como un horizonte no muy lejano y los resistentes antifranquistas buscaban nuevos modos para definir las nacionalidades del futuro. En su película, Forn cuestiona si la emigración y el turismo son dos factores que diseccionan la sociedad o si, en cambio, son dos factores que abren un camino hacia una sociedad multicultural donde la cohesión social depende de la aceptación del otro y de la integración de este otro desde la diversidad. Cincuenta años después, el debate planteado en la película ha acabado adquiriendo una nueva lectura que lo remite hacia los debates de la actualidad. La cuestión de los ‘otros catalanes’ resurge en medio de una Cataluña que a partir del año 2012 ha planteado el tema de la secesión respecto al Estado Español. En medio del debate independentista el tema de la integración de los descendientes de esos inmigrantes resulta una cuestión esencial para poder ampliar el tejido social de partidarios de la independencia de Cataluña frente al Estado Español. Sin embargo, la cuestión de la inmigración interior también puede ser vista como una cuestión fundamental para intentar comprender la constitución de esa nueva Europa basada en la multiculturalidad, la integración del otro y la aceptación de los numerosos flujos de emigrantes provenientes del exilio.

En 2008, en la Fondation Cartier de París, se inauguró una exposición del fotógrafo Raymond Depardon y del filósofo Paul Virilio, titulada *Terre Natale* (Depardon, Virilio 2010). La exposición preguntaba qué es lo que nos quedaría, en pleno siglo XXI, de las raíces que nos atan al lugar de origen. Virilio planteaba la existencia de un mundo marcado por el desplazamiento, en que el futuro de la humanidad pasaba por asumir nuestra condición de nómadas expatriados. Virilio pronosticaba que el siglo XXI sería el siglo de los éxodos, de los desplazamientos y las migraciones. Auguraba que los exilios del siglo XX, provocados por los conflictos políticos aumentarían y que el nomadismo se convertiría en una cuestión casi existencial.

Otro filósofo francés, Alain Badiou (2016) nos recordaba recientemente en un libro de divulgación que la distribución de la riqueza en el mundo actual puede recordarnos a las estructuras piramidales establecidas entre las clases en el viejo régimen feudal. Un 5% de la población controla la riqueza mundial, un 45% se ha reconvertido en clase media e intenta vivir de los restos que quedan de la sociedad del bienestar, mientras otro 50% de la población son los excluidos, los que viven en condiciones de precariedad e intentan encontrar un camino que les permita llegar a integrarse en la sociedad del bienestar. Los excluidos son los que emigran y se desplazan, son los integrantes de ese gran nomadismo que transforma el tejido social europeo. *La piel quemada* de Josep Maria Forn fue realizada en otro tiempo. La película ya tiene cincuenta años, pero funciona perfectamente como espejo del presente ya que nos recuerda como los actuales Estados

de acogida de emigrantes de la Europa del bienestar han vivido - y continúan viviendo - fuertes desigualdades entre el Norte y el Sur. También nos indica que la inmigración interior fue un prelude de las nuevas formas de nomadismos. Y al final acabó demostrando como la historia no cesa de repetirse, ya que quizás el tiempo no avanza de forma lineal sino como un círculo marcado por la inefable existencia de un eterno retorno.

Bibliografía

- Aragón Bombín, Raimundo (1986). *Panorama de la emigración española en Europa*. Madrid: Ediciones del Centro de Publicaciones del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- Badiou, Alain (2016). *Notre mal vient de plus loin. Penser les tueries du 13 de novembre*. Paris: Fayard.
- Cals Güell, Joan (1974). *Turismo y política turística en España: Una aproximación*. Barcelona: Ariel.
- Candel, Francesc (1964). *Els altres catalans*. Barcelona: Edicions 62.
- Comas, Àngel (2012). *Josep Maria Forn. L'aventura del cinema*. Barcelona: Coesetània Edicions.
- Cueto, Roberto (2003). «A medias palabras con los ojos abiertos. La temática social en el Nuevo Cine Español». Heredero, Carlos F.; Monterde, José Enrique (coords.), *Los "nuevos cines" en España: ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2003, 121-36.
- Depardon, Raymond; Virilio, Paul (2010). *Terre Natale. Ailleurs commence ici*. Paris: Actes Sud.
- Heredero, Carlos F.; Monterde, José Enrique (2003). *Los nuevos cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Filmoteca Valenciana.
- Marsé, Juan (2016). *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral.
- Pérez Perucha, Julio (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Cátedra.
- Quintana, Àngel (2007). *Josep Maria Forn. Indústria i identitat*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya.
- Riambau, Esteve (1997). «La piel quemada». Pérez Perucha, Julio (ed.) *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Cátedra.
- Riambau, Esteve; Torreiro, Casmiro (1983). *Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Sánchez Sánchez, Esther M. (2001). «El auge del turismo europeo en la España de los años sesenta» [online]. *Arbor*, CLXX(669), 201-24. URL <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/918/925>.

Solà, Jorge (2014). «El legado franquista y el mercado de Trabajo en España». *Revista Española de Sociología (RES)*, 21, 99-125. URL <http://www.fes-sociologia.com/files/res/21/06.pdf>.

Zunzunegui, Santos (2002). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. València: Filmoteca Valenciana.

Filmografía

La piel quemada (1967). Dirigida por Josep Maria Forn. España. P.C. Teide.

El turismo es un gran invento (1968). Dirigida por Pedro Lazaga. España. Pedro Masó.

En Baldi de la costa (1968). Dirigida por Josep Maria Font. España. Black Isle Studio, Isasi Isasmendi y Interplay entertainment.

La ciutat cremada (1976). Dirigida por Antoni Ribas. España. P.C. Teide y Leo Films.

La caza (1965). Dirigida por Carlos Saura. España. Elías Querejeta. P.C.

Nueve cartas a Berta (1966). Dirigida por Basilio Martín Patino. España. Ramiro Bermúdez de Castro.

Vida de familia (1963). Dirigida por Josep Lluís Font. España. ECA Films.

El último sábado (1967). Dirigida por Pere Balañà. España. Profilmes.

Il camino della speranza (1950). Dirigida por Pietro Germi. Italia. Lux Films.

Rocco e i suoi fratelli (1960). Dirigida por Luchino Visconti. Italia. Goffredo Lombardo, Titanus Films.

