

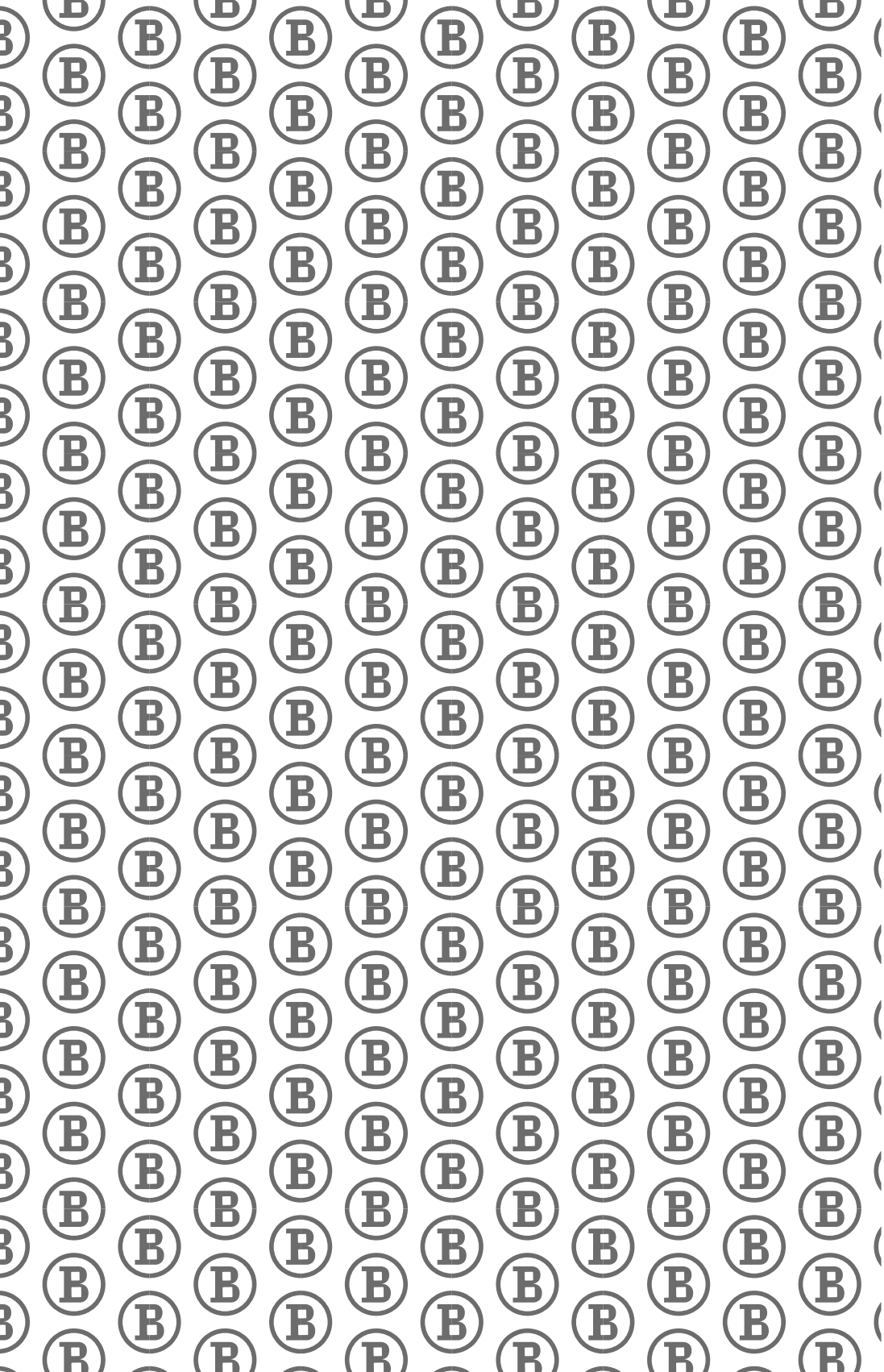
ANTONIA OLMOS ALCARAZ,
RAQUEL MARTÍNEZ CHICÓN,
MARÍA RUBIO GÓMEZ Y
F. JAVIER GARCÍA CASTAÑO (EDS.)

Cine y migraciones



BELLATERRA EDICIONS | ESTUDIOS MIGRATORIOS





Cine y migraciones

Comité Científico

Director

F. Javier García Castaño (Universidad de Granada)

Vocales

Joaquín Arango Vila-Belda (Universidad Complutense de Madrid)

Rosa Aparicio Gómez (Instituto Universitario José Ortega y Gasset)

María Lucinda Cruz Santos Fonseca (Universidade de Lisboa)

Arón Cohen Amsalem (Universidad de Granada)

Gunther Dietz (Universidad Veracruzana, Xalapa, México)

Ramón Grosfoguel (Universidad de Berkeley, USA)

Danièle Joly (EHESS de París)

Àngels Pascual de Sans (Universitat Autònoma de Barcelona)

Carlota Solé Puig (Universitat Autònoma de Barcelona)

En colaboración con



**ANTONIA OLMOS ALCARAZ,
RAQUEL MARTÍNEZ CHICÓN,
MARÍA RUBIO GÓMEZ Y F. JAVIER
GARCÍA CASTAÑO (EDS.)**

Cine y migraciones

Diseño de la colección: Adaptación del diseño de Dani Rabaza (Munster Studio)

Diseño original: Lourdes García Soto

Título: *Cine y migraciones*

Corrección de Manuel Azuaje

© Antonia Olmos Alcaraz, Raquel Martínez Chicón, María Rubio Gómez y F. Javier García Castaño

© Bellaterra Edicions (Cultura21, SCCL), 2023

Bellaterra Edicions (Cultura21, SCCL)

C. de la Foneria, 5-7, bajos, 08243 Manresa

www.bellaterra.coop



Esta obra puede ser distribuida, copiada y exhibida por terceros si se muestra en los créditos.

No se puede obtener ningún beneficio comercial y las obras derivadas tienen que estar bajo los mismos términos de licencia que el trabajo original.

ISBN: 978-84-19160-52-2

Depósito Legal: B 18483-2023

Impreso por Arteos en Sant Esteve Sesrovires (Barcelona)

Índice

A modo de presentación: La representación de las migraciones en el cine en España. F. Javier García Castaño, Antonia Olmos Alcaraz, Raquel Martínez Chicón y María Rubio Gómez	13
1. El cine mira las migraciones	14
2. El mundo académico mira las relaciones entre el cine y las migraciones en España	15
3. Hacia un «cine trasnacional» en España	25
4. A modo de contextualización del libro	28
Bibliografía	31
Filmografía citada	41
 Primera parte. Imagen de las migraciones en diversos soportes: cine, documental, literatura y audiovisuales en general	 45
 El documental reciente sobre inmigración en España. Pablo Marín Escudero	 47
1. El doblaje en <i>14 kilómetros</i> de Gerardo Olivares	48
2. El desierto en <i>Cayuco</i> de María Miró	50
3. El final de <i>Nuevos Españoles</i> de Fernando Ampuero	53
4. El subtítulo de <i>Querida Bamako</i> de Omer Oké	55
5. Conclusiones	57
Bibliografía	58

Do it yourself. Una contribución crítica a las representaciones de las migraciones a través de la creación audiovisual.

Ariana Sánchez Cota 59

1. Audiovisuales sobre migraciones. Una mirada desde la antropología audiovisual 60

1.1 *Del cine sobre migraciones a la autorrepresentación de personas inmigrantes* 61

1.2 *DIY. Principales aportaciones* 63

2. Migraciones, feminismos y tecnologías de la comunicación en dos proyectos audiovisuales 65

2.1 *Tecnología como artefacto. El cortometraje Miradas. Mujeres inmigradas* 66

2.2 *Tecnología como cultura. Remapping Europe – Doc Next Network* 73

3. Hilvanando algunos ejes para el debate: El DIY como subversión o como nueva hegemonía. A vueltas con el discurso culturalista 75

Bibliografía 76

El cine y la literatura como herramientas de intervención en contextos de diversidad cultural. Aproximación al estado de la cuestión. *Lucía Chovancova y Ana María González Fernández* 79

1. Una perspectiva psicosocial del cine para la interculturalidad 81

1.1 *Ideas estereotípicas y actitudes prejuiciosas de la población* 83

1.2 *Procesamiento cognitivo y factores de la narración implicados en el cambio de actitud* 85

2. Una perspectiva pedagógica sobre la literatura para la interculturalidad 87

2.1 *Aspecto cognitivo* 87

2.2 *Aspecto emocional* 88

2.3 *Aspecto relacional* 90

2.4 *Comprobación empírica* 91

3. Conclusiones 93

Bibliografía 95

Segunda parte. La imagen de las migraciones en el cine 99

Inmigración y cine en la ficción cinematográfica española (2011-2015). *Raquel Seijas Costa y María Eugenia González Cortés*

<i>Cortés</i>	101
1. La importancia del cine de temática migratoria	102
2. El cine sobre inmigración en España	103
3. Inmigración y cine español en los años recientes (2011-2015)	105
3.1 <i>Largometrajes: Evelyn (2011)</i>	105
3.2 <i>Largometrajes: Five Colors (2011)</i>	107
3.3 <i>Largometrajes: La venta del paraíso (2012)</i>	107
3.4 <i>Largometrajes: Ismael (2013)</i>	109
3.5 <i>Largometraje: Slimane (2013)</i>	110
3.6 <i>Largometraje: A escondidas (2014)</i>	111
3.7 <i>Largometraje: 2 francos, 40 pesetas (2014)</i>	112
3.8 <i>Largometraje: Perdiendo el norte (2015)</i>	113
3.9 <i>Cortometraje: Ellav (2011)</i>	114
3.10 <i>Cortometraje: Ngutu (2012)</i>	114
3.11 <i>Cortometraje: La boda (2012)</i>	114
3.12 <i>Cortometraje: Sub (2012)</i>	114
3.13 <i>Cortometraje: Un lugar mejor (2013)</i>	115
3.14 <i>Cortometraje: Exilios (2015)</i>	115
Bibliografía	115

Migrantes (esposas, madres, trabajadoras), ¿ciudadanas?.

Escorzos discursivos en algunos cortometrajes españoles del siglo XXI. *Francisco Checa y Olmos y Concepción Fernández Soto* 117

1. Lo específico del cortometraje como herramienta de educación social	118
2. Génesis, sinopsis y estrategias de enunciación	119
2.1 <i>Génesis</i>	119
2.2 <i>Sinopsis</i>	120
2.3 <i>Estrategias de enunciación</i>	121
3. Contexto y resignificación de los espacios	124
4. Temáticas abordadas	125
5. A modo de conclusión	128
Bibliografía	129
<i>Enlaces web para su visualización</i>	129

Entre el «buen salvaje» y el «adversario». Imágenes del inmigrante en el cine español e italiano. <i>Luis Garzón Guillén</i>	131
1. La llegada del otro: los inmigrantes como extraterrestres	132
1.1 <i>El «Buen Salvaje»</i>	134
1.2 <i>El «adversario» o «competidor»</i>	135
2. El «buen salvaje» en el cine español e italiano	136
3. El competidor: los inmigrantes como competidores por recursos escasos	143
4. Conclusiones	149
Bibliografía	154
Filmografía	155

El discurso visual del inmigrante colombiano en el cine español contemporáneo. <i>Mino Fernando Chicangana Bayona y Mónica María Monguí Monsalve</i>	157
1. El cine como elemento cristizador de una realidad	158
2. Características de la migración colombiana en España	160
3. Metodología y división del análisis	162
4. El inmigrante colombiano desde estereotipos que contribuyen al discurso de la alteridad	165
4.1 Canciones de amor en Lolita's club	165
4.2 Celda 211	166
4.3 Biutiful	167
4.4 La Mosquitera	167
4.5 No habrá paz para los malvados	168
5. El inmigrante colombiano como parte del discurso de identidad	168
5.1 A golpes	169
5.2 Rabia	169
5.3 Una hora más en canarias	170
5.4 Tiempo sin aire	171
Bibliografía	172

Towards wonderland. The experience of border-crossing through the eyes of children. <i>Caterina Mazzilli</i>	175
1. Migrant cinema and migrants in cinema	177
2. Geographical settings	179
3. Children's and teenagers' migration	180
3.1 El otro sueño americano	182

3.2 Una vida mejor	184
3.3 Mofetas	185
4. Conclusions	187
Bibliographic references	190
Filmography	192
Tercera parte. La imagen de las migraciones en películas de ficción	193
Inmigrantes presentes y villanos «ausentes». Representaciones sobre la inmigración en <i>El Norte</i> de Gregory Nava. <i>Damián Esteban Bretones</i>	195
1. Origen: <i>El Norte</i> y el cine chicano	196
2. El trayecto: migración y mito	199
3. <i>El Norte</i> : presencias y ausencias	203
Bibliografía	211
Filmografía	213
1 <i>Franco 14 pesetas y 10.000 Km.</i> Emigración cincuenta años después. <i>Ivana Belén Ruiz Estramil</i>	215
1. Puesta en situación de los filmes	217
1.1 1 <i>Franco, 14 Pesetas</i>	217
1.2 10.000 Km	218
2. Realidades migratorias	219
2.1 <i>Situaciones de partida</i>	219
2.2 <i>Preparación de la partida, viaje y llegada</i>	221
2.3 <i>Estancia en el exterior</i>	224
2.4 <i>Reencuentro</i>	225
3. Sociedades emisoras	230
4. Ideas finales	231
Bibliografía	232
Españolas en París en la sexta planta. De la ficción al recuerdo de los testimonios reales. <i>Alberto Capote Lama y Marta Zornoza Madrid</i>	235
1. Introducción	235
2. Apuntes sobre la emigración española durante los treinta gloriosos	237
3. La emigración española económica y su reflejo en el cine	239

4. Concha, Jacinta, Adela y otras chicas del montón: españolas en París en la sexta planta	242
4.1 <i>Los perfiles y proyectos migratorios de partida</i>	243
4.2 <i>La relación con la sociedad de acogida (que te emplea)</i>	248
4.3 <i>El final de la película... ¿todavía por contar?</i>	251
5. Conclusiones	253
Bibliografía	254
Emigración, inmigración y personajes migrantes en el cine en España a través de los textos. <i>Raquel Martínez Chicón, Tamar Abuladze y F. Javier García Castaño</i>	
1. El análisis de las películas sobre la emigración en España	257
2. El análisis de las películas sobre la inmigración en España	270
3. El análisis de los personajes migrantes en el cine en España	278
4. A modo de conclusión	288
Bibliografía	289
Filmografía	291
Biografías	293

A modo de presentación: La representación de las migraciones en el cine en España¹

F. JAVIER GARCÍA CASTAÑO, ANTONIA OLMOS ALCARAZ,
RAQUEL MARTÍNEZ CHICÓN Y MARÍA RUBIO GÓMEZ
Instituto de Migraciones, Universidad de Granada

En 2004, en una de sus pocas publicaciones sobre la relación entre cine y migraciones (a pesar de su enorme interés y actividad en la temática), Javier de Lucas nos indicaba: «la inmigración ha estado en el punto de mira del cine casi desde sus inicios. Por eso, las posibilidades que ofrece la historia del cine para reflexionar sobre los movimientos humanos, sobre los flujos migratorios, son amplísimas» (De Lucas, 2004: 99). Pero quizá se explica mejor esta importante relación si se sabe que la prestigiosa *The Encyclopedia of Global Human Migration* (Ness, 2013) le dedicaba hasta catorce entradas a esta confluencia del estudio de las migraciones a través del cine². Textos todos ellos con diferente autoría, que ya contaban con una amplia trayectoria en el estudio de cómo el cine representa las migraciones y de cómo las migraciones se pueden entender mejor a través de sus representaciones en el cine. Es con esta

- 1 La redacción final de este capítulo se realizó durante el desarrollo de la estancia de investigación en la University of Harvard (julio, agosto y septiembre de 2022), que fue posible gracias a la ayuda a la movilidad Salvador de Madariaga del Ministerio del de Universidades del Gobierno de España en su convocatoria de 2021. Agradecemos al Ministerio la ayuda económica prestada y al Observatorio de la Lengua Española y las Culturas Hispánicas en los Estados Unidos (University of Harvard) la acogida para el desarrollo de la investigación.
- 2 Quienes firman dichos textos son: Bâ (2013), Berghahn (2013), Bertellini (2013), Bhaumik (2013), Block (2013), Canaparo (2013), Cheung (2013), French (2013), Higbee (2013), Lykidis (2013), Petty, (2013), Shin, (2013), Valck (2013) y Vitali (2013).

relevancia con la que cuenta la Organización Internacional de las Migraciones para impulsar desde 2017 (en su primera edición) un Festival Internacional de Cine sobre Migraciones (con proyecciones en todo el mundo). Y, de esta manera, promover una conciencia crítica sobre el propio fenómeno: «A través de los años, las películas han servido para informar, entretener, educar y generar debates». Es con este espíritu con el que la OIM lanzó este Festival, como se puede leer en la web del Festival (<https://www.iom.int/es/global-migration-film-festival>).

