

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 Yasmina* (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, Yuderkys (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.