Mujer migrante y cine español: estereotipos y evolución

Julieta Zarco

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This paper analyzes a selection of Spanish films focusing on gender representation and the migratory experience. The analysis is performed both at micro level (representations and individual experiences) and at macro level (representations and sociocultural experiences). In the second part, the paper examine stereotype construction in contemporary Spanish film productions (1990-2012). Films included are Manuel Gutiérrez Aragón's *Cosas que dejé en La Habana* (1997); Icíar Bollaín's *Flores de otro mundo* (1999); Fernando Merinero's *La novia de Lázaro* (2002); Fernando De Aranoa's *Princesas* (2005); Pedro Pérez Rosado's *Agua con sal* (2005); Isabel de Ocampo's *Evelyn* (2012) and Helena Taberna's documentary *Extranjeras* (2003).

Sumario 1 España como «zona de contacto». – 2 La inmigración en el cine español contemporáneo. – 3 La feminización de la inmigración y su representación en el cine español. – 4 Conclusión.

Keywords Cinema. Migration. Spanish cinema. Gender. Feminization of migration.

1 España como «zona de contacto»

Durante los últimos 25 años, las sociedades de Europa Occidental han experimentado cambios importantes debido a los movimientos migratorios provenientes de África del Norte, América Latina, Asia y Europa Oriental. En este contexto geopolítico, los países del sur de Europa han funcionado como un «contact zone» (Pratt 1992, 7), es decir como una puerta de entrada al viejo continente. España ha sido históricamente un país de emigración aún así, cabe notar que, a partir de finales de los años setenta y comienzos de los ochenta esto ha cambiado notablemente. El cambio se debe, principalmente, a dos motivos: por un lado el regreso de muchos migrantes a su país de origen y, por otro la llegada de inmigrantes extranjeros (Calavita 2006, 4).

España, un país lingüística y culturalmente diverso, se posiciona como el cuarto Estado con mayor número de inmigrantes de la Unión Europea. Estadísticas recientes informan que al 31 de diciembre de 2015 la población total en España ha alcanzado 46.438.422 habitantes, de los que 4.418.898 son extranjeros. Detrás de estas estadísticas generales hay, sin

embargo, variaciones significativas entre nacionalidades, etnias, religiones y géneros. Las principales nacionalidades de inmigrantes que provienen de comunidades que no forman parte de la Unión Europea son rumanas (979.245); marroquíes (766.622); chinas (196.648,); búlgaras (186.837); ecuatorianas (175.350); colombianas (128.766); bolivianas (89.115); polacas (93.119); ucranianas (83.489); y paquistaníes (71.093). Las estadísticas sobre la distribución de género revelan que el 47,3% de todos los extranjeros son mujeres. Cabe señalar que en el caso de países como Nicaragua (79,5%), Kenia (79,2%), Tailandia (77,7%), Bolivia (64%), Ucrania (56,3%) y Colombia (54,9%), el porcentaje de mujeres es considerablemente más alto. El notable aumento de mujeres que abandonan su tierra de origen por diferentes motivos (en ocasiones en busca de mejoras económicas, en otras de reagrupación familiar) ha llevado a algunos estudiosos a hablar de «feminización de la migración» (Castles, Miller [1993] 2014). Se trata, pues, de una compleja interacción entre género, raza, clase y movimiento humano que comporta una dimensión transitiva de la migración en la que se conjuga un desplazamiento espacial – a menudo temporal – con importantes implicaciones lingüísticas, psico-simbólicas, económicas y políticas.

En el ensayo *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Magnus Enzensberger sostiene que «escribir, filmar o emitir sin manipulación, no existe» (1984, 25). Giulia Colaizzi, por su parte, sostiene que

cada novela, película o noticiario, cada imagen o enunciado, en tanto producto de una cultura determinada, es al mismo tiempo y necesariamente un constructo ideológico. (1997, 39-40)

Estas afirmaciones no hacen otra cosa que subrayar las posibilidades del cine que, desde sus inicios, ha demostrado una gran capacidad para representar los diferentes cambios sociales, incluso, muchas veces mientras estos están produciéndose. En España, el séptimo arte se hace eco de dichos cambios sociales y los representa en cintas que algunos autores han llamado «cine de inmigración» (Basu 2011, 28).

A partir de lo apenas expuesto y, para comprender las relaciones complejas que coexisten en la experiencia migratoria a nivel micro (las representaciones y experiencias individuales) y aquellas a nivel macro (las representaciones y experiencias socio-culturales), el presente artículo aborda la relación entre cine, género e inmigración tomando como punto de partida los estereotipos construidos en las producciones cinematográficas españolas contemporáneas (1990-2012). Ello puede definirse, como bien afirma Isabel Santaolalla, como una especie de «fetiche emblemático de diferencia y modernidad» (2005, 19) en el que se ponen en contacto arquetipos sociales de representación. Dentro del corpus de filmografía de inmigración destacan: *Cosas que dejé en La Habana* (1997) de Manuel Gutiérrez Aragón; *Flores de otro mundo* (1999) de Iciar Bollain; *La novia de*

Lázaro (2002) de Fernando Merinero; *Princesas* (2005) de Fernando León de Aranoa; *Agua con sal* (2005) de Pedro Pérez Rosado; *Evelyn* (2012) de Isabel de Ocampo y el documental *Extranjeras* (2003) de Helena Taberna. Si por un lado, estas representaciones resultan bien distintas entre sí y muestran marcadas diferencias relacionadas con el lugar de origen de las inmigrantes y con el momento histórico-social en que cada película ha sido realizada, también presentan puntos de contacto ya que todas ellas están protagonizadas por mujeres que han abandonado su tierra de origen con el intento de mejorar sus condiciones de vida.

2 La inmigración en el cine español contemporáneo

Durante la dictadura franquista, se ha llamado migración interna al movimiento territorial del campo hacia la ciudad. Estas experiencias han sido muy bien reflejadas en películas como *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde como también en *La piel quemada* (1967) de Josep Maria Forn. En el caso de la emigración hacia Europa, ésta ha sido recreada en películas como *Vente a Alemania Pepe* (1971) de Pedro Lazaga, una divertida comedia que aborda los sueños truncados de quienes, en busca de una vida mejor, han decidido irse a vivir al exterior. Otro filme que retrata la migración española es *Españolas en París* (1970) de Roberto Bodegas. Esta cinta se desliza entre el llamado cine de autor, la crítica social y la intención de Bodegas de llegar a una vasta audiencia. Todos ellos, desde puntos de vistas muy diversos, dan cuenta de la intención de sus autores de representar la emigración y con ello sus causas y efectos.