1. El cine mira las migraciones

La incorporación al estudio de estas temáticas ha sido más reciente en España, pero no ha parado de crecer en las tres últimas décadas. Al amparo del aumento de la población inmigrante en España, surgieron las primeras películas cuyas temáticas centrales se situaban en el fenómeno migratorio, en concreto en la inmigración: la temprana *Las cartas de Alou* de Montxo Armendáriz (1990), cuando aún la población extranjera no representaba en España más de un 1% de la población residente, o la posterior *Bwana* de Imanol Uribe (1995), fueron las primeras del género y de las más estudiadas en este campo que estamos describiendo. Luego vendrían la coproducción hispano-suiza-francesa *El techo del mundo* de Felipe Vega (1996), *Susanna* de Antonio Chavarrías (1996), *Martín (Hache)* de Adolfo Aristarain (1997), hasta llegar a las más recientes como *A este lado del mundo* de David Trueba (2020), *Adú* de Salvador Calvo (2020), *Vasil* de Avelina Prat (2021), *El mártir* de Fernando Pomares (2020) o *La mujer ilegal* de Ramón Térmes (2020). Entre medias de todas estas películas que suman, según la prestigiosa base de datos de Filmaffinity, cerca de doscientas obras, no podemos dejar de citar *Flores de otro mundo* de Icíar Bollain (1999), *Poniente* de Chus Gutiérrez (2002), *Extranjeras* de Helena Taberna (2003), *Princesas* de Fernando León de Aranoa (2005), *1 Franco, 14 pesetas* de Carlos Iglesias (2006) o *Retorno a Hansala* de Chus Gutiérrez (2008). Todas estas últimas obras se corresponden con las películas más citadas en la literatura que hemos consultado (más de 300 referencias) sobre cine y migraciones en España. A estas se deben añadir dos películas de corte mucho más clásico y de épocas más remotas como *La aldea maldita* de Florián Rey (1930) y *Surcos* de José Antonio Nieves Conde (1951) (ambas dedicadas a la emigración interna en España). Y es que la emigración

también ha sido objeto de atención de esta literatura por su reflejo en la ficción cinematográfica. Las importantes obras de Oscar Álvarez Gil³ y la más reciente de Marta Piñol Lloret⁴ así lo demuestran. El primero estudiando la emigración vasca en general y deteniéndose en alguna de sus publicaciones en su representación en el cine. La segunda (con su tesis doctoral sobre la emigración española representada en el cine leída en la Universitat de Barcelona en 2018) cuenta ya con una importante obra sobre estas temáticas.

2. El mundo académico mira las relaciones entre el cine y las migraciones en España

Desde hace ya muchos años, existen análisis que relacionan la inmigración hacia España y la forma de representarla en la ficción cinematográfica. Dentro de nuestras fronteras debemos destacar la importante obra y trabajo de difusión y acción pedagógica de Chema Castiello⁵,

- 3 Oscar Álvarez Gila se ocupa fundamentalmente de la representación de la inmigración vasca en las películas de EE. UU., y en especial de Hollywood. Hace un recorrido en varios de sus trabajos por todo el cine norteamericano y las referencias a las personas inmigrantes vascas que se desplazan a ese país. Ver Álvarez Gil (2015, 2015, 2018, 2015, 2011, 2008) y Álvarez-Gila y Arranz Otaegui (2014).
- 4 El trabajo de Marta Piñol Lloret es más reciente y tiene como objetivo el estudio de la representación de la emigración española hacia Europa en el cine. Aunque dicha mirada la aporta desde la cinematografía española, también es considerando otras europeas. Su extensa y muy documentada tesis doctoral presentada en la Universitat de Barcelona (Piñol Lloret, 2018) precede a varias obras más que se ocupan de estos asuntos. En algún caso se centra en cuestiones como la pertenencia de esa emigración a la clase obrera (Piñol Lloret, 2019), en otros habla del papel de la censura en España en relación con estas películas, la recepción de estas por las propias poblaciones de migrantes (Piñol Lloret, 2019) y las representaciones que dieron las distintas cinematografías de los países que las acogieron (Piñol Lloret, 2018). En 2019 publicará un primer libro (Piñol Lloret, 2019) dedicado al análisis de la representación fílmica de los exiliados españoles después de la guerra civil y en 2020 un segundo libro (Piñol Lloret, 2020), ya más centrado en los anteriores trabajos sobre la representación en el cine de la emigración, aunque ambas temáticas ya estaban tratadas en su tesis doctoral.
- 5 Chema Castiello, una de las personas que más tiempo ha dedicado a estudiar la representación de la inmigración en el cine, aunque también se ha ocupado del tema de la emigración en alguna de sus obras. En su trabajo *Con maletas de cartón. La emigración española en el cine* (Castiello, 2010) da un repaso a las huellas cinematográficas de la emigración española en América, revisa las películas dedicadas al tema del exilio y al cine en el exilio tras la Guerra Civil, se ocupa también de cómo son representadas las migraciones interiores en el cine y concluye

recientemente fallecido por la pandemia mundial del COVID-19. En su primer trabajo sobre este tema se ocupa de la imagen de las personas negras y del racismo en el cine norteamericano (Castiello, 2001). Más tarde, contribuye al *Atlas de la inmigración marroquí en España* con un breve trabajo sobre la presencia de población marroquí en el cine español (Castiello, 2004). Pero su gran obra es la que dedica a analizar cómo la representación cinematográfica es un factor crucial en la percepción de la inmigración (Castiello, 2006). El objetivo del libro es desentrañar los modelos de representación del inmigrante y mostrar sus limitaciones y lugares comunes. Aunque cuenta con más trabajos, es interesante citar un breve capítulo dedicado a cómo es construido el personaje «inmigrante» en el cine español y nos recuerda que en el mundo académico son escasos los trabajos que abordan estas cuestiones (Castiello, 2008). Así, la consulta de su obra es imprescindible para adentrarse en este campo.

No menos importante son las obras de dos académicas nacidas en España, pero afincadas en universidades del exterior. Nos referimos a la importante obra de Isabel Santaolalla (producida desde el Reino Unido en la Roehampton University of Surrey de Londres) y la no menos importante de Isolina Ballesteros (en su caso, desde la City University of New York).

En la obra de Isabel Santaolalla se encuentra uno de los núcleos centrales de las relaciones entre el cine y las migraciones para el caso de España. Ella se centra en cómo es construido el Otro en la ficción fílmica. Por ejemplo, en Santaolalla (1999) examina las ambivalencias que rodean el motivo del encuentro con el Otro en la película *Bwana* (1996), de Imanol Uribe, y analiza las formas específicas en que se imbrican en ella la vigilancia y el placer/desplacer. O en Santaolalla (2002) [trabajo que se publicaría también en la revista *Mugak* (Santaolalla, 2006)], donde ofrece un análisis, a través de la interacción de las categorías etnia/raza y género, sobre posiciones variadas desde las cuales percibir la inmigración en la España actual. Partiendo de la consideración del cine como medio de expresión artística y cultural, que por un lado refleja actitudes y prácticas sociales pero, por otro, contiene el potencial para generar nuevas dinámicas o transformar las existentes, examina la forma en que algunas películas españolas de la última década del siglo pasado presentan el fenómeno [*Las cartas de Alou* de Montxo Armendáriz

con un capítulo dedicado a las películas que tratan el tema de la emigración española a Europa. Más adelante dedicamos más espacio a este mismo autor.

(1990), *Bwana* de Imanol Uribe (1995), *En la puta calle* de Enrique Gabriel (1997) y *Flores de otro mundo* de Icíar Bollaín (1999)]. Este mismo asunto es tratado de manera mucho más amplia y con referencias a más recursos de ficción en Santaolalla (2003b), y lo relaciona en Santaolalla (2003a) con cómo los medios de comunicación –el cine, las comedias televisivas y la publicidad– pueden utilizarse para rastrear los cambios en la formulación de las identidades étnicas y culturales en la España contemporánea. Profundizando más en el tema, nos muestra (Santaolalla, 2004) cómo el cine español reciente ha tendido a elegir la ciudad como escenario para el encuentro entre viejas y nuevas versiones de la etnicidad. La condición fundamentalmente heterogénea de la ciudad la ha convertido en el espacio «natural» para retratar, por ejemplo, las versiones modernas de «la gitanería», o las relaciones embrionarias entre nacionales e inmigrantes. Para demostrar sus argumentos utiliza la película *Flores de otro mundo*, de Icíar Bollaín (1999).

Pero una de sus obras más importantes en relación con el cine y las migraciones en España es su libro *Los otros: etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo* (Santaolalla, 2005). En él realiza un recorrido histórico por el siglo xx y la representación de la otredad en el cine en España. Después dedica un capítulo a la población gitana y su imagen en el cine, otro a las poblaciones africanas y asiáticas y uno más a las poblaciones de Hispanoamérica. Concluye con un capítulo sobre el cine dedicado a los territorios coloniales.

Con una visión más de conjunto situará esta problemática del cine y las migraciones en España en el contexto europeo, como realidad que forma parte de ese contexto político. En Santaolalla (2007) se examinan los patrones nacionales y transnacionales superpuestos de la industria cinematográfica española de finales del siglo xx y principios del xxi. En dicho trabajo se les presta especial atención a dos aspectos: el aumento de las coproducciones multinacionales en las que participan otros países europeos además de los hispanoamericanos y su posible impacto en la construcción de una identidad «continental», y el creciente número de películas centradas en las dificultades del inmigrante o del otro extranjero en la España contemporánea. La autora se pregunta en este texto hasta qué punto esto puede estar alineando el cine español con otros cines nacionales europeos, que desde hace años han dado cabida en sus narrativas a historias que tratan temas de migración y desarraigo, racismo y prejuicios en la Europa occidental desarrollada. Y es que Santaolalla observa cómo en los cines español, italiano y griego la característica

más llamativa y común es la mayor visibilidad de los grupos e individuos inmigrantes (Santaolalla, 2010). Indica que fue a principios de la década de 1990 del pasado siglo cuando ello empezó a ocurrir y desde entonces ha dado lugar a un conjunto considerable de las llamadas «películas de inmigrantes» en cada país.

En el caso de Isolina Ballesteros, su trabajo se ha centrado muy intensamente en el estudio del cine de inmigración hacia España, aunque también cuenta con algún trabajo reciente mostrando cómo el cine español ha documentado consistentemente las migraciones internas y el éxodo rural en los años cincuenta y la emigración de trabajadores temporeros a Europa en los años sesenta (Ballesteros, 2016). En Ballesteros (2007) analiza las representaciones fílmicas de la raza y la extranjería en las películas sobre la inmigración española realizadas a finales de los años noventa y principios de los 2000. Se centra en la posición de los inmigrantes negros de sexo masculino como sujetos/objetos sexuales y como miembros de comunidades marginadas cuya supervivencia depende principalmente de los vínculos masculinos que crean dentro de sus comunidades diaspóricas y de las interacciones románticas que establecen con nacionales españoles (en su mayoría mujeres). Pero ya antes había analizado películas y tratamientos concretos. En Ballesteros (2005a) dedica su trabajo a la representación del inmigrante africano en *Las cartas de Abu* (1990) de Armendáriz y *Bwana* (1996) de Uribe. Analiza cómo se trata de dos estilos diferentes en lo relativo al género cinematográfico y al tratamiento narrativo y visual, y traslada estas dicotomías a los tipos de prejuicios y racismo existente en España y a las de las diferentes posiciones políticas del público de dicho país. Y en Ballesteros (2005b) analiza el fenómeno de la inmigración femenina a España representado en *los largometrajes Flores de otro mundo* (1999) de Icíar Bollaín y *Poniente* (2002) de Chus Gutiérrez, así como en el documental *Extranjeras* (2003) de Helena Taberna. Se centra en el modo en que estas películas, a través de la elección de tres géneros fílmicos diferentes –la comedia, el melodrama y el documental etnográfico–, deshacen los supuestos negativos sobre la migración femenina y evitan la sexualización de sus personajes inmigrantes. Pero en su trabajo de 2009 es donde Isolina Ballesteros definirá con más claridad el concepto de cine de inmigración. Lo expresa argumentando que dado que la inmigración se ha configurado como el «problema social» central de nuestro tiempo también ha ido impregnando el cine social, constituyendo una categoría propia, un subgénero que podemos denominar «cine de inmigración», que se define mayoritariamente en función de la temática

y la orientación ideológica. Ella incluye en esta categoría las producciones fílmicas que documentan o friccionan un fenómeno social concreto –la inmigración y las imprevisibles pero inevitables ramificaciones del racismo y la xenofobia– y un grupo social, los inmigrantes y sus aliados marginales, los «indeseables» de la sociedad que constituyen la categoría más amplia de la alteridad. Defiende que es posible identificar patrones comunes de representación en esta categoría al seguir la evolución del género, especialmente en lo que respecta a los formatos y géneros cinematográficos, los compromisos éticos de los cineastas y las respuestas del público. Piensa que se trata de un cine de intersección entre la raza, el género, la sexualidad y la clase social. Y explica: «El “cine de la inmigración” pretende crear una comprensión colectiva del modo de vida de los inmigrantes y exponer y denunciar los estereotipos del componente migratorio naturalmente heterogéneo. Considero este género social relativamente nuevo como el espacio simbólico tanto del conflicto como de la solidaridad, un espacio para el activismo y la articulación de la ética y la justicia social. Situando el aumento de la conciencia cinematográfica sobre el tema de la inmigración a principios» (Ballesteros, 2009: 192). En su libro más reciente presenta perspectivas mucho más globales y abarca territorios más extensos al analizar ya no solamente el cine en España sino el cine en Europa (Ballesteros, 2015). En este libro teoriza el cine de inmigración en relación con nociones como el género, la hibridez, la transculturación, el cruce de fronteras, el transnacionalismo y la traducción.

A estas investigadoras se deben unir otras, no menos importantes, obras científicas en la que se analizan, en muchos casos desde la perspectiva de los estudios culturales, una buena parte de las películas citadas más arriba. Marín Escudero, con sus estudios sobre documentales sobre inmigración, Martínez-Salanova Sánchez, con su importante labor pedagógica en este campo y su divulgación en una web⁶ muy consultada por su listado de películas sobre cine y migraciones, Teixidó Farré, con sus trabajos sobre la representación de la mujer inmigrante en el cine en España (algo que también estudió Argote, junto con la representación en el cine vasco), Gordillo Álvarez con alguna orientación más didáctica, Peralta García con trabajos también sobre el cine documental y sobre el cine de ficción, o Igartua con una clara mirada más experimental desde

6 <<https://educomunicacion.es/cineyeducacion/emigracion.htm>>.

la psicología social. Son solo algunas referencias que seguro que no hacen justicia a la importante literatura con la que contamos en este tema⁷.

Pero nos interesa resaltar también la relevante literatura que se ha producido en esta misma temática, centrada en España y en el «cine español», desde los Estados Unidos de Norte América. Una rápida revisión de la base de datos ProQuest⁸ para tesis doctorales y de la base de datos del Centro de Documentación en Estudios Migratorios del Instituto de Migraciones de la Universidad de Granada⁹, nos arroja un resultado de treinta y nueve tesis doctorales, o de maestría, leídas en los

- 7 Marín Escudero realizó su tesis doctoral en 2012 sobre el documental español sobre inmigración en la primera década del siglo *xxi* y cuenta ya con una importante obra académica (Marín Escudero, 2008, 2009, 2012a, 2012b, 2012c, 2015 y Marín Escudero y Rosendo Sánchez, 2015). En ella trata de desvelar la transcodificación de la estructura social de la España de principios de siglo *xxi* mediante la aplicación de diversos conceptos de la teoría sociocrítica en un corpus de filmes documentales. Martínez-Salanova Sánchez, además de presentar pautas para utilizar el cine en las aulas, ha desarrollado una intensa labor de divulgación de la temática de cine y migraciones a través de internet (Martínez-Salanova Sánchez, 2003, 2005a, 2005b y 2005c). Juan José Igartua ha desarrollado su labor dentro de la representación en los medios de comunicación de las personas inmigrantes desde una orientación experimental en la psicología social y, entre otros asuntos, ha tratado el tema del cine y las migraciones con trabajos sobre: los efectos del entretenimiento mediático (Igartua Perosanz, Frutos, Lozano y Muñoz, 2008), la importancia de la identificación con los personajes en la investigación sobre entretenimiento mediático (Igartua Perosanz, 2008 y Igartua Persanz y Lozano, 2011), el impacto de películas sobre inmigración en las actitudes hacia dicho colectivo (Igartua Perosanz y Frutos Esteban, 2016), o el proceso de diseño de personajes audiovisuales de ficción en relación con sujetos inmigrantes (Igartua Perosanz y Marcos Ramos, 2015). Por su parte, Lidia Peralta, que ha realizado un buen número de documentales sobre África en los que se incluye las temáticas de inmigración, también ha estudiado estos asuntos desde un punto de vista académico. Antes de su libro (Peralta García, 2016) en el que desarrolla extensamente estas cuestiones, ya había abordado el tema en trabajos anteriores (2015a y 2015b). Además, ha tratado este tema de las relaciones entre el cine y las migraciones desde el propio cine realizado en Marruecos (Peralta García 2020a y 2020b). Rosabel Argote, especializada en la representación fílmica de las mujeres y las minorías (especialmente puesto el foco en la relación entre inmigración y prostitución), ha analizado la inmigración en el cine vasco (Argote, 2006b) y la representación de la mujer inmigrante en el cine español (Argote, 2003 y 2006a), asuntos estos últimos que también han sido analizados por Gemma Teixidó (Teixidó Farré, 2010 y Teixido Farré, Medina Bravo y Rodrigo Alsina, 2012) y por Gordillo y Liberia (2016) desde el punto de vista del documental, aunque esta última se ha ocupado también del cortometraje y las minorías (Gordillo Álvarez, 2008) y de los estereotipos, el etnocentrismo, la construcción de la alteridad en el cine de migraciones (Gordillo Álvarez, 2007 y 2018).