Entre los textos que abordan los estudios de la inmigración en el cine español contemporáneo se encuentra el libro de Isabel Santaolalla. La autora sitúa el año 1996 como un punto de inflexión en el que

la industria pareció por fin comenzar a asimilar los efectos de las políticas más integradoras [...] sobre el imaginario social y artístico español. (Santaolalla 2005, 23)

De hecho, durante ese período se estrenan títulos como *Bwana* (1996) de Imanol Uribe; *Taxi* (1996) de Carlos Saura; *En la puta calle* (1996) de Enrique Gabriel; *Susanna* (1996) de Antonio Chavarrías; *La sal de la vida* (1996) de Eugenio Martín y *Menos que cero* (1996) de Ernesto Tellerías. En todas ellas la cuestión de la inmigración es el punto central del relato. En este contexto se inaugura el llamado cine de inmigración, en el que se propone «una nueva visión crítica y comprometida» (Castiello 2005, 16) para retratar a los inmigrantes. El cine español de la década de los años noventa, salvo contadas excepciones, muestra una importante diferencia en la construcción del inmigrante respecto de la inmigrante. La figura

masculina suele ser representada como la de un héroe que emprende un viaje hacia la tierra prometida, un héroe que decide aventurarse hacia un país extranjero, un país que le ofrecerá lo que su tierra natal ya no puede ofrecerle, un sujeto que apenas al abandonar su lugar de origen supera cada una de las pruebas a través de un largo camino hacia el norte. Ese héroe lleva adelante la empresa en son de ayudar económicamente a su familia y, generalmente, no cuenta con ningún tipo de ayuda, sino que todo se le va complicando cada vez más. Todas estas experiencias se ven reflejadas en películas como *Las cartas de Alou* (1990) de Montxo Armendáriz, *14 kilómetros* (2007) de Gerardo Olivares y *Querida Bamako* (2007) de Omer Oke y Txarli Llorente, en las que sobresale «el estereotipo tradicionalmente asignado a la virilidad» (Blanco de la Lama 1997, 338).

En ellas, la figura femenina queda reducida al papel de acompañante del héroe, en general se trata de una mujer que el protagonista encuentra durante el viaje y a la que él rescata de un posible abuso. Además, el tratamiento dado y el espacio otorgado a los personajes femeninos varían de manera significativa en función de su lugar de origen. Sin ir más lejos, resulta evidente que cuando se trata de mujeres que proceden de África, éstas carecen de voz propia o pueden expresarse sólo ocasionalmente. Cabe mencionar, pues, que

las norteamericanas, europeas y latinoamericanas a veces incluso se convierten en sujetos de la narración. (Cruzado Rodríguez 2015, 54)

En los dos primeros casos, esto puede identificarse con la pertenencia a los llamados países del primer mundo; en el tercer caso se trata de la cercanía provocada por el uso de un mismo idioma. Resulta interesante, por ejemplo, el contraste entre las mujeres africanas y latinoamericanas ya que

supone la tematización de los desafíos y perspectivas que surgen de la diferencia étnica de los [y las] inmigrantes de América Latina y de África. (Leinen 2009, 93)

Si por una parte, ambas pertenecen a ex colonias españolas, este aspecto no hace más que reforzar la idea del estereotipo, en el que una mujer africana (ya sea por su aspecto, color de piel y/o vestimenta) se encuentra - en el imaginario social español - representa esa Otra en la «que confluyen las mayores diferencias identitarias: raza, lengua y religión» (Iglesias Santos 2010, 16). Es justamente en su (re)presentación que resulta ser mucho más extranjera que una mujer latinoamericana, con quien la sociedad española comparte no sólo el idioma, sino también las costumbres y la religión. Y contrariamente a lo que sucede a nivel de estadísticas en relación a la llegada de inmigrantes, éstas están mucho menos representadas, como señala Iglesias Santos

los procedentes de los países de Europa del Este y [...] los asiáticos [...] - siendo estos últimos tan racial y culturalmente distintos como los africanos, aparecen sin embargo muy poco en el imaginario colectivo, rodeados de la opacidad y el hermetismo que es caracterizada en la vida real. (2010, 17)

En las llamadas 'películas de inmigración' se ficcionalizan y evidencian estereotipos de representación como la fetichización de la mujer, el trabajo sexual, la explotación laboral, la amistad entre españolas e inmigrantes (que casi siempre empieza de manera forzada) y la llegada a la tierra prometida y están presentes en los «heteroestereotipos colonialistas y sexistas» (Leinen 2009, 93), ya que siguen estando muy presentes en la sociedad actual. En el caso de los documentales destaca *Extranjeras* (2003) de Helena Taberna, en el que las inmigrantes relatan sus experiencias personales. Si bien *Extranjeras* es un largometraje que se ocupa enteramente de las condiciones en las que viven las mujeres inmigrantes, deja fuera una serie de experiencias, muchas de ellas muy urgentes, como el trabajo sexual y la explotación laboral, ya que no forman parte de la base del documental de Taberna. De este documental se hablará más adelante.

En relación a los filmes que retratan la inmigración masculina, *Las cartas de Alou* resulta ser

la primera película en inaugurar el género de las narrativas de inmigración [en España]. (Santolalla 2005, 120)

Convirtiéndose, de este modo, en «el primer film de emigrantes en España» (Gordillo 2006, 210), que propone «una nueva visión crítica y comprometida» (Castiello 2005, 16), en la que el otro extranjero es protagonista. En la cinta de Armendáriz se muestra a Alou, un joven subsahariano, que llega en patera a la costa andaluza y quien desde allí emprende un largo camino hacia Barcelona en busca de una vida digna. A lo largo del filme se ve al protagonista lidiar con trabas burocráticas, con dificultades de adaptación, con el rechazo de la población autóctona y con la explotación laboral. Aún así, Alou es un hombre muy inteligente que logra adaptarse rápidamente al contexto español y que en poco tiempo logra comunicarse en castellano. Esto le permite decidir, criticar, enfrentar los diferentes obstáculos que le van surgiendo e incluso seducir a una española. Muy diferente es lo propuesto por Imanol Uribe en el largometraje *Bwana*.