8 <<https://www.proquest.com/?accountid=14542>>.

9 <<https://cdem.info>>.

últimos veinte años (insistimos, solo sobre cine y migraciones en España). Pues bien, veintidós de esas tesis se han realizado en universidades de los Estados Unidos y, especialmente, desde departamentos de literatura y estudios hispanos. En la mayoría de los casos con clara orientación en estudios culturales.

Pero no se agota en estas investigaciones doctorales la producción en los Estados Unidos sobre estas temáticas. Diferentes universidades vienen realizando estudios sobre las mismas y a la ya citada Isolina Ballesteros se deben unir las aportaciones de Kyle Black¹⁰, Ana Corbalán Vázquez¹¹, Cristina

- 10 Kyle Black es doctor en Estudios Culturales Hispánicos (Arizona State University) y docente en Saint Mary's University of Minnesota, donde dicta cursos de lengua, literatura y cine, con particular énfasis en la inmigración, la justicia social y los roles laborales en el ámbito hispanohablante. Su investigación se centra en el cine argentino y español que dejó plasmado en su tesis doctoral sobre las maneras en que el sujeto (in)migratorio es representado en el cine español y argentino de los últimos años (Black, 2012), que posteriormente sería publicada (Black, 2016). En ella se plantea si este tipo de cine supone romper con las erróneas, anticuadas y precipitadas nociones de identidades nacionales para incitar deseables sensibilidades culturales a través de la lente artística del cine. En el análisis que hace de *Amador*, película dirigida por Fernando León de Aranoa (2010) explora la crisis financiera a partir de 2008 y presenta la cuestión (in)migratoria en España no como problema sino como un fenómeno que nos pide confrontarlo con simpatía (Black, 2011a); y en el análisis que hace de *Princesas*, también de Fernando León de Aranoa (2005) analiza la prostitución y la inmigración en Madrid (Black, 2011b).
- 11 Ana Corbalán Vélez desde 2006 es doctora por la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill en e imparte cursos de postgrado y de licenciatura sobre literatura y cine españoles contemporáneos en la University of Alabama. Ha publicado extensamente sobre la literatura española de los siglos xx y xxi, la cultura, el cine, los estudios de género, la memoria, las migraciones, los estudios culturales y los estudios transatlánticos. Su producción en el campo de las relaciones entre cine y migraciones es muy amplia y abarca temas como el racismo diferenciador (Corbalán, 2010) que prevalece en las películas *Cosas que dejé en La Habana*, de Manuel Gutiérrez Aragón (1997), *En la puta calle*, de Enrique Gabriel (1996) y *Princesas*, de Fernando León de Aranoa (2005); el diálogo inclusivo entre diversas culturas Corbalán (2013) a partir de la película *El próximo Oriente*, comedia romántica dirigida por Fernando Colomo (2006); el diálogo sociocultural con los sujetos latinoamericanos que residen en España (Corbalán, 2014a); o las miradas multiculturales a las diferencias y a la otredad que se observa en *Princesas* (2005), de Fernando León de Aranoa (Corbalán, 2014b); y el intercambio intercultural que tiene lugar en una reciente trayectoria cinematográfica hispano-marroquí en la que se cuestionan las nociones convencionales de fronteras excluyentes (Corbalán, 2017). Más recientemente (Corbalán, 2018) ha estudiado la emigración española de los últimos tiempos a partir de dos películas: *Hermosa juventud* (2014), de Jaime Rosales, y *Perdiendo el norte* (2015), de Nacho Velilla.

Martínez-Carazo¹², Cristina Sánchez Conejero¹³, María Luisa Van Liew¹⁴,

- 12 Cristina Martínez-Carazo es doctora en Literatura Española por la Universidad de California, Davis, donde ejerce como profesora e investigadora. Su investigación se centra en la literatura española contemporánea y el cine español. Es autora de numerosos artículos sobre novela española de los siglos XIX y XX y sobre cine español, en algunos casos cine de migraciones. Por ejemplo, en Martínez-Carazo (2002) analiza la película *Flores de otro mundo* (Bollaín, 1999) y en Martínez-Carazo (2005) la película de *Extranjeras* de (Taberna, 2003). También tiene análisis más generales como el del proceso de construcción de la otredad en el cine español centrado en la inmigración y en concreto la tensión entre la voluntad de dotar de voz a las personas inmigrantes por parte de los directores o directoras de las películas y la construcción de unos textos fílmicos que desdibujan la subjetividad de estas personas recién llegadas (Martínez-Carazo, 2010). También resulta interesante la consulta de su extensa revisión de la obra de Burkhard Pohl y Jörg Türschmann en la que se recopilan textos sobre el cine español en el cambio del milenio y un lugar destacado lo tienen los trabajos sobre cine y migraciones (Martínez-Carazo, 2010).
- 13 Cristina Sánchez Conejero se doctoró en 2003 en el programa de Lenguas y Literaturas Hispánicas con una tesis titulada *Nuevas identidades en el cine y la literatura de las autonomías (1980-2000): retos ante la globalización y la era cibernética*. Enseña Literatura Española de los siglos XX y XXI y Cine y Cultura en el Departamento de Español en la Universidad del Norte de Texas. Destacamos de sus trabajos aquellos en los que se centra en el cine español que mira a las mujeres inmigrantes: en Sánchez-Conejero (2003 y 2006) discute sobre la identidad de las mujeres en la era global y utiliza como ejemplo la película *Flores de otro mundo*, de Icíar Bollaín (1999) para mostrar la necesidad de tener muy presentes los diversos feminismos en la construcción de las experiencias patriarcales, y en Sánchez-Conejero (2007) reflexiona sobre el tratamiento de las mujeres inmigrantes de sus propios cuerpos en relación con la inmigración en España y con el concepto de «españolidad».
- 14 María Luisa Van Liew pertenece desde 1998 al Departamento de Lenguas Extranjeras de la West Chester University de Pennsylvania. Su labor docente, académica y de servicio en el campo de los Estudios Culturales Hispánicos se ha centrado en la España contemporánea, en particular en las literaturas y películas peninsulares relacionadas con cuestiones de migración, género, clase y, más recientemente, con la cultura juvenil española. En especial la cuestiones de género son tratadas en varios de sus trabajos: En Van Liew (2007) trata la tensión del encuentro transnacional entre la movilidad «femenina» y la intransigencia patriarcal que permiten las estrategias de la globalización; en Van Liew (2010) analiza los aspectos de la migración a España en el contexto de las historias de colonialismo, racismo y sexismo representadas en la narración cinematográfica española a partir de películas de inmigración españolas como *Flores de otro mundo* (Bollaín, 1999) y *Princesas* (León de Aranoa, 2005). Cuestiones estas que vuelve a tratar en Van Liew (2012a y 2012b). En un trabajo más reciente (Van Liew, 2019) hace una revisión más amplia del cine de inmigración en España y explica cómo este tipo de cine es un «terreno fértil para explorar los recientes cambios en la identificación nacional, la integración y la exclusión, y contribuye a distinguir a la Unión Europea como un semillero de actividad cultural y política transnacional, al tiempo que exhibe parámetros sociales y estéticos nacionales y regionales distintivos» (259). Describe cómo la tendencia de estas películas es representar la varianza a ambos lados de la división entre inmigrantes y anfitriones y, además, muestran cualidades híbridas que fusionan las técnicas dramáticas del

Raquel Vega Durán¹⁵ o Barbara Zecchi¹⁶ que, desde diversos lugares, se

realismo social, el romance, el thriller, el viaje por carretera/odisea y la comedia agri-dulce con los «nuevos» desarrollos sociales.

- 15 Vega-Duran realizó su tesis doctoral en la Universidad de Michigan en 2009 (trabajando en la actualidad en la Universidad de Harvard) con un estudio sobre las narrativas literarias y visuales, entendidas como textos artísticos y documentos sociales, y la forma que estaban dando en el nuevo siglo a los debates sobre la inmigración en España. Examina las formas en que la estructura del viaje utilizada por la ficción española, el cine, la pintura y la fotografía documental está contribuyendo a la construcción del imaginario social de los inmigrantes norteafricanos y caribeños «indocumentados» en España. No menos importante es el análisis de las concepciones de la nación española y, por extensión, de Europa que surgen del encuentro con el extranjero. En Vega Durán (2011) nos muestra cómo el inmigrante funciona como elemento que facilita el estudio del propio español. Analizando la película *Bwana* (Uribe, 1995) desarrolla la idea de convertir «al español como objeto de estudio y espectáculo». En Vega Durán (2013) seguirá mostrando cómo el análisis de los filmes sobre inmigración están ayudando a mostrar todas las aristas de los procesos de identificación de los propios españoles: «Los conceptos de nación e identidad son un tema candente en la España actual, y la presencia de inmigrantes musulmanes norteafricanos ha impulsado el cuestionamiento de la idea de españolidad desde una nueva perspectiva» (159). En este caso utiliza como argumentario la película *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) y desde ella muestra que mientras se piensa la película como «película sobre inmigrantes», ella insistirá en que se trata de una película sobre España: «... Poniente lleva al público español a considerar su propia historia mediante el uso de la imagen y la puesta en escena; al mismo tiempo, la película dramatiza la forma en que los debates de la identidad española no pueden tener lugar sin los inmigrantes» (160). Pero será en 2016 cuando reúne en una gran obra buena parte de su trabajo desarrolla hasta la fecha sobre la relación entre cine y migraciones. En el libro *Emigrant dreams, Immigrant borders* examina los cambios en los procesos de identificación en España en respuesta a los migrantes de América Latina y África. Interesa resaltar en este caso la estrategia discursiva que se sigue realizando un relato de la propia migración (partida del origen, viaje e integración en destino) a partir de una amplia gama de películas, diarios, novelas, fotografías, pinturas y música.
- 16 Barbara Zecchi, profesora de Estudios Cinematográficos (área de Estudios Visuales y de Interpretación, cines ibéricos y latinoamericanos) en el Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas, y directora del Programa de Estudios Cinematográficos de la Universidad de Massachusetts Amherst, es una estudiosa del cine feminista, crítica de cine, comisaria de festivales de cine y video-ensayista. En un trabajo ya clásico traza la evolución del cine de inmigración en España de la última década del siglo xx y la primera del siglo xxi. Llega a analizar hasta un total de catorce películas distinguiendo entre cine masculino y el femenino: «Mientras que el cine masculino perpetúa y legitima las dicotomías civilizado-salvaje o español-inmigrante, en el femenino hay, por lo general, una plena identidad entre la mujer española y la Otra» (2010); aunque reconoce que esta categorización binaria se modificará con el cambio de siglo y el dualismo femenino-masculino se va diluyendo conforme la escenificación de esta temática evoluciona. Establecerá cuatro etapas en el cine de inmigración de esos veinte años analizados. Nos habla de dos primeras etapas en oposición binaria: productos de

ocupan de analizar el cine español y su vinculación con las migraciones y la construcción de alteridad.

Por último y fuera del espacio estadounidense y también fuera de España, dos autoras están destacando en los últimos tiempos en estas temáticas. Nos referimos a Clara Guillén Marín¹⁷ y Julieta Zarco¹⁸.

autoría masculina que denomina «otrización» del inmigrante y los títulos realizados por mujeres en los que observará un proceso de «homogeneización» de la diferencia. Un tercer momento tendrá que ver con el intento de exorcizar los procesos de asimilación del Otro. Finalmente, una cuarta etapa se caracterizará por las propuestas de interculturalismo, transculturalismo e hibridación. Su actividad será especialmente intensa en algunas universidades en España participando en cursos, seminarios y conferencias en la Universidad Carlos III de Madrid y en la Universidad de Granada, entre otras.

- 17 Clara Guillén Marín se ha doctorado en el Departamento de Política, Lenguas y Estudios Internacionales de la Universidad de Bath, Reino Unido. Su investigación y docencia se centra en el cine documental y de ficción español de los siglos xx y xxi, con especial interés en la representación de la migración, el género y el espacio. El tema de las mujeres inmigrantes es especialmente tratado en uno de sus primeros trabajos (Guillén Marín, 2017) con miradas al documental *Extranjeras* (Helena Taberna, 2003). Posteriormente Guillén Marín, (2018), se centrará en un libro en el análisis de documentales y películas de ficción que representan a los migrantes en España en la primera década del siglo xxi. En este último trabajo, con análisis de tres documentales: *En Construcción* (Guerín, 2001), *Extranjeras* (Taberna, 2003) y *El otro lado... un acercamiento a Lavapiés* (Ramsis, 2002); y tres películas: *Flores de otro mundo* (Bollaín, 1999), *Retorno a Hansala* (Gutiérrez, 2008) y *Biutiful* (González Iñárritu, 2010); muestra cómo se desafían «las formas de exclusión y representan la etnicidad en un espacio que incluye a unos y excluye a otros».
- 18 Julieta Zarco es doctora de Investigación en Lenguas, Culturas y Sociedades por la Università Ca' Foscari de Venecia (Italia) y doctora de investigación en Ciencias Sociales y Humanas por la Universidad Nacional de Quilmes (Argentina). En 2014 obtuvo el título de Doctor Europeus por la Universitat de Barcelona (España) y por The Cambridge University (Reino Unido). Es coautora del archivo *Melilf* (*Migration Everyday Life. Iberian Literature and Films*), un espacio digital dedicado a los estudios sobre la vida cotidiana y a la producción cinematográfica y literaria en ámbito el mediterráneo. En la actualidad es investigadora en el Dipartimento di Scienze della Formazione de la Università degli Studi di Genova. En un curioso trabajo sobre la vida cotidiana de las personas inmigrantes a través del cine (Zarco, 2016) nos explica la importancia de la comida, pero su trabajo se centra sobre todo en cuestiones de género. En Zarco (2017a), analiza una selección de películas españolas centradas en la representación de género y la experiencia migratoria. «El análisis se realiza tanto a nivel micro (representaciones y experiencias individuales) como a nivel macro (representaciones y experiencias socioculturales)». En la segunda parte de este mismo texto, se examina la construcción de estereotipos en las producciones cinematográficas españolas contemporáneas (1990-2012). Las películas incluidas son *Cosas que dejé en La Habana* (Gutiérrez Aragón, 1997), *Flores de otro mundo* (Bollaín, 1999), *La novia de Lázaro* (Merinero, 2002), *Princesas* (León de Aranoa, 2005), *Agua con sal* (Pérez

Todo este conjunto de referencias bibliográficas no hace sino interpelarnos sobre las razones de la importancia de las relaciones entre cine y migraciones, mostrando además que fuera de España el interés por estos asuntos es importante y creciente. Ello justifica por sí solo la necesidad de esta obra recopilatoria de trabajos realizados desde aquí. De este modo, se contribuirá de manera significativa a entender tanto el fenómeno de las migraciones como sus formas de representarse en el cine en España. Supondrá, además, incrementar significativamente la comprensión de la importancia que las migraciones que se han producido hacia España en el resto del mundo y cómo esa intersección entre migraciones y cine ha causado tanta admiración fuera de las fronteras de España.

3. Hacia un «cine trasnacional» en España

Pero toda esta vasta producción bibliográfica no se queda en exclusiva en las fronteras de España. La producción es muy notoria desde hace mucho tiempo en muchos otros países. Algunos de los estudios teóricos sobre las relaciones entre cine y migraciones se han encargado de «ordenar» el campo produciendo algunos conceptos básicos. Frente a la tradición del «cine nacional» se ha construido el término de «cine trasnacional». Este cine es entendido como el ciclo de producción, difusión y recepción de películas como un proceso dinámico que trasciende las fronteras nacionales y refleja la movilidad de la existencia humana en la era global. Trabajos como los de Daniela Berghahn, Will Higbee o Giorgio Bertellini, aclaran estas cuestiones. Además, a esta noción de cine trasnacional se añaden términos como el de «cine de migrantes» y «cine de la diáspora» (para algunos trabajos estos últimos dos conceptos se incluyen en el cine trasnacional). Todos ellos incorporan, en mayor o menor medida, este campo que aquí hemos denominado «cine y migraciones». La novedad que proponemos para nuestro caso es que, de igual manera que ha ocurrido en otros países con el campo que ha dado en llamarse cine trasnacional y cine diaspórico, este género de cine se

Rosado, 2005), *Evelyn* (Ocampo, 2012) y el filme-documental *Extranjeras* (Taberna, 2003). Por último, en Zarco (2017b) indaga sobre el tema del viaje en las migraciones y cómo es representado en la cinematografía. Lo hace trabajando con el filme *Querida Bamako* (Oké y Llorente, 2007) y *14 kilómetros* (Olivares, 2007).

comienza a producir muy tímidamente en España. Se trata de un cine construido (dirección y guiones) y/o participado (actores y actrices) por sujetos migrantes y de la diáspora. Es ya importante en otros países y, como decimos, algunas señales empiezan a aparecer en España.