Mientras *Las cartas de Alou* se centra en el punto de vista de un africano; *Bwana*, por su parte, se focaliza en el punto de vista de una familia española y en su(s) reacción(es) cuando encuentran a un inmigrante africano recién llegado a las costas españolas. Aún así estas películas comparten el espacio, la visibilidad y la puesta en escena del otro que comienza a

ser representado como un problema, poniendo en circulación desde la década de 1990 imágenes, representaciones, significados y estereotipos vinculados a los recién llegados a España. En ambos casos los protagonistas masculinos - ambos inmigrantes africanos - son quienes articulan el relato. Los protagonistas de ambas películas llevan a la máxima potencia los estereotipos de el otro. Ese otro, que ha decidido inmigrar a la tierra prometida en busca de mejores condiciones de vida. Su representación se desarrolla a partir de la construcción de nuevas imágenes que ponen en evidencia estructuras y prácticas sociales y abren espacios de debate sobre el lugar que ocupan los inmigrantes en la sociedad española actual y, a su vez, crean «stereotype, realism and the struggle over representation» (Shohat, Stam 1994, 206).

3 La feminización de la inmigración y su representación en el cine español

Desde una perspectiva teórica, el género no es un estado dado, es decir que «no es una esencia» (Butler 2007, 67), sino que es un estado susceptible a la transición y a la transmutación. La actual teoría feminista adopta un enfoque interseccional del género, entendiendo con ello no sólo una construcción social, sino y particularmente una interconexión con otras categorías de identidad como género/sexo, raza y clase. Para abordar las cuestiones relacionadas con la interseccionalidad tomo la noción propuesta por Lykke, quien la entiende como:

un lugar discursivo donde diferentes posiciones feministas se encuentran en diálogo crítico o de conflicto productivo. (2011, 208)

Este enfoque resulta particularmente eficaz para plantear los estereotipos que se usan para representar a las mujeres inmigrantes a partir de sus identidades en la llamada «frontera en tránsito» (La Barbera 2015, 3). Se trata de «un estado de hibridez cultural» (62). El concepto de interseccionalidad desafía el modelo hegemónico de 'lo eterno femenino' de lo que se entiende por 'mujer' en modo universal y para, de ese modo, comprender las

experiencias de las mujeres pobres y racializadas como producto de la intersección dinámica entre sexo/género, clase y raza en contextos de dominación construidos históricamente. (Viveros Vigoya 2016, 8)

La propuesta de Annette Kuhn ([1991] 2002, 4), de que mirar y ser mirado son actividades que involucran relaciones sexuales y de poder social, cobra mayor importancia en la representación del trabajo sexual. Esta propuesta

permite indagar acerca de la configuración actual entre género, sexualidad y representación en interacción con la producción de subjetividades en la sociedad española en particular, como también en otros países europeos, en general. La migración femenina suele estar relacionada con cuestiones relativas al asilo y/o refugio político, a la prosperidad económica y/o a la reunificación familiar, pero también está fuertemente implicada en cuestiones que van desde el trabajo doméstico a bajo costo (como quienes se ocupan de los quehaceres de la casa, del cuidado de niños o ancianos), la explotación laboral (a causa principalmente de la condición de sin papeles), hasta el trabajo sexual.

El cine, en cuanto constructor de estructuras y prácticas sociales, abre espacios de debate en tanto que sus representaciones crean nuevas imágenes o modifican las existentes y, de este modo, permiten examinar los vínculos entre las transformaciones sociales y la movilidad humana, en estos casos se trata de movilidad casi siempre forzada.

No resulta casual, entonces, que la crítica cinematográfica feminista haya visto en el cine la posibilidad de indagar acerca del carácter ideológico de las representaciones socialmente dominantes sobre las mujeres. Annette Kuhn en *Cine de mujeres. Feminismo y cine* analiza esta relación y define al feminismo como

un conjunto de actividades políticas basadas en ciertos análisis sobre la posición histórica y social de las mujeres en cuanto subordinadas, oprimidas o explotadas por los modos dominantes de producción. (2002, 18)

De este modo se establece una relación entre feminismo y cine, y la necesidad de adoptar una postura crítica hacia la imagen que se transmiten desde los diferentes medios de comunicación.

Hasta hace poco, los estudiosos de cine se han centrado en la representación de la migración en términos generales o en relación con los países de origen específicos de los inmigrantes. Notables son los aportes de Santaolalla (2005), que analiza la representación del 'Otro' en el cine español, prestando especial atención a la etnicidad, el colonialismo y el poscolonialismo. Flesler (2008), por su parte, se centra en la figura del inmigrante marroquí en el cine español contemporáneo. Castiello (2005) ofrece pistas para analizar películas recientes sobre migración y ofrece un panorama completo de esta producción cinematográfica, mientras que Bou (2013, 2015) analiza películas sobre migración y sus intersecciones con la vida cotidiana española. Marsh y Nair examinan la interacción entre «cine, género y nación» (2004, 1). Zecchi (2010), por su parte, propone un estudio sobre la migración española a través de veinte años de representaciones fílmicas, con especial énfasis en las protagonistas femeninas y Zarco (2016a, 2016b, 2016c) indaga acerca de la articulación de las dinámicas simbólicas e identitarias de la representación cinematográfica así como de

su importancia ética y socio-política, aspectos cruciales para este análisis. En un estudio realizado en 2003 por Rosabel Argote sobre la presencia de la mujer inmigrante en el cine español de principios de la década de 2000 se constata que, lo mismo que sucede en los contenidos informativos de los medios de comunicación, donde ésta carece de voz y es representada de manera recurrente como prostituta, resulta ser algo que no constituye un fiel reflejo de la realidad y no beneficia en nada a la imagen de las mujeres que llegan a España en busca de mejores oportunidades de vida.

Hasta hace algunos años, la inmigración femenina resultaba un tema de escaso interés que, en general, no formaba parte de la agenda político-social española y que se manifestaba esporádicamente tanto en los medios de comunicación como en las artes. La representación cinematográfica de la inmigración, que hasta los años noventa se había concentrado en protagonistas masculinos – particularmente hombres africanos y latinoamericanos –, comienza a cambiar a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, cuando las mujeres inmigrantes – que habían permanecido invisibles o habían asumido sólo papeles secundarios – comienzan a ocupar un lugar central en las películas que retratan la movilidad humana. Dentro de las producciones cinematográficas españolas que abordan la inmigración como tema principal, aquí se proponen cuatro categorías que dan cuenta de las cuestiones más urgentes de las que el cine se ha hecho eco:

1. «España abre sus puertas a la inmigración»: *Flores de otro mundo* (1999) de Icíar Bollaín; *Cosas que dejé en La Habana* (1997) de Manuel Gutiérrez Aragón y *Un novio para Yasmína* (2008) de José Merinero, donde el papel principal es desempeñado por primera vez por una mujer inmigrante;
2. «Trabajo sexual, explotación laboral y amistad»: *La novia de Lázaro* (2002) de Fernando Merinero; *Princesas* (2005) de Fernando León De Aranoa; *Agua con sal* (2005) de Pedro Pérez Rosado y *Evelyn* (2012) de Isabel De Ocampo;
3. «Viaje hacia la ‘tierra prometida’ y muerte» (parcialmente basada en hechos reales): *Poniente* (2002) y *Retorno a Hansala* (2008), ambas de Chus Gutiérrez; *Querida Bamako* (2007) de Omer Oke y Txarli Llorente; y *14 kilómetros* (2007) de Gerardo Olivares;
4. «De la ficción a la realidad» (documentales sobre inmigración): *Extranjeras* (2003) de Helena Taberna, donde los inmigrantes cuentan sus experiencias.

Cabe, pues, detenerse un momento en el caso del documental *Extranjeras*. Este largometraje se propone reflejar la vida cotidiana de diversos grupos de mujeres que emigran desde diferentes puntos del globo (África, Asia, Europa del Este y América Latina) hacia España. El filme está articulado a partir de entrevistas que la directora hace a mujeres que por diferentes motivos han emigrado a España. Como se decía más arriba, este documental

deja fuera una serie de vivencias y experiencias, muchas de ellas muy urgentes, relacionadas, más que nada, con el trabajo sexual, la violencia, la droga y/o la explotación laboral. Se trata, entonces, de cuestiones que en *Extranjeras* no encuentran espacio. Sin embargo, las historias que sí encuentran lugar son las relacionadas con el día a día de un grupo de mujeres que reflexionan acerca de sus sueños y de sus universos afectivos

a partir de sus percepciones, de las prácticas culturales y costumbres de España. (Sohyun 2012, 42)

Si bien es innegable que la propuesta de Taberna provoca tensiones entre los diferentes géneros cinematográficos también ayuda a sondear algunas similitudes y diferencias entre documentales y películas de ficción. Las tensiones, provocadas por una urgencia en relación a la puesta en escena de las mujeres inmigrantes, se advierten más que nada entre las propuestas ficcionales y el documental. Si la producción ficcional se ocupa de ‘denunciar’ las condiciones y las (des)venturas de quienes llegan a la ‘tierra prometida’, por su parte, *Extranjeras* se detiene en los aspectos positivos de quienes han logrado integrarse. De mujeres que guiadas por una serie de preguntas propuestas por la directora cuentan sus historias de vida a partir de experiencias migratorias más que nada positivas, ya que más allá de los grandes obstáculos y sacrificios que muchas de ellas han encontrado desde su llegada, todo el filme hace pensar en que aquel tiempo ha sido superado.

La película *Cosas que dejé en La Habana* es la que pone por primera vez en la pantalla española a mujeres inmigrantes como protagonistas de un filme. En ella se relata la historia de tres hermanas cubanas que llegan a Madrid para trabajar y vivir en casa de tía María. Una señora que ha abandonado las costumbres de su tierra de origen y que se ha adaptado tan bien a la sociedad de acogida, que parece más madrileña que cubana. Cada una de las hermanas logrará integrarse a la sociedad española a su manera: una casándose con un español, otra trabajando con su tía en una tienda y la más joven, seguirá su sueño de ser actriz, pero lo hará con un falso nombre, ya que no tiene los papeles en regla para trabajar en España.

Un filme que resulta significativo en lo que respecta al tratamiento de la inmigrante que proviene de América Latina es *Flores de otro mundo* (1999) de Icíar Bollaín. Inspirada en la película *Caravana de mujeres* (1951) de William Wellman, y en los hechos acaecidos durante los años ochenta en la localidad aragonesa de San Juan de Plan. *Flores de otro mundo* se centra en la historia de tres mujeres: la dominicana Patricia, que desea legalizar su situación de inmigrante irregular y alcanzar una estabilidad económica y familiar tanto para ella como para sus dos hijos; la española Marirrosi, que llega desde Bilbao en busca de un compañero con quien compartir su vida; y la cubana Milady, quien llega a España con ganas de

divertirse y de mejorar su situación económica. Si bien tradicionalmente la mujer caribeña representa la sensualidad y el exotismo, el filme de Bollaín rompe con este estereotipo y, en lugar de explotar el atractivo sexual de las 'exóticas extranjeras' que llegan al pueblo, centra el relato en las dificultades de integración a las que se enfrentan esas mujeres en una tierra tan hostil, ajena y diferente a la propia. Podemos argüir, pues, que Bollaín deja de lado la idea de «porno tropic tradition» (McClintock 1995, 22), en la que el imaginario europeo proyecta sus fantasías sexuales en las antiguas colonias europeas.¹

Aquí resulta evidente el cruce entre género (el femenino), la raza (Patricia, es dominicana y mulata; Milady es cubana y de color), y la clase (ambas pertenecen a un extracto social bajo y no están en condiciones de mantenerse económicamente por sí mismas). En estos casos, cabe muy bien citar los trabajos de Ochy Curiel (2013), Yuderkys Espinosa Miñoso (2007) y Breny Mendoza (2010), quienes han puesto en el centro del debate latinoamericano la cuestión de la heterosexualidad obligatoria, evidenciando que en las sociedades actuales aún se verifica la dependencia de las mujeres como clase social, aspectos relacionados con cuestiones identitarias que otorgan una suerte de sumisión a las mujeres.