Un ejemplo es el grupo *The Black View*¹⁹, que nace en 2017 para impulsar la erradicación de los estereotipos en la ficción española y apoyar la diversidad de la mano de Armando Buika (nacido en España, pero hijo de exiliados) y su socia Pilar Pardo (representante de actores y actrices). Su primera sugerencia fue que un artista negro presentase un premio en la gala de los Goya y lo consiguieron: en 2017 el director de ascendencia beninesa Santiago Zannou recibió una llamada para presentar uno de los premios y así ocurrió. Al año siguiente, este mismo director recibiría el premio a la mejor dirección novel en la XXIII edición de los Premios Goya por su primer largometraje: *El truco del manco* (2008).

Es previsible que las demandas de actores y actrices racializados, o de procedencia de otros países y con posibles vinculaciones con las migraciones, sigan demandando la necesidad de ser reconocidos como lo que son: actores y actrices, y no por sus procedencias geográficas, lenguas o fenotipo. Sobre este particular, el periodista Fernando Peinado presentaba un largo reportaje en el periódico *El País* (7 de julio de 2019) con el calificador título «Actores cansados de tantos papeles de terrorista», y se iniciaba por las esclarecedoras siguientes palabras: «Los intérpretes marroquíes se enfrentan a un dilema ante el *boom* de series sobre yihadismo: o toman el papel y contribuyen a fomentar un estereotipo negativo, o los rechazan y se quedan sin opciones de progresar en su carrera»²⁰. Antes de ello ya había criticado Óscar Reyes, conocido como Machu Picchu en la serie televisiva *Aída*, que «estamos enseñando que en España solo hay blancos» refiriéndose a lo poco racializado que se encuentra la representación filmica aquí²¹. Aunque más contundente resulta la frase de la actriz franco-marfileña Sabine Pakora en el documental *Regard Noir* (Mirada Negra), de Aïsa Maïga e Isabelle Simeoni (2021): «Ser negro no es un papel», con la que pretendía denunciar la falta de diversidad en el sector en España²².

19 <<http://theblackview.com>>.

20 <https://elpais.com/ccaa/2019/06/18/madrid/1560880192_178761.html>.

21 <https://verne.elpais.com/verne/2018/12/02/articulo/1543777356_878089.html>.

22 <<https://elpais.com/planeta-futuro/2022-04-29/ser-negro-no-es-un-papel.html>>.

Las referencias a estos asuntos en los últimos años son crecientes y nos están avisando de que las cosas están cambiando en la representación de la otredad en el registro fílmico en España²³. La propia Academia de Artes Escénicas «está llevando a cabo nuevas líneas de trabajo, reflejando fielmente, a través de sus integrantes, la sociedad en la que vivimos»²⁴. Y resulta muy significativo que se haya planteado el debate de una Proposición No de Ley en la Asamblea de Madrid, promovida por Limbo Producciones (colectivo para la creación cultural de artistas racializados), para implantar los *castings* abiertos y combatir la discriminación étnica en TV²⁵. Quizá quien mejor este reflejando esta realidad de manera crítica es la miniserie de cortos «Asunto Casting» de Beatriz Mbula (actriz valenciana racializada y de orígenes familiares de Guinea Ecuatorial) en la que narra las anécdotas que suceden en diferentes *castings*²⁶.

Pues bien, es muy previsible que en los próximos años comience a intensificarse este cine transnacional fruto de colaboraciones de las poblaciones migrantes con las nacionales y se produzcan hibridaciones que ya pueden estudiarse con detalle en otros contextos. Esto supone una novedad para el estudio de las relaciones entre cine y migraciones en España y sobrepasa lo exclusivamente cinematográfico, dado que estas nuevas posibles relaciones nos pondrán sobre la pista de los procesos de relaciones entre comunidades nacionales y comunidades migrantes y nos hablarán de eso que políticamente se identifica como «la integración».

23 Hemos dado algunas referencias a este asunto de la construcción de un cine transnacional, como algunas obras prefieren referirse a ciertos procesos de hibridación, pero la lista de citas puede ser mucho más amplia: algunas personas se preguntan por qué todavía no hemos visto a ningún protagonista chino negro o árabe en una serie española <<https://elpais.com/icon/cultura/2021-04-22/por-que-todavia-no-hemos-visto-a-ningun-protagonista-chino-negro-o-arabe-en-una-serie-espanola.html>>, o afirman con rotundidad: «Los repartos inclusivos en la industria cinematográfica están aquí para quedarse» <<https://www.vogue.es/living/articulos/cine-inclusivo-castings-diversos-representacion>>, o simplemente reconocen que en España aún cuesta ver a un actor negro que interprete a un personaje poderoso <<https://theobjective.com/further/cultura/2019-11-29/el-latino-narco-o-la-china-del-bazar-asi-son-los-personajes-racializados-en-la-ficcion-espanola/>>.

24 <https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2022-04-07/personas-racializadas-academia-artes-escenicas_3400816/>.

25 <https://vertele.eldiario.es/noticias/debate-pionero-madrid-implantar-castings-abiertos-combatir-discriminacion-etnica-tv_1_8940995.html>.

26 <<https://beatrizmbula.com>>.

4. A modo de contextualización del libro

Conscientes desde hace tiempo de la importancia de esta relación que hemos presentado entre el cine y las migraciones, el Instituto de Migraciones de la Universidad de Granada ha intentado consolidar una línea de investigación en este sentido. Después de algunas aproximaciones (Abuladze, Esteban Bretones, y García Castaño, 2012; Esteban Bretones, Abuladze, y García Castaño, 2012 y García Castaño, Esteban Bretones y Abuladze, 2012) tratamos de consolidar la iniciativa con una oferta anual de una asignatura de libre configuración en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada titulada «Cine y Migraciones» –se ofreció desde el curso 2010/11 al 2015/16. A ello se añadió el Proyecto de Innovación Docente «Convivencia, diversidad cultural y desarrollo local: el cine como herramienta didáctica de innovación y transformación social en los estudios de Antropología»²⁷, desarrollado durante los cursos 2014/15 y 2015/16. Luego impulsaríamos varias actividades²⁸ desde el Programa de Doctorado en Estudios Migratorios de la Universidad de Granada y en el VIII Congreso sobre Migraciones Internacionales en España (Granada, 2015) desarrollamos un simposio dedicado al cine y las migraciones. Finalmente, pudimos organizar en 2017 un seminario sobre cine y migraciones con una nutrida participación de especialistas y un gran compromiso del personal investigador del propio Programa de Doctorado. Fruto de este último seminario y del simposio desarrollado en el VIII Congreso sobre Migraciones Internacionales en España surgiría este libro. El retraso en su publicación, cuando estaba ya casi todo concluido, fue motivado por la aparición de pandemia mundial motivada por el COVID-19 y alguna otra enfermedad de alguno de los editores.

27 Proyecto subvencionado por el Secretariado de Innovación Docente de la Universidad de (Convocatoria 2014, ref. 14-107) y dirigido por la profa. Antonia Olmos Alcaraz.

28 Al menos debemos destacar las varias participaciones del profesor Guido Ring (Anglia Ruskin University, Cambridge) en seminarios o congresos organizados por el Instituto de Migraciones. En 2013 desarrolló un seminario sobre *Mi familia* (Nava, 1995), en 2014 otro seminario sobre *Quiero ser como Beckham* (Chadha, 2002) y en 2015 se le invitó a presentar la ponencia *Imagining a New Society? Cultural Boundaries and their Limits in Gregory Nava's Cinema* en el VIII Congreso sobre Migraciones Internacionales en España celebrado en Granada. No menos importante es el seminario *Usos creativos de la ficción televisiva en la investigación social: narrar las investigaciones*, investigar las narraciones que impartiera el profesor Ángel Luis Lara Rodríguez (State University of New York) en el mismo Instituto de Migraciones en 2016.

Finalmente ven la luz los trabajos que allí se presentaron y algún otro que se han sumado en el proceso de edición. El objetivo ha sido reunir textos diversos sobre la temática de cine y migraciones especialmente centrados en España. El conjunto de textos está organizado en tres partes:

- Imagen de las migraciones en diversos soportes: cine documental, literatura y audiovisuales en general
- La imagen de las migraciones en el cine
- Películas y sus personas relatando las migraciones

En el primer capítulo, Pablo Marín (ya citado en esta introducción) analiza el papel jugado por el cine documental español sobre inmigración. Utiliza el periodo denominado de la transición democrática para mostrar cómo el inmigrante se pone al servicio de la construcción identitaria de España.

En el segundo capítulo, Ariana S. Cota parte de la idea de que los dispositivos de la tecnología de la comunicación han supuesto un giro metodológico para la etnografía audiovisual. Para ejemplificar este argumento describe de manera reflexiva su participación en la realización de dos obras audiovisuales sobre migraciones y feminismos, realizadas desde la práctica *Do it yourself*.

En el tercer capítulo, Lucia Chovancova y Ana María González presentan un panorama de la producción científica dedicada a la capacidad de la ficción narrativa, pero en este caso utilizan la ficción cinematográfica y la narrativa, que tanto tienen en común. Analizamos el carácter cultural de ambas producciones artísticas, cine y literatura, como herramientas para minimizar las actitudes racistas o xenófobas desde diversas disciplinas.

Estos tres primeros textos constituyen la primera parte dedicada a la imagen de las migraciones en diversos soportes comunicativos.

En el cuarto capítulo, Raquel Seijas y María Eugenia González realizan un análisis de la producción cinematográfica entre 2011 y 2015 que ha prestado atención a la inmigración y los inmigrantes, especialmente en sus aspectos sociales, culturales o demográficos. Para ello las autoras seleccionan un total de catorce cintas, entre las que se incluyen seis cortos. En ellas, la inmigración aparece a veces como tema principal, otras, como secundario, siendo un elemento integrante de la trama.

En el quinto capítulo, Francisco Checa y Concepción Fernández se detienen en el análisis discursivo de tres películas: *Cartas a Nora* (2007),

de Isabel Coixet, *La Boda* (2012), de Marina Seresevski y Exit. *Un corto a la carta* (2012), de Adrián Silvestre y Beatriz Santiago. A través de ellas reflexionan sobre ese panorama complejo de tensiones y pactos en los que se desenvuelve la vida de las mujeres migrantes. Tratan de comprobar qué escuchan de lo social los sujetos productores de esos discursos y qué proyectan sobre las problemáticas que afectan y redefinen a estas mujeres: su vulnerabilidad social, su precarización laboral y los costes afectivos del vivir transnacional, como las más destacadas.

En el sexto capítulo, Luis Garzón examina las formas de representación de los inmigrantes y la migración en el cine español e italiano en los últimos veinte años (1995-2015). Desde una perspectiva sociológica se contrastan dos perspectivas diferentes que aparecen en los filmes de la época citada: el «buen salvaje» y el «adversario».

En el séptimo capítulo, Mino Fernando Chicangana y Mónica María Monguí se centran en la representación y construcción que hay de la imagen del inmigrante colombiano en el cine español contemporáneo de los últimos años atendiendo al impacto que genera este colectivo en el cine, prestando especial atención a los estereotipos con los que son presentados.

En el octavo capítulo, Caterina Mazzilli nos ilustra con el uso que hace de tres cortometrajes que suele mostrar a sus estudiantes de Educación y que son relativos al cruce de fronteras por parte de los jóvenes. Ella explica cómo *El otro sueño americano* (2004), *Una vida mejor* (2009) y *Mofetas* (2008) constituyen tres excelentes ejemplos para su intento de describir el estado de ánimo con el que niños y adolescentes viven su proceso migratorio y la forma en que este es relatado por los medios de comunicación.

Estos cinco capítulos constituyen la segunda parte del libro dedicada la imagen de las migraciones en el cine.

En el noveno capítulo, Damián Esteban analiza el discurso fílmico de *El Norte* de Gregory Nava (0000) para establecer relaciones entre la forma melodramática escogida por el director chicano y las representaciones mostradas de los inmigrantes, así como del fenómeno migratorio representado. Atendiendo, para ello, tanto al lenguaje audiovisual y tipo de producción, como a las presencias y ausencias de lo incorporado en la narración

En el décimo capítulo, Ivana Belén Ruiz elabora una comparación entre el periodo migratorio de la década de los años sesenta en España y la crisis económica que se inicia en el 2007-2008 donde el Estado

español empieza nuevamente a jugar un papel como emisor de dicha migración. Para ello utiliza dos películas como son *1 Franco 14 Pesetas* y *10.000 Km*, como representativas de ambos periodos

En el decimoprimer capítulo, Alberto Capote y Marta Zornoza abordan la emigración española femenina cruzando dos testimonios. Por una parte, a través de dos películas que se hicieron en dos momentos distintos, pero que intentaban ofrecer un retrato de las mujeres españolas que se empleaban en el servicio doméstico en París en los años sesenta: *Españolas en París*, estrenada en 1971, y *Las chicas de la sexta planta*, que se estrenó en cines en 2010. Por otra parte, a través de los testimonios de un grupo de mujeres españolas emigradas en los primeros sesenta, empleadas en dicho sector, y que se han entrevistado en París en otoño de 2021. La pregunta que recorre el análisis es: qué podemos rescatar del retrato de estas dos películas a partir del testimonio real de sus auténticas protagonistas y qué elementos quedaron invisibilizados

En el decimosegundo capítulo, Raquel Martínez, Tamar Abuladze y F. Javier García muestran su interés en por ver cómo a través del cine se representa la diversidad cultural, utilizando las migraciones como escenario. Lo que analizan en concreto son las menciones que se hacen en la literatura académica a películas específicas dedicadas a las migraciones. Además, realizan una aproximación a los personajes y sus representaciones en esta literatura científica sobre las películas de migraciones.

Estos cuatro últimos capítulos constituyen la tercera y última parte del libro dedicada a determinadas películas y sus personajes relatando diferentes aspectos de las migraciones.

Bibliografía

- Abuladze, T., Esteban Bretones, D., y García Castaño, F. J. (2012), «¿Cómo es representado el fenómeno de las migraciones por las personas que ven cine? Análisis de discursos del espectador sobre un conjunto de películas españolas sobre emigración, inmigración o con personas migrantes», VII Congreso Migraciones Internacionales en España: movilidad humana y diversidad social, Bilbao, 11-13 de abril, pp. 3107-3118.
- Álvarez-Gila, O. (2008), «Los equívocos de una identidad confundida. La imagen de los inmigrantes vascos en la película *Thunder in the Sun* (1959)», *Guregandik*, 4, pp. 11-32.

- Álvarez-Gila, O. (2011), *The Image of Basque Immigration in American Cinema (1916-2011)*, Working Paper.
- (2015), «Dos visiones cinematográficas contrapuestas del retornado vasco: “El Mayorazgo de Basterretxe” (1928) y “Their Mad Moment” (1930)», en Ó. Álvarez Gila y J. B. Amores Carredano (eds.), *Del espacio cantábrico al mundo americano: perspectivas sobre migración, etnicidad y retorno*, Universidad del País Vasco, pp. 313-332.
 - (2015), «Etnicidad, geografía y folclore en la construcción del estereotipo del inmigrante vasco en el cine norteamericano», en E. González Martínez y R. González Leandri (eds.), *Migraciones trans-atlánticas: desplazamientos, etnicidad y políticas*, Los Libros de la Catarata, Madrid, pp. 175-197.
 - (2015). «Western Gypsies or Eastern Mexicans? Exoticism and Ignorance in the Construction of the Image of Basque Immigrants in American Cinema, 1913-1980», *Studia Migracyjne. Przegląd Polonijny*, 4(158), pp. 283-301.
 - (2017), «The representation of Basque immigration in American Cinema: Wild is the Wind (1959) or the quest for elucidating what a Basque is», *Historia (Brazil)*, 36(1), pp. 1-17.
 - (2018). «Los estereotipos del emigrado vasco en el cine americano de los orígenes a nuestros días». En V. Delpech (ed.), *Les arts et la diaspora basque: XIXe-XIXe siècle. Arteak eta euskal diaspora: XIX-XXI mendeak*, Kilika, Saint-Pée-sur-Nivelle, pp. 143-162.
 - y Arranz Otaegui, I. (2014), «La imagen del inmigrante vasco en el cine: ¿Reflejo, construcción o refuerzo de los estereotipos sociales?», *Sesión No Numerada: Revista de Letras y Ficción Audiovisual*, (4), pp. 68-96.
- Argote, R. (2003), «La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI», *Feminismo/s*, 2, pp. 121-138.
- (2006a), «Princesas... de la calle alejadas de sus reinos», *Mugak*, 34, pp. 17-22.
 - (2006b), «Inmigración en el cine vasco: bofetadas fílmicas a la división tradicional entre «ellos» y «nosotros»», *Hermes: Revista de Pensamiento e Historia*, 19, pp. 24-30.
- Bâ, S. M. (2013), «Film and migration, Africa». En I. Ness (ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*, Blackwell Publishers Ltd.
- Ballesteros, I. (2005), «Embracing the Other: The Feminization of Spanish “Immigration Cinema”», *Studies in Hispanic Cinemas*, 2(1), pp. 3-14.