Otro filme que retrata la llegada de una latinoamericana a España es *La novia de Lázaro*. Una película experimental, que desplaza los límites del relato en el que muestra a su protagonista en constante tensión. Ambientada en Madrid, cuenta la historia de Dolores (a quien todos llaman Lola), una joven cubana que acaba de llegar a la capital española para comenzar una nueva vida junto a Lázaro, su novio. Apenas llega a Madrid se entera de que Lázaro está en la cárcel acusado de intentar raptar a una joven con la intención de violarla. El filme recorre los días de Dolores en Madrid y desarrolla paso a paso la capacidad de adaptación de la joven ante cada situación que le toca en suerte. La sensualidad y espíritu de supervivencia de Dolores le ayudarán a superar cada uno de los diferentes obstáculos que se le van presentando a lo largo del filme. *La novia de Lázaro* es un filme que rompe con los estereotipos que durante tiempo han cristalizado a la mujer inmigrante: el del trabajo doméstico y el del trabajo sexual, ya que Dolores resulta ser una inmigrante que hace y deshace - a su manera - las situaciones que se le van presentando.

Por su parte, *Agua con sal* es un largometraje que se centra en la vida de Olga, una joven cubana, que ha llegado a España con una beca de estudios. El conflicto para Olga comienza cuando ésta beca se termina y de un momento a otro se convierte en una inmigrante ilegal. Si durante el inicio del filme se muestra a Olga muy integrada en la sociedad española, en la

¹ «long before the era of high Victorian imperialism, Africa and the Americas had become what can be called a porno-tropic for the European imagination [...]. Within this porno-tropic tradition, women figured as the epitome of sexual aberration and excess» (McClintock 1995, 22).

segunda parte se ve cómo la joven pasa de la integración (cuando tiene una condición legal) a la (des)integración (cuando su condición es la de una ilegal), es decir cuando pasa a la clandestinidad. La otra protagonista de *Agua con sal* es MariJo, una joven valenciana de la Ribera Alta que proviene de una familia sumamente conflictiva y llena de problemas. Luego de vivir muchas situaciones desagradables, MariJo también vive, como Olga, al margen de la sociedad. Ambas terminarán como trabajadoras ilegales en una fábrica clandestina. A su vez Olga, la cubana, compagina tres trabajos precarios (el de operaria en una fábrica, el de camarera en un bar y el de cuidadora de una mujer enferma). Esto demuestra que Olga no responde en lo más mínimo al cliché de mulata ardiente, sensual, exótica que su compañera MariJo tenía asociado a las mujeres cubanas antes de conocerla. Una de las particularidades de esta relación es que no es la cubana quien ejerce como trabajadora sexual, sino la española.

Otra cinta que trata sobre la amistad entre una extranjera y una española (previa desconfianza de ambas) es *Princesas*. Caye y Zulema, sus dos protagonistas, son trabajadoras sexuales y el motivo por el que cada una ha elegido ese trabajo es bien distinto. Mientras la dominicana Zulema, por su condición de ilegal - de 'sin papeles' - no encuentra otra manera de sobrevivir y de enviar dinero a su hijo; en el caso de la española Caye no queda muy claro que sea ésta su única opción de trabajo y, a pesar de que la joven no parece estar satisfecha con la vida que está llevando, tampoco parece que quiera salir de ella. De hecho, en uno de los diálogos que mantiene con Zulema, Caye afirma que este trabajo le sirve para ahorrar dinero y, con ello, aumentar el volumen de su seno. Más tarde agrega que de esa manera podrá conseguir más clientes. En relación al fetichismo de las mujeres inmigrantes, de todos los personajes extranjeros mencionados, la única que destaca por su sensualidad es Zulema, y esto incluso puede justificarse por el hecho de que se trata de una trabajadora sexual, a pesar de ello cabe señalar que su compañera de trabajo, la española Caye,

aparece aún más fetichizada, y su cuerpo es sometido a una objetivación mayor. (Cruzado Rodríguez 2015, 57)

Durante los créditos iniciales de *Princesas*, se muestra el cuerpo desnudo de Caye, a diferencia del cuerpo de la dominicana Zulema, que en ningún momento se muestra sin ropas. *Princesas* quiebra otro de los estereotipos: el de las trabajadoras sexuales extranjeras con toda la carga sexual, de exotismo y sensualidad que «simbolizan una sexualidad ardiente e inagotable» (51). Esto se manifiesta al inicio de la película cuando en una reunión las españolas se fastidian por la llegada de trabajadoras sexuales extranjeras, quienes vienen a quitarles el trabajo. Más adelante se verá que la imagen más fetichizada es la de la española Caye y no la de la dominicana Zulema. Esta cinta relata, de forma poética, la relación entre dos

trabajadoras sexuales quienes han crecido en lugares y con posibilidades diferentes, pero que se encuentran llevando adelante el mismo trabajo. *Princesas* deja de lado los esquemas pre-establecidos y pone en cuestión el estereotipo asignado a la pobre mujer inmigrante en relación con la afortunada europea, quien estaría en condiciones de elegir cómo vivir.

4 Conclusión

Retomando lo propuesto más arriba, acerca de que una imagen o un enunciado son construcciones de ideologías (Colaizzi 1997, 39-40), capaces de «configurar, informar o incluso transformar ciertos tipos de análisis de películas» (Kuhn [1991] 2002, 84). En los casos mencionados resulta evidente que, a pesar de los estereotipos presentes en muchos de los filmes españoles que abordan la temática de la inmigración, hay películas que rompen – si bien no con todos – con muchos ellos. En la mayor parte de estas cintas se pasa de una situación inicial de rechazo y desprecio por parte del personaje autóctono hacia la inmigrante – fundado particularmente en la diferencia que los separa – a un acercamiento mutuo y paulatino entre ambas. En la mayor parte de los casos este ‘cambio’ está provocado por una situación de necesidad que, en general, termina en una amistad, fruto de la comunicación y la comprensión mutua. Este conjunto de filmes dan cuenta de que los estereotipos que habían cristalizado el papel de la mujer inmigrante en el cine español del siglo pasado ya no están presentes – al menos no del mismo modo – en las producciones que a partir de 1997 dan cuenta del papel de la inmigrante en el cine. Si bien esto no significa que las mujeres no estén representadas como trabajadoras sexuales, trabajadoras domésticas o como quienes se ocupan del cuidado de personas mayores, sí cabe mencionar que en la mayoría de las películas aquí propuestas, la integración y la (des)integración afecta de igual modo a extranjeras y españolas.

Otro rasgo que resulta significativo en estos filmes es que los diálogos de las protagonistas adquieren una gran profundidad y dejan de ser solo objetos de deseo – quebrando el estereotipo de la inmigrante sensual, exótica y con una fuerte carga erótica – para comenzar a ser consideradas como sujetos independientes que, en la mayor parte de los casos, pueden decidir por sí mismas. De hecho, se relatan historias de sufrimiento y necesidades que empujaron a las protagonistas a abandonar sus países de origen en busca de un futuro mejor. Aquí los espectadores son testigos de las dificultades que encuentran en su nuevo destino, que muchas veces resultan insalvables. Es claro que conocer estas realidades contribuye a diluir el rechazo inicial hacia esa otra que viene de fuera, esa extranjera, esa forastera que, como bien se muestra en los filmes propuestos, resulta en primera instancia una amenaza para el tejido social, pero que en

un segundo momento son justamente las mujeres extranjeras, quienes aportan valores positivos al relato. Dicho proceso se aprecia claramente en los filmes mencionados, cuyas protagonistas se van ganando poco a poco el respeto y el aprecio de quienes las rodean, de modo que la desconfianza y el rechazo inicial dan paso al afecto mutuo. Todo ello está basado en el acercamiento hacia esa otra, un acercamiento que permite conocerla y comprenderla. De hecho, por encima de los estereotipos e ideas preconcebidas, las mujeres a las que nos acercan estas películas demuestran tener valores mucho más positivos que muchas de las personas que las rodean, independientemente de su procedencia y, algo realmente novedoso e importante es que en la mayor parte de los casos, se muestra a mujeres independientes, que han llegado a España en busca de un trabajo que les permita mejorar sus vidas. En efecto, estas representaciones ya no dan cuenta de una política relacionada particularmente al ámbito familiar y a los procesos de reagrupamiento. Sino a mujeres autosuficientes en busca de mejoras económicas, pero sobre todo de mejorarse a sí mismas. En todos estos filmes las inmigrantes desempeñan un papel protagonista, en algunos éste es compartido con mujeres españolas, que se sitúan al mismo nivel. Aún así, sigue habiendo

una preponderancia de representación de mujeres latinoamericanas sobre las marroquíes, que no se corresponde con la proporción de mujeres que llegan a España. (Iglesias Santos 2010, 55)

Con Montserrat Iglesias Santos podemos decir que esto está relacionado con la representación del Otro inmigrante y con la construcción de un imaginario en el que se manifiesta una suerte de «africanización» (15) que se erige al margen de la realidad social.

Por último, sólo queda añadir que la construcción de estereotipos entorno a la mujer inmigrante en el cine español, al igual que cada imagen o enunciado, en tanto producto de una ideología determinada, es al mismo tiempo y necesariamente una construcción cultural que proviene de un espacio en el que no se da cuenta de la verdad de la experiencia femenina, sino más bien, se muestra un espacio funcional respecto de intereses concretos y reales que dan espacio a la erección de la figura femenina en el cine español contemporáneo.

Bibliografía

- Argote, Rosabel (2003). «La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI» [online]. *Mugak*. URL http://www.cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0389/Rosabel_Argote_La_mujer_inmigrante_en_el_cine_español.pdf (2014-04-08).
- Ballesteros, Isolina (2001). *Cine (in)surgente: Textos fílmicos y contextos culturales de la España Post-franquista*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Ballesteros, Isolina (2005). «Embracing the Other: the Feminization of Spanish 'Immigration Cinema'». *Studies in Hispanic Cinemas*, 2, 3-14.
- Basu, Swagata (2011). «La inmigración y su representación: un vistazo al cine español de inmigración». *Hispanic Horizon*, 28, 26-47.
- Blanco de la Lama, María Asunción (1997). «El personaje femenino y la teoría feminista». Ibeas, Nieves; Millán, María Ángeles (eds.), *La conjura del olvido: escritura y feminismo*. Barcelona: Icaria, 335-48.
- Bou, Enric (2013). «Billetes sin retorno. Inmigración y vida cotidiana en el cine español». Almeida, Júlia Paula Siega, *Literatura e voz subalterna - ANAIS. Estudos culturais e pós-coloniais: literatura e voz subalterna*. Vitória (Brasil): GM Gráfica e Editora, 139-52.
- Bou, Enric (2015). «Representing Everyday Life». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 19, 171-81. URL <https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/3674296/72971/c47.EBouIntroAJHCS.pdf> (2017-06-26).
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Calavita, Kitty (2006). «Contradicciones estructurales en la política de inmigración: los casos de la Europa del Sur y de los Estados Unidos». *Reis*, 116(6), 185-212.
- Castiello, Chema (2005). *Los parias de la tierra: inmigrantes en el cine español*. Madrid: Talasa.
- Castles, Stephen; Miller, Mark John [1993] (2014). *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*. New York: Guilford Press.
- Colaizzi, Giulia (1997). «Leer/Escribir/Contar la imagen: tres miradas al cine». Ibeas, Nieves; Millán, María Ángeles (eds.), *La conjura del olvido: escritura y feminismo*. Barcelona: Icaria, 39-60.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles (2015). «Las mujeres inmigrantes vistas por el cine español en los albores del XXI». *Dossiers Feministas*, 20, 43-61.
- Curiel, Ochy (2013). *La Nación Heterosexual*. Bogotá; Buenos Aires: en la frontera; Brecha Lésbica.
- Enzensberger, Magnus Hans (1984). *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Anagrama.
- Espinosa Miñoso, Yuderlys (2007). *Escritos de una lesbiana oscura: reflexiones críticas sobre feminismo y política de identidad en América*