- Ballesteros, I. (2005). «Screening African Immigration to Spain: Las cartas de Alou and Bwana». *Chasqui*, 34(2), pp. 48-61.
- (2007). «Foreign and racial masculinities in contemporary Spanish film». *Studies in Hispanic Cinema*, 3(3), pp. 169-185.
- (2009), «“Immigration cinema” in/and the European Union», en M. P. Rodríguez (ed.), *Basque/European perspectives on cultural and media studies*, 1.a ed., Center for Basque Studies, pp. 189-215.
- (2015), *Immigration Cinema in the New Europe*, Intellect Books, Bristol.
- (2016), «Éxodo rural, migración e inmigración en el cine español», *Hispanófila*, 177(1), pp. 249-261.
- Berghahn, D. (2013), «Film and migration, Europe», en I. Ness (ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*, Blackwell Publishers Ltd.
- Bertellini, G. (2013), «Film, national cinema, and migration», en I. Ness (ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*, Blackwell Publishers Ltd.
- Bhaumik, K. (2013), «Film and Migration, South Asia», en I. Ness (ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*, Blackwell Publishers Ltd.
- Black, K. K. (2011b), «Borrando fronteras (invisibles): La prostitución y los inmigrantes de Madrid en Princesas de Fernando León de Aranoa», *Hispanic Journal*, 32(2), pp. 79-93.
- (2011a), «La inmigración y la labor inmaterial en Amador (2010) de Fernando León de Aranoa», *Transmodernity. Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 7(2), pp. 73-96.
- (2012), *Negociaciones transnacionales en cine del (in) migrante: acercamientos dialógicos al Otro (in) migrante dentro de España y Argentina*, Arizona State University.
- (2016), *El Otro en la pantalla. El cine del (in)migrante en Argentina y España*, Imago Mundi.
- Block, M. (2013), «Film and migration, North America and Caribbean», en I. Ness (ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*, Blackwell Publishers Ltd.
- Canaparo, C. (2013), «Film and migration, Latin America», en I. Ness (ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*, Blackwell Publishers Ltd.

- Castiello, C. (2001), «Huevos de serpiente. Racismo y xenofobia en el cine», *Mugak*, 16, pp. 1-4.
- (2004), «Inmigrantes en el cine español: el caso marroquí», *Atlas de la inmigración marroquí en España*, pp. 425-427.
- (2005), «Llorenç Soler, la cámara, un arma de denuncia», *Mugak*, pp. 34.
- (2006), *Los parias de la tierra: inmigrantes en el cine español*, Talasa, Madrid.
- (2008), «La construcción cinematográfica del inmigrante», en J. Fornieles y A. M. Bañón (eds.), *Manual sobre Comunicación e Inmigración*, Gakoa Liburuak, pp. 327-350.
- (2010), *Con maletas de cartón. La emigración española en el cine*, Gakoa Liburuak y Ministerio de Cultura de España.
- (2011), «Tratamientos literarios y cinematográficos de la emigración americana», *Quaderns*, 6, pp. 33-44.
- Cheung, R. (2013), «Film and Migration, East Asia», en I. Ness (ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*, Blackwell Publishers Ltd.
- Corbalán, A. M. (2010), «Cartografías de la otredad: nuevo racismo en el cine español», en S. Juan-Navarro y J. Torres-Pou (eds.), *Nuevas aproximaciones al cine hispánico. Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias Iberoamericanas (1810-2010)*, PPU, pp. 195-211.
- (2013), «Encuentros transnacionales en el cine español: Perpetuación del sujeto femenino silenciado en El Próximo Oriente». *Romance Notes*, 53(1), pp. 105-115.
- (2014), «Questioning Cultural Hybridity in Spain: Perceptions of Latin American Immigration in Contemporary Cinema», en J. Brady, I. Izurieta, y A. M. Medina (eds.), *Collapse, Catastrophe, and Rediscovery: Spain's Cultural Panorama in the Twenty First Century*, Cambridge Scholars Publishing, pp. 75-93.
- (2014), «Redefinición de la identidad nacional en Princesas: una mirada paradójica a la inmigración», en A. Kuzmanovic (ed.), *Estudios Hispánicos en el Siglo XXI*, Universidad de Belgrado, pp. 547-565.
- (2015), «Searching for Justice in Return to Hansala, by Chus Gutiérrez: Cultural Encounters between Africa and Europe», en D. Faszter-McMahon y V. Ketz (eds.), *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts: Crossing the Straits*, Ashgate Press, pp. 99-113.
- Corbalán, A. M. (2017), «Puentes mediterráneos. Diálogos interculturales entre el cine español y marroquí», en E. Bou y J. Zarco

- (eds.), *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*, Edizioni Ca'Foscari, pp. 99-115.
- (2018), «“No nos vamos, nos echan”: representación fílmica de la nueva emigración», en M. Hellín y H. Talaya (eds.), *Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*, Universitat Oberta de Catalunya, pp. 53-69.
- De Lucas Martín, F. J. (2004), «Entender la inmigración a través del cine: Gracias al cine es posible obtener una visión plural de la inmigración y de olvidar todos los prejuicios sobre los que se ha construido la idea dominante», *AFKAR/IDEA*, pp. 99-102.
- Esteban Bretones, D., Abuladze, T. y García Castaño, F. J. (2012), «La inmigración extranjera representada en el filme Bread and roses (Ken Loach, 2000). Un análisis de discurso de los receptores desde la teoría de la recepción», VII Congreso Migraciones Internacionales en España: movilidad humana y diversidad social, Bilbao, 11-13 de abril, pp. 3202-3216.
- French, L. (2013), «Film and Migration, Australasia», en I. Ness (ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*, Blackwell Publishers Ltd.
- García Castaño, F. J., Esteban Bretones, D. y Abuladze, T. (2012), «“Mirando Bread and Roses” (Ken Loach 2000). Representaciones sociales de la inmigración en los discursos de espectadores», *iMex. México Interdisciplinario*, 1(2), pp. 86-108.
- Gordillo Álvarez, I. (2007), «El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: Entre el estereotipo y el etnocentrismo», *Revista Internacional del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 1(3), pp. 207-222.
- (2008), «El cortometraje y las minorías étnicas». *Comunicación e Ciudadanía*, 6, 25.
- y Liberia Vayá, I. (2016), «La representación de las mujeres inmigrantes en el cine documental español. Estudio de casos», en D. Renó, M. T. Américo, F. Magnoni, y F. Irigaray (eds.), *Narrativas, imagéticas, diversidad e tecnologías digitais*, UNR Editora, pp. 111-126.
- (2018), «La construcción de la alteridad. Cine e inmigración en la era socialista», *Área Abierta*, 91 (1), pp. 29-41.
- Guillen Marin, C. (2017), «Female migration and multiculturalism in Extranjeras (Helen Taberna, 2003)», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 8(1), pp. 37-56.

- Guillén Marín, C. (2018), *Migrants in Contemporary Spanish Film*, Routledge.
- Higbee, W. (2013), «Film and migration, New Europe», en I. Ness (ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*, Blackwell Publishers Ltd.
- Igartua Perosanz, J. J. (2008), «Identificación con los personajes y persuasión incidental a través de la ficción cinematográfica», *Escritos de Psicología*, 2(1), pp. 42-53.
- y Marcos Ramos, M. (2015), «Influence of character type and narrative setting on character design for fictional television series», *Communication & Society*, 28(1), pp. 63-77.
- y Frutos Esteban, F. J. (2016), «Procesos de recepción y efectos socio-cognitivos de películas sobre inmigración. El papel moderador del prejuicio hacia inmigrantes», *Migraciones*, 0(40), pp. 33-61.
- Frutos, J. F., Lozano, J. C. y Muñiz, C. (2008), «Estudio transcultural sobre la recepción e impacto de la película “un día sin mexicanos” en las actitudes y creencias sobre la inmigración», En *I+C Investigar la comunicación = Invetigar la comunicació = Komunikazio-Ikerketa : Actas y memoria final: Congreso Internacional Fundacional AE-IC*, Asociación Española de Investigación de la Comunicación, pp. 1-15.
- y Lozano, J. C. (2011), «Narrative persuasion and cinematographic fiction: a cross-cultural study about the impact of the feature film, “A Day without a Mexican” on attitudes toward immigration», *International Journal of Hispanic psychology*, 3(2), pp. 237-250.
- Lykidis, A. (2013), «Film and migration: narrative, genre, spectators-hip», en I. Ness (ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*, Blackwell Publishers Ltd.
- Marín Escudero, P. (2008), «Espejos móviles para el final de un sueño», en *Cine documental e inmigración en España*, Editorial Comunicación Social.
- (2009), «Kinésica y proxémica en la representación de la otredad inmigrante del último cine español», en M. C. de la Peña Velasco, M. Pérez Sánchez, M. del M. Albero Muñoz, M. T. Marín Torres, y J. M. González Martínez (eds.), *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Universidad de Murcia, p. 11.
- (2012a), «La difícil emergencia del sujeto inmigrante en el documental español reciente», en *10th World Congress of the Internatio-*

nal Association for Semiotic Studies, Universidade da Coruña, pp. 2175-2183.

- Marín Escudero, P. (2012b), «Una mirada sociocrítica sobre la mujer inmigrante en el documental español reciente», *Sociocriticism*, XX-VII, (1-2), pp. 317-348.
- (2012c), *El documental español sobre inmigración (2000-2010): una lectura sociocrítica*, Universidad de Granada.
- (2015), «El documental reciente sobre inmigración en España». En F. J. García Castaño, A. Megías Megías y J. Ortega Torres (eds.), *Actas del VIII Congreso sobre Migraciones Internacionales en España (Granada, 16-18 de septiembre de 2015)*, pp. 49-57. Instituto de Migraciones.
- y Rosendo Sánchez, N. (2015), «Cine documental e inmigración en España». Una lectura sociocrítica. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 24(24), pp. 577-580.
- Martínez-Carazo, C. (2002), ««Flores de otro mundo»: la pluralidad cultural como propuesta». *Letras Peninsulares*, 15(2), pp. 377-390.
- (2005), «Cine e inmigración: Madrid como espacio de encuentro/desencuentro y su representación en Extranjeras de Helena Taberna», *Hispanic Research Journal*, 6(3), pp. 1-23.
- (2010), «Inmigración en el cine español: el otro que es siempre el mismo», en M. Iglesias Santos (ed.), *Imágenes del otro. Identidades e inmigración en la literatura y el cine*, Biblioteca Nueva, pp. 185-197.
- (2010), «Miradas globales. El cine español en el cambio de milenio by Burkhard Pohl and Jörg Türschmann», *Anales de la literatura española contemporánea*, 35(1), pp. 359-364.
- Martínez-Salanova Sánchez, E. (2003), «El valor del cine para aprender y enseñar», *Comunicar*, 10(20), pp. 45-52.
- (2005a), «Cine y migraciones», <<https://educomunicacion.es/ci-neyeducacion/emigracion.htm>>.
- (2005b), «De la transculturación a la interculturalidad: Cómo presentan los medios la emigración, el mestizaje y las relaciones interétnicas», *Portularia*, V (2), pp. 45-53.
- (2005c), «Cine y migraciones en España», en *IX Congreso de Inmigración*, Universidad de Almería, pp. 1-20.
- Ness, (2013), *The Encyclopedia of Global Human Migration*, Blackwell Publishers Ltd.

- Peralta García, L. (2015a), «Documental, industria y compromiso: la inmigración subsahariana como estudio de caso», *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, 52, pp. 1-15.
- (2015b), «La representación de la inmigración subsahariana a través del documental de producción española», *Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación*, 100, pp. 1-11.
- (2016), *Los nuevos héroes del siglo XXI. Las migraciones subsaharianas vistas por el cine en España y África*, Editorial UOC.
- (2020a), «Risky and Unauthorized Migrations: A View From Moroccan Cinema (1958-2015) Main Narrative Approaches and Features», *Journal of Intercultural Studies*, 41(2), pp. 148-162.
- (2020b), «Migrations in Moroccan Cinema (1958-2015): main Thematic Lines and Evolution», *The Journal of North African Studies*, 25(1).
- Petty, S. J. (2013), «Film and migration: the problem of trauma», en I. Ness (ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*, Blackwell Publishers Ltd.
- Piñol Lloret, M. (2015), «La imagen del monstruo a través del tiempo: la representación visual de una creación singular», *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, 7, Coordinadora.
- (2018), *Cine y movimientos migratorios: La representación del exilio y la emigración económica española hacia Europa (1939-2016)*, Universitat de Barcelona.
- (2018), «L'emigració espanyola vers Europa a través del cinema: entre la realitat i la ficció», *Segle XX. Revista Catalana d'Història*, 11, pp. 67-89.
- (2019), «Las culturas de la emigración española: reflejos audiovisuales de la clase obrera», *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 14, pp. 289-316.
- (2020), *Con las maletas a otra parte. La emigración española hacia Europa en el cine*, Sans Soleil.
- (2019), *Europa como refugio. Reflejos fílmicos de los exilios españoles (1939-2016)*, Edicions de la Universitat de Barcelona.
- (2019), «Recepción y censura de dos films *Españolas en París* y *Vente a Alemania Pepe*», *Archivos de la Filmoteca*, 76, pp. 169-182.
- Sánchez-Conejero, C. (2003), «Lo global en el discurso(s) feminista(s): «El silencio de las sirenas» (1985) de Adelaida García Morales y «Flores de otro mundo» (1999) de Icíar Bollaín», *Revista Hispánica Moderna*, 56(2), pp. 373-386.

- Sánchez-Conejero, C. (2007), «Hooking for Spanishness: Immigration and Prostitution in León de Aranoa's *Princesas*», en C. Sánchez-Conejero (ed.), *Spanishness in the Spanish novel and cinema of the 20th-21st century*, Cambridge Scholars, pp. 191-202.
- (ed.) (2006), *Literatura y cine de la globalización*, Pliegos.
- Santaolalla Ramón, I. (1998), «Bodyscapes of Silence: The Figure of the Mute Woman in the Cinema», *Journal of Gender Studies*, 7(1), pp. 53-61.
- Santaolalla Ramón, I. (1999), «Close encounters: Racial Otherness in Imanol Uribe's *Bwana*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 76(1), pp. 111-122.
- (2002), «Inmigración, "raza" y género en el cine español actual», en F.J. García Castaño y C. Muriel (eds.), *La inmigración en España: contextos y alternativas: III Congreso sobre la Inmigración en España*, Laboratorio de Estudios Interculturales, pp. 55-62.
- (2002), *Shared it Ethnic and racial configurations in contemporary Spanish cultureem from SP3165 Spain and its Others*, Oxford University Press.
- (2003a), «Ethnic and Racial Configurations in Contemporary Spanish Culture», en J. Labanyi (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford University Press, pp. 55-71.
- (2003b), «The Representation of Ethnicity and "Race" In Contemporary Spanish Cinema», *Cinéaste*, 29(1), pp. 44-49.
- (2004), «The 'road that turning always...': Re-placing the familiar and the unfamiliar in Iciar Bollain's *flores de otro mundo/flowers from another world* (1999)», *Studies in European Cinema*, 1(2), pp. 129-138.
- (2005), «Los otros: etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo», *Prensas Universitarias de Zaragoza y Ocho y Medio, Libros de Cine*.
- (2006), «Inmigración, raza y género en el cine español actual», *Mugak*, 34, pp. 1-7.
- (2007), «A case of split identity? Europe and Spanish America in recent Spanish cinema», *Journal of Contemporary European Studies*, 15(1), pp. 67-78.
- (2010), «Body Matters: Immigrants in Recent Spanish, Italian and Greek Cinemas», en D. Berghahn y C. Sternberg (eds.), *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Palgrave Macmillan, pp. 152-174.

- Santaolalla Ramón, I. (ed.) (2000), «*New*» *Exoticisms Changing Patterns in the Construction of Otherness*, Rodopi.
- Shin, C. Y. (2013), «Film and migration: excavating history and memory», en I. Ness (ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*, Blackwell Publishers Ltd.
- Teixidó Farré, G. (2010), *Representaciones de la mujer inmigrante en el cine español contemporáneo (1990-2009)*, Universitat Pompeu Fabra.
- Medina Bravo, P. y Rodrigo Alsina, M. M. (2012), «La perspectiva de género en el estudio de la representación de la inmigración en el cine español contemporáneo», el caso de 'Princesas', *CIC - Cuadernos de Información y Comunicación*, 17(1997), pp. 321-337.
- Valck, M. de. (2013), «Film Festivals and Migration», en I. Ness (ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*, Blackwell Publishers Ltd.
- Van Liew, M. L. (2007), «Importing Love: Transnational Subjectivity in Icíar Bollain's "Flores de otro mundo" (1999)», *Letras Femeninas*, 33(1), pp. 153-173.
- (2010), «New Modernity, Transnational Women, and Spanish Cinema», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 12(2), pp. 1-11, en <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1599>>.
- (2012), «La lengua de la reciprocidad: el caso de la amiga latinoamericana en *Princesas* (2005)», en M. Cantero-Exojo, M. L. Van Liew y J. C. Suárez Fernández (eds.), *Fotogramas para la multiculturalidad: migraciones y alteridad en el cine español contemporáneo*, Tirant lo Blanch, pp. 115-128.
- (2012), «Transnational Reciprocity: Liminal Love in Fernando León de Aranoa's *Princesas*», *Quarterly Review of Film and Video*, 29(5), pp. 450-457.
- (2019), «Immigration films: Communicating conventions of (in) visibility in contemporary Spain», en J. Beck y V. Rodríguez Ortega (eds.), *Contemporary Spanish cinema and genre*, Manchester University Press, pp. 259-278.
- Vega-Duran, R. (2009), *The Migrant's Journey: Border-Crossing, Otherness, and the Politics of Place in Contemporary Spanish Culture, 1986-2008*, University of Michigan.
- (2011), «"Otros" entre "nosotros": la conflictiva mirada del colonizador colonizado en *Bwana*», *Quaderns de cine*, (7), pp. 67-77.
- (2013), «United Spains? North African Immigration and the Question of Spanish Identity in "Poniente"», *Afro-Hispanic Review*, 32(1), pp. 159-180.

- Vega Durán, R. (2016), *Emigrant dreams, Immigrant borders. Migrants, Transnational Encounters, and Identity in Spain*, Bucknell University Press.
- Vitali, V. (2013), «Film and migration: globalization of national cinema», en I. Ness (ed.), *The Encyclopedia of Global Human Migration*, Blackwell Publishers Ltd, pp. 122-123.
- Zarco, J. (2016), «Dime qué comer y te diré quién eres. Vida cotidiana, comidas e inmigración en el cine español», *Taller de Letras*, 59, pp. 61-74.
- (2017a), «Mujer migrante y cine español: estereotipos y evolución», en E. Bou y J. Zarco (eds.), *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*, Edizioni Ca'Foscari, pp. 147-164.
- (2017b), «Viaje de ida. ficción y docuficción en *Querida Bamako y 14 kilómetros*», en J. González de Canales, M. Álvarez, A. J. Gil González, y M. Kunz (eds.), *Metamedialidad. Los medios y la meta-ficción*, Éditions Orbis Tertius, pp. 259-274.
- Zecchi, B. (2010), «Veinte años de inmigración en el imaginario filmico español» en M. Iglesias Santos (ed.), *Imágenes del otro. Identidades e inmigración en la literatura y el cine*, Biblioteca Nueva, pp. 157-184.

Filmografía citada

- Aristarain, A. (Director) (1997), *Martín (Hache)* [Filme], Tornasol Films.
- Armendáriz, M. (Director) (1990), *Las cartas de Alou* [Filme], Elías Querejeta.
- Bollaín, I. (Directora) (1999), *Flores de otro mundo* [Filme], Alta Films.
- Calvo, S. (Director) (2020), *Adú* [Filme], Ikiru Films, La Terraza Films, Telecinco Cinema, ICAA, Mediaset España, Mogambo, Netflix.
- Chadha, G. (Director) (2002), *Quiero ser como Beckham (Bend It Like Beckham)* [Filme], Coproducción Reino Unido-Estados Unidos-Alemania
- Chavarrías, A. (Director) (1996), *Susanna* [Filme], Oberón Cinematográfica.
- Gabriel, E. (Director) (1997), *En la puta calle* [Filme], A.T.P.I.P. Producciones, Trastorno Films.

- González Iñarritu, A. (Director) (2010), *Biutiful* [Filme], Coproducción México-España: Menage Atroz, Mod Producciones, Ikiru Films, Focus Features.
- Guerín, J.L. (Director) (2001), *En construcción* [Filme], Ovideo.
- Gutiérrez Aragón, M. (Director) (1997), *Cosas que dejé en La Habana* [Filme], Sogetel, Tornasol Films.
- Gutiérrez, C. (Directora) (2002), *Poniente* [Filme], Araba Films, Olmo Films S. L., Amboto Audiovisual.
- (Directora) (2008), *Retorno a Hansala* [Filme], Maestranza Films, Muac Films.
- Iglesias, C. (Director) (2006), *Un Franco, 14 pesetas* [Filme], Adivina Producciones.
- León de Aranoa, F. (Director) (2005), *Princesas* [Filme], Reposado Producciones, Mediapro, Antena 3 Televisión, Canal+ España.
- Merinero, F. (Director) (2002), *La novia de Lázaro* [Filme], Vendaval Producciones, Amanda Films.
- Nava, G. (Director) (1995), *Mi familia (My Family)* [Filme], American Zoetrope, American Playhouse, Majestic Films International, Newcomb Productions.
- Nieves Conde, J. A. (Director) (1951), *Surcos* [Filme], Atenea Films.
- Ocampo, I. de (Director) (2012), *Evelyn* [Filme], La voz que yo amo.
- Oké, T. y Llorente, O. (Directores) (2007), *Querida Bamako* [Filme], Abra Producciones.
- Olivares, G. (Director) (2007), *14 kilómetros* [Filme], Wanda Visión, Explora Films.
- Pérez Rosado, P. (Director) (2005), *Agua con sal* [Filme], Coproducción España-Puerto Rico.
- Pomares, F. (Director) (2020), *El mártir* [Filme], Travelogue Studio.
- Prat, A. (Director) (2021), *Vasil* [Filme], Distinto Films, Activist38, TVE, TV3.
- Ramsis, B. (Director) (2002), *El otro lado... un acercamiento a Lavapiés* [Filme], Dayra Arts S.L., Básel Ramsis.
- Rey, F. (Director) (1930), *La aldea maldita* [Filme], Pedro Larrañaga, Florián Rey.
- Taberna, H. (Director) (2003), *Extranjeras* [Filme], Lamia Producciones.
- Térmes, R. (Director) (2020), *La mujer ilegal* [Filme], Mimesis Film, Segarra Films.

Trueba, D. (Director) (2020), *A este lado del mundo* [Filme], Buenavida producciones.

Uribe. I. (Director) (1995), *Bwana* [Filme], Aurum, Cartel, Origen PC.

Vega, F. (Director) (1996), *El techo del mundo* [Filme], Marea Films, Samsa Film, Cocodrile Productions, Roehrich y Asociados.

Primera parte

Imagen de las migraciones en diversos soportes: cine, documental, literatura y audiovisuales en general

El documental reciente sobre inmigración en España

PABLO MARÍN ESCUDERO

Instituto Internacional de Sociocrítica

Analizamos el papel jugado por el cine documental español sobre inmigración en la construcción de un imaginario en que el inmigrante se pone al servicio de la construcción identitaria de España durante una parte del periodo conocido como transición democrática. Se aplican conceptos teóricos de la sociocrítica de Edmond Cros (2009), que tiene la especificidad de incorporar, además de las herramientas teóricas estructuralistas y marxistas, cuestiones teóricas relativas a determinados aspectos de las teorías lacanianas. Si hubiese que resumir en una frase una de las características de la perspectiva sociocrítica sería la de llevar a cabo, de un modo específico, *la búsqueda de lo social en lo textual*, dando primacía, en el caso de la escuela de Montpellier, a los aspectos formales (el significante) como portadores de sentido. Aportando también, y entre otras, sus propias definiciones de texto, de sujeto y de historia.

De este modo, se presta atención a elementos como el paisaje, la presencia de los mapas, las mediaciones propias del modo documental (pedagogía, pretensión de realidad, representación metonímica del mundo), el doblaje, el subtítulo, la música, etc., en tanto que aspectos formales portadores de sentido, al mismo tiempo que se analizan los mitos y trayectos de sentido menos evidentes considerados no conscientes, como pueden ser el mito de El dorado, la tierra prometida, el paraíso o la parábola del buen samaritano. Por último, se trata de leer estos textos filmicos en sus silencios (el Estado, papel de las fuerzas de seguridad, xenofobia y racismo, capitalismo y colonialismo) y de prestar especial

atención a las representaciones relativas a la mujer inmigrante, como la subordinación a lo masculino o su compartimentación en los espacios público y privado.

Todo ello lleva a la lectura de la estructura social de la España reciente, en la que cuestiones demográficas, políticas, de clase, así como culturales y simbólicas, aparecen transcodificadas en los filmes de no-ficción recientes sobre inmigración.

Veremos, en consecuencia, cuatro ejemplos breves de cuatro filmes de no-ficción españoles sobre inmigración que ilustran por una parte qué cuestiones sociales de la España actual transcriben los documentales sobre inmigración españoles y, por otra parte, de qué modo consigue la perspectiva sociocrítica croiana desvelar estas cuestiones sociales.

1. El doblaje en *14 kilómetros* de Gerardo Olivares

Doblaje y subtitulación son mediaciones, operaciones de traducción audiovisual aplicadas sobre las palabras de las personas o personajes que aparecen en el texto fílmico. Se ha de considerar por una parte su dimensión de traducción en sentido estricto en aquellos casos en que verdaderamente aparece justificada como conversión de un idioma a otro. Por otra parte, también se da este tipo de intervención en algunos casos cuando el sujeto se está expresando en castellano, pero se considera necesaria la subtitulación para –supuestamente– *hacer inteligibles* sus palabras, bien a causa de la calidad deficiente del sonido o de las dificultades de expresión del hablante, es decir, de su limitada competencia en el uso del idioma. En ambos casos el subtítulo subsana una *deficiencia*, suplementa, en el discurso que lo contiene, una *carencia* del sujeto inmigrante.

Una lectura de carácter sociocrítico de los fenómenos del doblaje y la subtitulación debe indagar qué aspectos sociales pueden transcribir estas mediaciones. Doblaje y subtítulo nos deben llevar a buscar interpretaciones acerca de su funcionamiento como índices de contacto con la alteridad, con la diferencia, con lo diverso, etc. También nos conducen a considerar su potencialidad a la hora de rastrear trayectos ideológicos e ideologemas. El hecho mismo del doblaje –pese a la paradoja de ser un artificio obvio– instituye discursos conectados con ideologías y establece una relación de poder entre dos polos: domesticación (reducción de la diferencia) y extranjerización (reproducción de

la diferencia). No debemos confundir estos conceptos con los más etéreos y difíciles de sostener de *libertad* o *fidelidad* en la traducción.

Hemos observado cómo en este documental se emplea una especie de acento marroquí/argelino para doblar a algunos personajes, un acento marcadamente fingido, en una línea convencional no diferente de la que, por ejemplo, portaría en este mismo código un terrorista islámico representado en el doblaje de un filme cualquiera de Hollywood. Las características de este modo de decir son identificables fácilmente como lo que son, un acento falso o simulado, con ciertos tintes paródicos, que además de ensanchar la distancia dramática sirven en esta película para distinguir personajes buenos de personajes malos. Y aquí nos topamos con una cuestión que consideramos central: cuanto más próximo al español estándar es el habla de un personaje, más cercano al espectador europeo y mayor es su connotación moral noble, cuanto más lejos del estándar, más lejano y menos noble. Las personas son más o menos malvadas (alejadas del centro, del estándar) a través de la fonética que en el doblaje se le adscribe. Este es tal vez uno de los moldes depravados en que el sujeto cultural colonial constriñe esa otredad que se le escapa. En la versión original hablan árabe y francés, sin embargo, en el doblaje, el protagonista maliense continúa con su castellano estándar mientras que el malvado marroquí con el que negocia su paso a la península habla español con lo que convencionalmente podríamos llamar *acento moro*, dentro del contexto de la caracterización evidente de su personaje. El otro, lo otro, habla mal, suena mal.

Sugerimos cierta similitud *genética* en esta simulación de acento con la conocida convención del actor blanco con la cara pintada de negro, un elemento presente en teatro y cine de diversos lugares y momentos de la historia. Pensemos, por ejemplo, en los negros en el teatro español del Renacimiento y Barroco, representados por actores blancos con la cara y las manos oscurecidas. Además de la manifiesta problematización del ser y el parecer, quizás este elemento conecte al personaje o colectivo representado con lo grotesco y con la monstruosidad (el monstruo es mutable, tiene identidad inestable). El actor blanco era reconocible como actor blanco, del mismo modo que el acento *moro* es reconocible como la voz de un blanco simulándola, impostándola, en definitiva, parodiándola.

Clem Robyns enmarcó el doblaje cinematográfico dentro de una actitud *imperialista*, negadora de la existencia del discurso ajeno que lo transforma en propio. Hay que valorar su uso como efecto naturalizador

de lo extranjero, de lo otro, y ver en qué medida lleva implícito lo extranjero como un antivalor, empequeñecido frente a la *nación* española. No obstante, aproximarse a esta cuestión requiere detectar matices:

[...] las normas de doblaje pueden interpretarse como expresión de los valores y de la mentalidad de la cultura de la lengua a la cual se traduce (Whitman-Linsen, 1992), pero también como expresión de la relación de poder entre las dos culturas que entran en contacto a través de la traducción (Ballester, 2000: p. 210).

Todas estas transformaciones operadas por los propios cánones de la traducción audiovisual serían disruptivas en cierta medida con la declarada voluntad filocientífica de documentar, que vehicula el molde del género de no-ficción. Y, como tales disrupciones, señalarían cuestiones relacionadas con las carencias constitutivas del sujeto de la enunciación.

2. El desierto en *Cayuco* de María Miró

Partimos de la hipótesis de que la aparición recurrente de los signos de carácter paisajístico (naturaleza estetizada por el sentimiento del observador), en especial el paisaje africano, permite leerse como escorzo y también como silencio en la medida en que llena y ocupa un espacio que desplaza otras presencias, pero sobre todo y en definitiva como significativo recurrente portador de aspectos *no-conscientes* que es necesario examinar. Veamos de qué manera este signo se postula a través de su especial recurrencia como elemento de un texto semiótico y cómo encontramos en los signos paisajísticos una traza ideológica que señala características importantes del sujeto colectivo.

Digamos a modo de recordatorio que el espacio bidimensional de la pantalla emula –en una analogía plana y codificada– un espacio de tres dimensiones, que la forma y el tamaño de la pantalla es sensiblemente menor que el campo visual humano y que por tanto estos rasgos dan intensidad y organizan el paisaje (Gámir, 2007), se prescinde de tacto, olfato y gusto –sentidos esenciales de la auténtica experiencia del paisaje– y el sonido también es objeto de mezcla en la edición del filme. El espectador reconstruye una experiencia que se le presenta fragmentada y, como decimos, codificada. Estos mismos autores recuerdan que

[...] siguiendo los planteamientos de Joachim Ritter (1963), puede afirmarse que el cine, de manera intrínseca, presenta una capacidad máxima de convertir la naturaleza en paisaje, así como de transmitir esa percepción, desde el momento en que se realiza una interpretación fílmica de un entorno natural (Gámir, 2007: p. 179).

La particularidad de *Cayuco* es que la casi total ausencia de *voice over* da una presencia mayor al silencio, lo cual rompe en muchos momentos la jerarquía que subordina la imagen a la palabra hablada tan recurrente en otros textos fílmicos documentales. El signo paisajístico, en consecuencia, acompañado del silencio, adquiere peso. El paisaje desértico aparece como nodo de significados referidos a la *ruina*. Por un lado, vemos un árbol caído, por otro los llamativos restos de un vehículo semidesguazado casi como aparición fantasmal de un icono del desarrollo occidental, distintivo de pertenencia al mundo que Europa sitúa en el anhelo de su inmigrante imaginado, aquí investido de miseria.

Al hilo de la muy recurrente cuestión paisajística es oportuno recordar que la necesidad reiterativa de enfatizar el desierto africano parece silenciar el hecho de que España sufre el nivel de desertificación más elevado de Europa, que afecta a casi un tercio de su superficie. Podríamos decir, que nada menos *otro* que un desierto para un sujeto español. Y en segundo lugar proponemos leer la dicotomía *desierto-estéril-vacío* frente a *frondoso-fecundo-lleno*, ideosemas asociados respectivamente a África y a Europa, cuando son exactamente los atributos inversos en términos demográficos, es decir, aquellos referidos a las tasas de fecundidad de cada uno de estos continentes.

Ante el carácter un tanto apocalíptico de las imágenes paisajísticas de este texto fílmico sugerimos incluso ir más allá y nos preguntamos también si no cabe leer en estos signos (el árbol caído, el coche en ruinas) la transcripción de una ruina o deterioro autopercibidos por España (o Europa) ante un innombrable hallarse en una etapa final del capitalismo que ha galopado a lomos de su amado mito de crecimiento ilimitado.

Estamos ante una visión del desierto africano que da carta de naturalidad a constructos culturales, principalmente a la estructura económica global, en la medida que la climatología sustituye a la miseria económica. Observemos que los inmigrantes africanos que nos topamos en estos filmes no pertenecen tanto a una clase social

como a un desértico clima adverso, de ahí que no huyan, en esta representación, tanto de la pobreza (producida por relaciones económicas de explotación) como de la sequía (producida por una circunstancia natural, propia del continente africano). Es un planteamiento ideológico determinista: su clase *social* aparece como una clase *natural*.

Sugerimos por tanto la conexión entre el paisaje desértico, los mitos de la tierra prometida y los silencios sobre los problemas de la tasa de fecundidad en Europa como realizaciones fenotextuales o repeticiones que aportan elementos similares a un texto semiótico que habla incesantemente en un plano no-consciente de la nostalgia imperialista de un sujeto cultural que debe repetir sintomáticamente un discurso denegatorio de la condición periférica (geográfica, económica, simbólica) de España frente al proyecto europeo unificador, sosteniendo en la periferia a otro: el inmigrante y su lugar de procedencia, África.

La acentuación ideológica del signo *desierto* que se detecta en estos textos es aquella que aporta al sistema semiótico las nociones de la aridez, hostilidad e infertilidad, y al mismo tiempo de modo implícito, sus contrarios, teniendo por tanto los pares de opuestos: *aridez/fertilidad*, *hostilidad/simpatía*, *esterilidad/fecundidad*. En la narración bíblica los desiertos están asociados a las tradiciones del Éxodo de Egipto. Es un medio de purificación y sobre todo la puerta de entrada a la tierra prometida. Así Europa/España se representaría a sí misma a través de un inmigrante imaginado como tierra prometida, se representa a sí misma como reino de Dios, siendo África lo que está fuera de este reino. Esto parece suministrarnos información relevante sobre la autorrepresentación del sujeto (también colonial) y consecuentemente sobre sus deseos, es decir, sobre sus carencias. Esa pérdida reciente de la autoridad terrenal de origen divino, que representó la dictadura franquista.