- Latina* [online]. Buenos Aires; Lima: en la frontera. URL <http://www.reduii.org/cii/sites/default/files/field/doc/Escritos%20de%20una%20lesbiana%20oscura.pdf> (2017-06-26).
- Flesler, Daniela (2008). *The Return of the Moor: Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration*. Indiana: Purdue University Press.
- Gordillo, Inmaculada (2006). «El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo». *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 4, 207-22. URL <https://goo.gl/wreTcy> (2017-06-26).
- Iglesias Santos, Montserrat (ed.) (2010). *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Kuhn, Annette [1991] (2002). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra.
- La Barbera, MariaCaterina (ed.) (2015). *Identity and Migration in Europe: Multidisciplinary Perspective*. Cham (Switzerland): Springer.
- Leinen, Frank (2009). «“Hola, estáis en vuestra casa”: la negociación de conflictos culturales étnicos y de género en *Flores de otro mundo* de Icíar Bollaín» [online]. *Iberoamericana*, 9(34), 89-101. DOI 10.18441/ibam.9.2009.34.89-101.
- Lykke, Nina (2011). «Intersectional Analysis: Black Box or Useful Critical Feminist Thinking Technology?». Lutz, Helma; Herrera Vivary, María Teresa; Supik, Linda, *Framing Intersectionality. Debates on a Multi-Faceted Concept in Gender Studies*. Surrey: Ashgate, 207-21.
- Marsh, Steven; Parvati, Nair (eds.) (2004). *Gender and Spanish Cinema*. Oxford; New York: Berg.
- McCalintock, Anne (1995). *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality on the Colonial Context*. New York; London: Routledge.
- Mendoza, Breny (2010). «La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano». Espinosa Miñoso, Yuderkys (ed.), *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*. Buenos Aires: en la frontera.
- Pratt, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York; London: Routledge.
- Santaolalla, Isabel (2005). *Los «Otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Shohat, Ella; Stam, Robert (1994). *Multiculturalismo, cine y medios de Comunicación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Sohyun, Lee (2012). «Intercambio de miradas y (re)articulación de la identidad en *Extranjeras* de Helena Taberna». *Letras Hispanas* 8(2), 35-48.
- Viveros Vigoya, Mara (2016). «La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación». *Debate Feminista*, 52, 1-17.
- Zarco, Julieta (2016a). «Dime qué comes y te diré quién eres. Vida cotidiana, comidas e inmigración en el cine español». *Revista Taller de Letras*, 59, 61-73.

Zarco, Julieta (2016b). «Representación de la vida cotidiana en el cine y la literatura españoles. Dossier *Retorno a Hansala*» [online]. *Melilf*. URL <http://melilf.net/wp-content/uploads/2015/01/Retorno-a-Hansala-Dossier.pdf> (2017-06-26).

Zarco, Julieta (2016c). «Representación de la vida cotidiana en el cine y la literatura españoles. Dossier *El traje*» [online]. *Melilf*. URL <http://melilf.net/wp-content/uploads/2015/01/El-traje-Dossier.pdf> (2017-06-26).

Zecchi, Barbara (2010). «Veinte años de inmigración en el imaginario fílmico español». *Iglesias Santos* 2010, 157-84.

Filmografía

14 kilómetros (2007). Dirigido por Gerardo Olivares. España. Wanda Visión / Explora Films.

Agua con sal (2005). Dirigido por Pedro Pérez Rosado. España. Wanda Vision S.A, TV3 / Telemadrid / RTV Valenciana.

Bwana (1996). Dirigido por Imanol Uribe. España. Aurum, S.A. / Cartel S.A. y origen PC, S.A / A3TV / Canal +.

Caravana de mujeres (Westward the Women) (1951). Dirigido por William Wellman. Estados Unidos. Metro Goldwyn-Mayer.

Cosas que dejé en La Habana (1997). Dirigido por Manuel Gutiérrez Aragón. España. Sogetel / Tornasol Films S.A.

En la puta calle (1997). Dirigido por Enrique Gabriel. España. A.T.P.I.P. Producciones / Trastorno Films.

Españolas en París (1970). Dirigido por Roberto Bodegas. España. Agata films.

Evelyn. La voz que yo amo (2012). Dirigido por Isabel De Ocampo. España. La voz que yo amo Productora.

Extranjeras (2003). Dirigido por Helena Taberna. España. Lamia producciones.

Flores de otro mundo (1999). Dirigido por Iciar Bollaín. España. La Iguana Films / Alta Films S.A.

La novia de Lázaro (2002). Dirigido por Fernando Marinero. España: Vendaval Producciones y Amanda Films.

La piel quemada (1967). Dirigido por Josep Maria Forn. España. P.C. Teide.

La sal de la vida (1996). Dirigido por Eugenio Martín. España. Cartel / Lotus / Vega Films.

Las cartas de Alou (1990). Dirigido por Montxo Armendáriz. España. Elías Querejeta P.C.

Menos que cero (1996). Dirigido por Ernesto Tellería. España. Cartel S.L. / Ikusmen.

Poniente (2002). Dirigido por Chus Gutiérrez. España. Olmo Films / Amboto audiovisual / Yahoo y Junta de Andalucía.

Princesas (2005). Dirigido por Fernando León de Aranoa. España. Reposado Producciones.

- Querida Bamako* (2007). Dirigido por Omar Oke y Txarli Llorente. España. Abraprod S.L.
- Retorno a Hansala* (2008). Dirigido por Chus Gutiérrez. España. MUAC +Maestranza Films / TVE / Junta de Andalucía y gobierno de España.
- Surcos* (1951). Dirigido por José Antonio Nieves Conde. España. Estudios Film.
- Susanna* (1996). Dirigido por Antonio Chavarrías. España. Oberón Cinematográfica S.A. *Taxi* (1996). Dirigido por Carlos Saura. España. Filmart / TVE / TF1.
- Un novio para Yasmina* (2008). Dirigido por Irene Cardona. España, Marruecos. Tragaluz / Tangerine Cinema Services.
- Vente a Alemania, Pepe* (1971). Dirigido por Pedro Lazaga. España. ASPA/ Escrivá.

En las dos últimas décadas se ha producido un cambio profundo en la identidad de España y de Europa en general a causa del impacto de las nueva migraciones. Este volumen recoge contribuciones que fueron presentadas en una *giornata di studio* organizada por el grupo de investigación MELILF (Migration and Everyday Life in Iberian Literature and Film). El objetivo era analizar desde una perspectiva pluridisciplinar y comparada, integrando los últimos avances en los estudios culturales, lo que distingue a la vida cotidiana en un contexto mediterráneo en relación con las nuevas experiencias de la migración y su representación en el arte, el cine y la literatura.



Università
Ca'Foscari
Venezia