Se representan inmigrantes africanos que llegan a Europa en busca de riqueza, de un El Dorado; no obstante, los orígenes geográficos de la riqueza (el oro), que este discurso sitúa en Europa están verdaderamente en el continente africano, que produce alrededor de la cuarta parte de la producción anual de todo el mundo (600 toneladas al año). África tiene la mitad de las reservas de oro mundiales catalogadas, explotadas mayoritariamente por multinacionales. Llamativamente, ese oro que buscan estos africanos en Europa proviene de África.

3. El final de *Nuevos Españoles* de Fernando Ampuero

La singularidad de este filme es que presenta una estructura que respeta las convenciones de la alternancia entrevista-docudrama hasta que se produce a modo de epílogo una sintomática e interesante ruptura. Se trata de una disrupción ideológicamente muy esclarecedora, una de esas rupturas discursivas esenciales para la lectura del sujeto cultural, de sus carencias.

Llegados los minutos finales del texto filmico, escuchamos de forma inesperada por primera y única vez en este la voz del entrevistador que dice: «¿hay algo de España que te haría gracia ver y que no has visto?». A partir de ese momento cada uno de los cinco entrevistados expresa un deseo que vemos inmediatamente hecho realidad para el filme por sus autores. Se trata de la irrupción de un elemento en cierto modo extraño a las convenciones del género, disruptivo con la estructura del filme, alejado de lo esperable. Lo suponemos conectado con ciertos aspectos de los llamados *realities de superación*, y en conexión por tanto con la espectacularización de los discursos televisivos. Se organiza una puesta en escena en que *se otorga* una especie de premio a los protagonistas, un final feliz, a modo de compensación de los aspectos negativos y más duros de sus esfuerzos de llegada e integración en el país. El europeo blanco se visualiza súbitamente, portando una especie de varita mágica, es poderoso y concede deseos. España *tolera* y premia al migrante, le regala la realización de un sueño.

El personaje africano quiere conocer el estadio de fútbol Santiago Bernabeu y allí lo vemos; el personaje pakistaní afirma «no hay otra opción que democracia» y su premio es visitar el Senado español; el personaje marroquí quiere ser piloto y lo vemos pilotando (aunque simuladamente); la mujer colombiana afirma «quiero ir a los baños de Atocha» y allí la trasladan; la mujer ucraniana dice: «no conozco todavía el Prado» y la vemos en visita guiada exclusiva a este museo.

Además de la *mágica* entrega de esta recompensa por parte de los realizadores del documental, autodefinidos así como portadores del discurso subordinante, paralelamente se define y esquematiza por metonimia a los colectivos que inevitablemente representan estas personas a través de los *sueños* que se les adscriben, lo cual lleva a conexiones jerárquicas entre ellos, según sus inquietudes pertenezcan al alta/baja cultura o al más prosaico consumo de un baño y masaje. En todo caso

se les permite jugar por un día a tener acceso a algo que como clase subordinada no les pertenecería.

Parece evidente que más que la realización de los auténticos deseos de los inmigrantes, lo que se escenifica sintomáticamente es la apropiación o suplantación de este deseo omitido, latente, por un autorretrato de España realizado por españoles y compuesto por fútbol de élite (un escenario de opulencia codificado en el papel destacado a nivel mundial del Real Madrid), libertades políticas, trabajos de alta cualificación como pilotos (esos trabajos que no son en la realidad social española para estos migrantes), comodidades y servicios a los que no suelen acceder las clases bajas y arte (un museo también de primer orden mundial).

Cabe preguntarse en definitiva ¿son o no son estos sus deseos? Lo son en la medida en que es, digamos, *verosímil* que estos individuos alberguen estos o cualesquiera otros deseos. Posiblemente inducidos, eso sí, por Occidente y su paradigma *civilizador*, en definitiva, por su hegemonía que recuerda una jerarquía que luego tiene poco que ver con los derechos humanos, discurso que parecía ser central en las intenciones manifiestas del texto, pero que se desbarata, banalizado en el resultado final. Al mismo tiempo no son sus deseos porque estos personajes son signos insertos en un discurso transindividual de *otro*, el europeo que otorga *derechos humanos* y que imagina al extranjero lleno de gratitud al recibir estos *regalos* para mayor gloria de su dador. Lo que se realiza verdaderamente es el deseo del español que escenifica la acogida del inmigrante, con generosidad un tanto hiperbólica.

No solo se apunta a lo meramente conectado con el espectáculo acentuador de las emociones, hay que agregarle el manifiesto contenido ideológico que dibuja claramente un posicionamiento jerárquico de orden paternalista en un texto que viene esgrimiendo como hilo conductor de su narración citas textuales de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Se diría que, por una parte, se interviene banalmente para mostrarles en la consecución de algo que vendría siendo su derecho y que por otra se realiza una fotografía sintomática del significado «otorgado» de los derechos humanos desde Occidente.

Atención aparte merece el título «Nuevos españoles», que junto con este extraño ritual oficiado por españoles que se arrojan de manera sospechosa la concesión de deseos dudosos —por imponerse— hace pensar en la vieja dicotomía «cristianos nuevos/cristianos viejos», trae, en definitiva, la imagen de los conversos. Se podría pensar que esta magia final es una especie de ritual de bautismo, de conversión a españoles

(nuevos), un rito de purificación y perdón para una integración en la comunidad. El bautismo (conectado, no es banal, con la inmersión) tiene que ver posiblemente con la *inmersión* en la fórmula democrática, en los hábitos de consumo, en la cultura europea, etc. Hay que recordar que:

- La condición de cristiano nuevo se transmitía de generación en generación al igual que la condición de migrante, que se fosiliza en el extraño concepto «migrantes de segunda generación», referido a personas que no han emigrado nunca.
- La condición de cristiano viejo se certificaba mediante partidas de nacimiento para acreditar la pureza de sangre de los padres y de los cuatro abuelos por lo menos. Esto recuerda los «papeles» que instituyen un sujeto llamado «sin papeles».
- En la sociedad estamental cada uno está donde está por determinación divina, si hay ascenso social se trastoca la *voluntad divina*, se cambia a alguien del lugar en que lo ubica su *derecho de sangre*. De un modo muy similar el imaginario social reacio atribuye al inmigrante cambiar de lugar –para mal– al autóctono, al detraerle su puesto de trabajo.
- El *ius sanguinis* es uno de los dos pilares de la nacionalidad en el derecho español (junto con el *ius solis*).

4. El subtítulo de *Querida Bamako* de Omer Oké

Destacamos de este filme la cuestión de una clase de subtítulo que cancela la visibilidad de la fusión de lenguas, consecuencia del contacto. Lógicamente, entre los entrevistados, la adquisición de competencia en español es progresiva y pasa por la mezcla de palabras. Se diría que la imagen de la mezcla, una manifestación lógica en lenguas en contacto (*code-switching*) todavía poco visibilizada en España, podría entenderse como amenazadora del concepto unitario de identidad y debe ser borrado en el subtítulo que no admite entre sus normas de construcción, en este caso, la mezcla de idiomas, por extensión depura y repudia el concepto *mezcla*. Este es, en nuestra opinión, otro de los elementos centrales de una estructura social que adolece de enormes dificultades para admitir el mestizaje; habría pues en el sistema semiótico de estos textos un signo que podríamos caracterizar por su negación, el de la «no mezcla» señalando una traza ideológica digna de consideración.

Además, hemos verificado que en el subtítulo se gramaticaliza, es decir, se tiende a evitar la transcripción de construcciones tal y como las enuncia la persona, con sus dificultades o características propias de la expresión oral de alguien que no habla en su lengua materna y que son un atributo importante de esos sujetos, que en principio sería digno de ser *documentado* y no al revés. En el subtítulo aparece un castellano hablado correctamente, el de la prescripción normativa, y se borran así cuestiones esenciales del contexto social al que pertenecen este grupo de hablantes.

Este conjunto de correcciones que se llevan a cabo produce a su vez un efecto de jerarquización entre la lengua oral y la lengua escrita, donde esta última prevalecería como el campo en que se llevan a cabo las correcciones del ámbito «imperfecto» de la oralidad. Al mismo tiempo el portador del discurso oral quedaría en posición vicaria con respecto al portador del discurso escrito, el subtítulo, el realizador del texto fílmico.

Todas las referencias a los Centros de Estancia Temporal para Inmigrantes se subtitulan en *Querida Bamako* como «el CETI», cuando los entrevistados se refieren a ellos como *le camp*, *el campo*. (Uno de los entrevistados lo llama *le cité* al igual que una entrevistada en *La última foto*). Con lo cual el subtítulo les retira a los entrevistados su denominación y la reemplaza por un nombre formal que ni emplean ni probablemente conocen, poniendo en su boca algo que obviamente no han dicho. Así la referencia a «el campo», (entroncada con el imaginario relativo a campo de concentración, campo de internamiento, campo de refugiados) manifestada en el discurso de los que han vivido en él se elimina y se sustituye por un acrónimo CETI del ya eufemístico nombre oficial, perteneciente a un grupo social radicalmente ajeno a los migrantes.

Los CETI en España funcionan de facto de manera similar a centros de detención vigilados. El régimen no es carcelario pero el máximo tiempo de permanencia previsto inicialmente de cuarenta días puede extenderse años. Su dependencia orgánica es del Ministerio de Trabajo, que los describe oficialmente como lugares de prestación de servicios legales, de ocio, sanitarios, de manutención, formación, etc. Esta definición teórica, que su nombre formal convoca, suprime o deja en nebulosa la disfuncionalidad de los Estados que se apropian del papel regulador de los flujos migratorios, (que serían así regulables y necesitarían ser regulados), no por razones económicas, sino de «sentido común», de caber o no caber, se convoca el mito del «no cabemos todos»

que aparece inserto en varios discursos públicos de políticos y medios de comunicación españoles.

Valgan como muestra los siguientes ejemplos:

«I had to risk my life to come through a boat...» se titula: «tuve que arriesgar mi vida para venir en cayuco».

«A ferry in Bara, Banjul, Bara Ferry...» titulado como «cogí el ferry Bara en Banjul».

«Après tous ces trois mois on te fout à la calle» se titula «te alojan tres meses. Después te mandan a la calle».

«Quand je suis libéré du camp...» titulado como «cuando me liberaron del CIE...».

«Je me suis lavé après et on m'a ramené au camp» titulado como «Me lavé y luego me llevaron al CETI».

5. Conclusiones

No mueve estas reflexiones tanto el interés por el fenómeno migratorio en sí mismo como por su inserción intensa en el imaginario social, en sus formaciones discursivas. Pensamos que la lectura oblicua que facilita la sociocrítica crosiana, permite visibilizar la desestabilización de los mitos que daban sustento a la identidad nacional española hasta hace muy poco, la influencia en lo colectivo de intereses supranacionales, principalmente económicos, las ideologías en conflicto visibles en la confrontación de discursos que generan los textos fílmicos. Creo que el extranjero, el migrante económico en este caso, agita determinados aspectos, si se permite la expresión, *reprimidos* en la propia historia española reciente digamos convencionalmente, oficial.

Algunos de los documentales analizados forman parte de un proyecto pedagógico a favor de los discursos de la modernización de España, pero contienen en sus sustratos menos conscientes su propia autocancelación. Al mismo tiempo, la naturaleza termina suplantando a la estructura económica, apuntando hacia un genotexto que naturaliza la diferencia de rango entre Occidente y el mundo del que proviene el migrante. Esquemáticamente diríamos que, en ciertos discursos, la naturaleza *es* el capitalismo.

El tránsito migratorio convierte sujetos en objetos y la transformación del migrante en objeto lo lleva a los márgenes, a una periferia que

señala la existencia de límites, de fronteras que configuran el centro y lo interior, tanto imaginario como político. Pero la mera presencia del migrante reclama la posición de sujeto, disolviendo así la estructura y relación jerárquicas que lo habían desposeído de tal condición. Ante tal situación no es extraño identificar el carácter defensivo de muchos de los discursos que analizamos, tan tendentes a suplantar la voz del inmigrante para simularla bajo la pretensión expresa de *otorgarla*, en defensa de una jerarquía y una posición hegemónica que no se negocia, aunque se intenta encubrir.

En este imaginario la integración en la Europa económica es un camino de aproximación hacia un *otro* que sin duda socava el concepto de soberanía nacional y su transcripción discursiva. La *invasión* o pérdida de control sobre el propio *cuerpo* o sobre esa *casa* que fascina como contenedor de una identidad viene obviamente más por el camino del acceso a la Unión Europea que por la llegada del migrante, no obstante el recelo no apunta tanto hacia esa integración que reporta cierta compensación económica como hacia esa otra tan cargada de fantasmagoría, hacia la cual se desplaza probablemente buena parte de la carga que no aparece en lo que de facto es la auténtica pérdida de soberanía territorial, la que impulsa el sistema financiero mundial.

Conviene por último no olvidar, ante la lectura de un texto filmico, literario, científico, etc., que cualquier referencia al espacio urbano en términos de «interculturalidad» o de «mestizaje cultural» no deja de ser, con perspectiva histórica, un pleonismo.

Bibliografía

- Ballester Casado, A. (2000), «El doblaje bajo el franquismo. El caso de Sangre y arena», en I. L. Henares Cuéllar, J. Castillo Ruiz, G. Pérez Zalduondo, M. I. Cabrera García (coords.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): Actas del congreso*, Vol. 1, Universidad de Granada, Granada, pp. 337-345.
- Cros, E. (2009), *La sociocrítica*, Arco libros, Madrid.
- Gamir, A., y Valdés, C. M. (2007), «Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas», *Boletín de la A.G.E.*, 45, pp. 157-190.

Do it yourself

Una contribución crítica a las representaciones de las migraciones a través de la creación audiovisual¹

ARIANA S. COTA

Otras. Perspectivas Feministas en Investigación Social, Universidad de Granada

En este capítulo trato de defender cómo la democratización del uso de los dispositivos de la tecnología de la comunicación ha supuesto un giro metodológico para la etnografía audiovisual. Mi argumento central es que la vulnerabilidad de la antropología audiovisual y los desafíos metodológicos de la crisis de la representación etnográfica pueden solventarse, toda vez que los propios sujetos de la investigación pueden autorrepresentarse o representarse colectivamente, en definitiva, producir sus propias representaciones.

Para ello propongo la siguiente estructura: en primer lugar, se presenta una revisión de la literatura en antropología audiovisual que mira a la documentación audiovisual sobre cine y migraciones, así como a la impronta del *Do It Yourself* en el campo de la representación sobre las personas inmigrantes. En segundo lugar, se describe de manera reflexiva mi participación en la realización de dos obras audiovisuales, sobre migraciones y feminismos, realizadas desde la práctica *DIY*, para

1 Este capítulo refleja parte de mi investigación para la consecución del título de Doctora en Antropología Política y al mismo tiempo presenta una reflexión novedosa sobre dos proyectos de investigación-acción. Por un lado, el proyecto «Representaciones de las mujeres inmigrantes como sujetos de acción política» (2008-2010) dirigido por Carmen Gregorio Gil y financiado por la Dirección de Políticas Migratorias de la Junta de Andalucía, y, por otro, el proyecto *Remapping Europe*, dentro de la Convocatoria *Doc Next Network*, coordinado por el colectivo *Zemos98* y financiado por *European Cultural Foundation* (2012-2013).

destacar lo que comparten ambos proyectos y lo que los distancia. En concreto me centraré en cómo las tecnologías de la comunicación operan en uno de los proyectos como artefacto y en el otro como cultura; por último, el tercer bloque apunta una propuesta crítica y reflexiva sobre cómo dichas tecnologías y la autorrepresentación por medio del DIY pueden ser vistas como emancipadoras y propositivas por los grupos que las realizan para la consecución de la justicia social, la equidad y la libertad, o bien como parte de la nueva hegemonía capitalista en la que el capital cognitivo y cultural de los colectivos es reapropiado como mercancía.

1. Audiovisuales sobre migraciones. Una mirada desde la antropología audiovisual

La antropología audiovisual es aún hoy, y a pesar del predominio de la imagen penetrando en todos los campos de conocimiento, una subdisciplina frágil. Pensada más bien como una técnica, un acompañamiento al trabajo de campo, o una asignatura optativa en el plan de estudios, no ha tenido una concordancia con la prolífica literatura sobre sus contenidos y aplicaciones metodológicas, con el lugar considerado dentro del corpus más amplio de la antropología social. Y esto, a pesar de que el primer manual *Principles of Visual Anthropology*, de Paul Hockins es de 1975, o que Margaret Mead y Gregory Bateson experimentaran con la metodología audiovisual en Bali ya en 1939, aunque en un trabajo de campo no exento de controversia (Jacknis, 1988).

Quizá el giro significativo que más ha contribuido a expandir este campo de estudios surge en la década de los noventa cuando, en lugar de centrarse en la producción de contenidos audiovisuales, la antropología audiovisual es cooptada por la antropología posmoderna en el análisis de la representación. Como indica el antropólogo Grau Rebollo (2012):

[...] proliferan los debates acerca de la tensión entre realidad e interpretación y donde la autoridad etnográfica se enfrenta permanentemente al cedazo de la interpretación un giro en los intereses de la antropología visual según el cual ya no se concibe una dedicación casi exclusiva a la producción y uso del filme etnográfico, sino que se piensa más bien en el filme en cuanto objeto de conocimiento: una estrategia

más de representación, sin privilegios de exclusividad en lo que respecta a su pretendido (anhelado) valor documental (pp. 162-163).

Al profundizar sobre los devenires de la antropología audiovisual, se hace también necesario localizar algunos problemas inherentes de la subdisciplina, que la llevan a analizar discursos de filmes y documentales mediáticos, en lugar de ofrecer trabajos de campos etnográficos audiovisuales. Uno de los problemas principales será el del presupuesto para adquirir tecnologías y patrocinio, así como la ausencia de conocimientos sobre documentación audiovisual para realizar documentales accesibles a un público más amplio, incorporando ese elenco de recursos narrativos que la harían más «espectacular». Sin embargo, esto no queda claro, pues algunos autores siguen haciendo hincapié en que el propósito del filme etnográfico ha de ser comunicar conocimiento antropológico y no tanto realizar un producto que la industria pueda considerar una buena película (El Guindi, 2004: p. 84; Ruby, 2000: p. 38-39).

Un segundo problema para la antropología audiovisual es el que está relacionado con la representación. Cuando se lleva a cabo un trabajo de campo audiovisual, hay mucho de elección, selección y recorte; entre lo que rellena el encuadre de la escena y lo que queda fuera del objetivo siempre hay una mediación situada de la mirada que hay tras la cámara. Esto que se aplica tanto a la producción de filme etnográfico como al análisis de obras audiovisuales más amplias, es lo que nos ocupa en el siguiente subapartado.

1.1 Del cine sobre migraciones a la autorrepresentación de personas inmigrantes

Si como hemos anticipado, la antropología audiovisual va a encontrar dificultades para la realización de sus propios filmes, una opción más común ha sido la de analizar el imaginario social que opera en las obras de difusión amplias, para cuestionar qué representaciones subyacen sobre los colectivos a los que se representan, tratando de evidenciar etnocentrismos, androcentrismos y otros estereotipos de la mirada occidental sobre los «otros».

En este sentido, el cine sobre migraciones ha sido una pieza fundamental en el análisis de las representaciones sociales que de las personas inmigrantes se tiene o se crea —en este camino de ida y vuelta entre sí—,

son los medios de comunicación de masas y el cine quienes crean imágenes que se asientan sobre una opinión pública configurada o si dichos medios lo que hacen, es representar las visiones dominantes o alternativas que la sociedad dominante ya tiene, consolidando y perpetuando en algunas ocasiones o desafiando otras, en función de nuevo, de quién se encuentra tras la cámara.

El análisis del cine sobre migraciones desde una lectura antropológica centrada en cuestionar las representaciones dominantes (estereotipadas, homogeneizantes, discriminatorias y tradicionalistas) ha sido una pieza clave a la hora de contribuir al antirracismo y promover la educación intercultural a partir del análisis del discurso de los contenidos cinematográficos.

Así el filme pionero en nuestro Estado, *Las Cartas de Alou* (Montxo Almendáriz, 1990) sigue siendo una representación respetuosa, aunque algo masculinizada, sobre el proceso migratorio en nuestro país. O *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), que trata de recrear y concienciar sobre la injusticia racista acontecida en El Ejido (2000) a partir de la relación emigración/inmigración, pero donde las mujeres inmigrantes, aun apareciendo en esta ocasión, lo hacen sin voz y desde un papel tradicionalista: preparando la comida, en la única escena donde la directora las representa.

En cambio, los filmes *Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1999) y *Princesas* (Fernando León, 2005) otorgan un papel principal a la inmigración de las mujeres, estas representadas como trabajadoras del sexo o miembros de una caravana de mujeres, ofrecen visiones de las mujeres inmigrantes como sujetos feminizados: en tanto que seres hipersexualizados, o esposas, procreadoras y madres, más que personas (Gregorio, 2004).

La representación de las personas inmigrantes en el cine, cuando tiene una intencionalidad de interculturalidad y cuando dichas representaciones son lo más rigurosas, empáticas y afectuosas posibles, no dejan por ello de ser representaciones; es decir, encorsetan la diversidad y se centran en temas que preocupan a la población receptora o de acogida. Es más, en general el cine sobre migraciones produce una imagen de estabilidad pese a las relaciones sociales cambiantes, genera percepciones de continuidad en experiencias discontinuas, proporciona explicaciones globales de cuestiones fragmentarias y permite intervenir en los procesos contruidos desde perspectivas diferenciadas (Pintos de Cea-Naharro, 2004: p. 22)

Más allá de si existen buenas o malas prácticas representacionales acerca de la población inmigrante en el cine, me gustaría detenerme en el punto de cómo contribuyen estos filmes a la educación intercultural; es decir, a favorecer el encuentro con el otro y a construir experiencias antirracistas. Retomemos la reflexión que hacía Adorno (1986) sobre el antisemitismo y las propuestas de que las personas antisemitas podrían cambiar su postura si tuvieran acceso al conocimiento y el encuentro con población judía. Adorno escribió:

Este tipo de actividad se sostiene en demasía sobre el supuesto de que el antisemitismo tiene que ver esencialmente con los judíos y que se puede combatir conociéndolos. [...] Si se quiere combatir el antisemitismo en las personas, individualmente, no se puede esperar mucho del recurso a los hechos, porque estos serán con frecuencia negados o neutralizados como excepciones. La argumentación se ha de dirigir hacia las personas a quienes se pretende interpelar: son ellas quienes han de tomar conciencia de los mecanismos que provocan sus propios prejuicios raciales (pp. 127-128).

1.2 DIY. Principales aportaciones

Una opción que no pasaría por cómo representamos o cómo son representadas las personas migrantes en el cine, y que al mismo tiempo contrarresta algunas de las carencias que encara la antropología audiovisual (precariedad de recursos y financiación/dificultad para acceder al conocimiento técnico «mainstream» sobre la comunicación audiovisual de la industria cultural), puede ser la que parte de la iniciativa *DIY*. Surgida a mediados de la década pasada, el «hazlo por ti mismo» o en su revisión posterior «hacedlo vosotros mismos», esta práctica conecta las tecnologías de la comunicación y la creatividad y habilidad de todas las personas para emplearla, así como la creencia de que el cambio social es mejor entenderlo a través de las experiencias y las historias propias. Como lo describen Trapese Collective:

Se trata de lo que podemos hacer todos acerca de los desafíos que enfrentamos en el mundo y cómo podemos hacer que los gobiernos y las empresas sean cada vez más irrelevantes. Aunque hay una sensación de urgencia sobre lo que estamos diciendo, hay enormes retos en

el camino de capacitar a las personas para tomar el control colectivamente (2007: p. 2).

Bajo el popular eslogan «sé el cambio que quieras ver», la lógica *DIY* no trata de derrocar las industrias culturales sino de realizar experiencias al margen de estas que permitan demostrar su inutilidad. Empleando ideas inspiradoras de la autonomía obrera de Toni Negri o el municipalismo libertario de Bookchin, pero también el *peer to peer* y el *open source* que han surgido a partir de Internet y de las TIC, como sus principales impulsoras.

Con las cámaras integradas en los teléfonos móviles, con la democratización del acceso al conocimiento sobre herramientas audiovisuales y las plataformas en la Red para albergar el contenido audiovisual producido, han surgido colectivos semiprofesionales audiovisuales que apuestan porque sean las propias personas, en este caso las personas inmigrantes, quienes den a conocer sus propias historias, pensamientos y experiencias en torno al hecho migratorio.

Un ejemplo de todo esto, podría ser el Center for Digital Storytelling² con sede en Berkeley, California, que promueve la narración audiovisual de personas migrantes en los Estados Unidos y alberga su propia hemeroteca *online* para archivar los documentos elaborados por las personas participantes, como acción social y comunitaria.

Cerraré este capítulo retomando la frase de Juan de Mairena, el álter ego pedagogo de Antonio Machado, en palabras del antropólogo Jesús Martín Barbero «todo lo que sabemos lo sabemos entre todos». O como él mismo la explica:

[...] pensar en una sociedad de los saberes compartidos. Pensando en utopía, en futuro a largo, ahora que cada vez más nuestros políticos tienen un futuro corto, inmedatista, creo que los intelectuales estamos en este planeta para pensar en un futuro a largo plazo y no para mañana. De una sociedad con sistema educativo a una sociedad de saberes compartidos (2013: p. 122).

2 Se puede visitar toda la documentación audiovisual producida en <<http://storycenter.org/>>.

2. Migraciones, feminismos y tecnologías de la comunicación en dos proyectos audiovisuales

En este apartado me centro en describir y analizar obras audiovisuales realizadas por personas inmigrantes y personas activistas e interesadas en la inmigración, en dos proyectos de investigación-acción en los que he participado como antropóloga investigadora y *mediamaker*. El primero de los proyectos «Representaciones de las mujeres inmigrantes como sujetos de acción política» (2008-2010), tenía como finalidad analizar con/junto a las mujeres participantes, las representaciones de las mujeres inmigrantes en el cine y en los medios de comunicación de masas, para posteriormente producir sus propias representaciones, o contrarrepresentaciones en diversos productos artísticos, de los que aquí solo explicaré el cortometraje coral: *Miradas. Mujeres inmigradas*. El segundo proyecto «Remapping Europe-Doc Next Network» (2012-2013), es una red europea de colaboración cuyo objetivo es presentar los puntos de vista emergentes mediante documentales realizados por liderazgos comunitarios emergentes, para promover una ciudadanía europea, pública e inclusiva. También da acceso a los jóvenes que, como resultado de factores sociales, culturales o condiciones políticas, son susceptibles de ser excluidos de la corriente principal del discurso público. Prácticas e investigaciones, procesos y proyectos, que abarcan los medios digitales y su influencia en nuestras sociedades en Europa son el núcleo de este proyecto. Aunque en los siguientes subapartados se describen tres obras realizadas para cada uno de los proyectos que relacionan migraciones y feminismos desde una propuesta basada en la autonomía y el relato de experiencias vividas del *Do It Yourself*, me gustaría centrarme a continuación en una especificidad que distingue a cada uno de los proyectos. Retomando las categorías propuestas por la antropóloga Christine Hine (2000) para Internet, propongo pensar en ambos proyectos bajo una clasificación para entender las tecnologías digitales de la comunicación, como artefacto o como cultura. Hine entiende como cultura: el ciberespacio; un lugar donde se crean sociedades virtuales o cibercomunidades, colectivos que se encuentran en la Red y allí realizan la principal actividad. La segunda perspectiva considera Internet y a las TIC como un artefacto cultural: como una herramienta de la cultura, que adquiere distintos usos en función de cómo se construye por usuarios, colectivos y/o sociedades situadas en contextos concretos (2000: pp. 25-54). Internet como cultura equivale a considerar las comunidades forjadas en el

ciberspacio tal y como consideramos las de la vida «offline». Investigaciones enfocadas en este sentido han defendido el compromiso y la complejidad que las relaciones sociales pueden llegar a adquirir en el «ciberspacio». Analizar las comunidades virtuales conlleva, en primer lugar, revisar la propia noción de comunidad sin caer en esencialismos en un sentido o en otro. Como artefacto cultural, Internet surge a partir de la reflexión de las ideas que las personas tenemos en contextos sociales concretos, donde habrá diversos posicionamientos a partir de las experiencias vividas con las TIC; de acuerdo con las expectativas personales y sociales acerca de qué es y cómo se usa.

El proyecto «Representaciones» pertenecería al campo de las TIC como artefacto cultural. Una herramienta que en su contexto se consideró apropiada, tomando en cuenta la facilidad para acceder a los recursos, así como su potencial divulgación en la Red de los discursos y prácticas que las mujeres querían dar a conocer. En cambio, el proyecto «Remapping» entiende a las TIC como una cultura, pues la propia plataforma, en su manifiesto, incorpora como objetivos muchas de las consignas que los defensores de Internet como cultura han venido suscribiendo en los últimos años,

Luchar por un debate público más incluyente e imágenes en y sobre Europa; Defender la idea de los bienes comunes y las experiencias presentes en toda Europa, independientemente de su religión, origen étnico y origen social; Para abogar por los jóvenes y promover el hecho de que los jóvenes también tienen historias que contar, y estas historias son importantes; Ampliar las perspectivas de Europa y defender la idea de que Europa se define por semejanzas y proximidades, no por fronteras; Y redefinir y volver a imaginar la noción de «documental» y promover el documental como herramienta de comunicación, así como documentación (Doc Nest Network, 2012).

2.1 Tecnología como artefacto. El cortometraje Miradas. Mujeres inmigradas³

El cortometraje, como ya se ha comentado en la introducción, fue uno de los productos de la investigación, resultado del proceso de trabajo,

3 Las tres historias que conforman el cortometraje se pueden ver en el siguiente enlace <<https://vimeo.com/56012489>>.

reflexión y análisis establecido con las participantes acerca de las representaciones de las «mujeres inmigrantes». Una vez finalizadas las sesiones del taller de discusión sobre cómo eran vistas o cómo se concebía la categoría «mujer inmigrante», se pasó a una segunda fase, con el taller de audiovisuales, compuesto por dos formadoras con experiencia en video creación, tres mujeres que habían participado en la primera fase y yo como observadora participante. Siguiendo la secuencia cronológica del cortometraje traeré aquí algunas notas recogidas en mi diario de campo sobre las declaraciones de las participantes acerca de sus propósitos reivindicativos, sus elecciones textuales, icónicas y dramáticas⁴.

El cortometraje se inicia con la voz y posteriormente la imagen de María Khan recitando y escribiendo un poema escrito por ella.

Volé y a medida que emigraba, quedó atrás mi amor, quedó mi madre, quedó mi casa. Soñé en mi vuelo, que a donde iba no me quedaba limitada a un accidente geográfico, a una cultura inamovible, a unos patrones establecidos antes aún de mi llegada. Viví la ternura de los pueblos, la insatisfacción de las almas, el doble, triple, cuádruple sentido de identidad. Fui de aquí, de los que nacieron o luego fueron llegando y fui también de allí, de los que vinieron e incluso se quedaron. Fui como todos, de varias partes.

El poema de María trata de expresar de forma cinematográfica los conceptos –igualdad, discriminación, identidad– que ya habían quedado definidos en las primeras sesiones de gestación del corto. Cuando las formadoras en videocreación preguntaron a las mujeres participantes si habían pensado en ideas concretas para representar, María Khan comentó:

He escrito unas ideas, aunque no son concretas. La primera idea, escribí un poema, no para el corto, pero me gusta porque sigue expresando lo que quiero contar. (Nos lee el poema) La segunda, bueno, son ideas del otro taller...

4 Este apartado está construido a partir de un capítulo escrito para el libro colectivo «¿Por qué tienen que decir que somos diferentes? Las mujeres inmigrantes, sujetos de acción política» coordinado por Carmen Gregorio Gil, Universidad de Granada, 2010.

A continuación, tras aparecer el título de la obra, las tres creadoras y protagonistas aparecen reunidas, tomando un té y conversando de manera informal sobre diferentes temas y situaciones que habían ido apareciendo en los talleres previos a la realización del corto. La conversación de la escena principal, o «del té» como ellas mismas la han denominado, no respondió a un guion previo, sino que se improvisó. Es este momento del té en el que las mujeres se muestran relajadas, espontáneas, conversando, olvidándose de que están actuando, son ellas quienes hablan desde sus experiencias como lo habían hecho antes en el taller.

La primera historia, que nos cuentan en el cortometraje se titula «Todas Iguales», cuya autoría corresponde a Touria Bousserg. Cuando las formadoras les pidieron a las participantes que expresaran una idea que quisiesen representar, Touria comentó:

Me ven siempre con diferencia. Si vas por la calle, si vas por un trabajo, por un curso, a estudiar que fui alguna vez... Quiero que me vean con igualdad, con respeto. Yo sé cómo soy, que no soy igual. Soy diferente y soy igual. Y quiero que me vean diferente e igual al mismo tiempo. Lo que reivindico: que me respeten en la igualdad.

La complejidad era relatar esta idea cinematográficamente, hubo momentos de verdadero bloqueo, pero a medida que avanzaba el taller fueron surgiendo ideas y en la sesión planificada para el rodaje Touria vino con su idea definida, planteando la posibilidad de mostrar a dos mujeres realizando las mismas actividades, mostrando sentimientos similares antes acontecimientos similares. A partir de esta idea Touria transformará en imágenes su reivindicación tratando de mostrar las oposiciones binarias para desencajarlas. Dos mujeres aparentemente opuestas joven/madura, española/marroquí, de tradición católica/tradición musulmana realizan las mismas acciones y tienen vivencias y emociones similares. En apenas cuatro minutos, Touria nos relata en imágenes su principal reivindicación. Su historia nos presenta a dos mujeres que se despiertan con el sonido de la alarma de un móvil, desayunan en pijama en la cocina —y se queman al retirar el pan del tostador— y que se preparan para hacer la compra y una escena final en el que dos mujeres se cruzan por una calle, que se observan porque las dos llevan un carro de la compra, pero no se reconocen en la «Otra». En la sesión siguiente al primer rodaje, cuando las mujeres analizaban, si sus ideas quedaban bien representadas en lo que llevaban grabado hasta el momento, Touria y

sus compañeras reflexionaron acerca de la importancia que en la historia «Todas Iguales», no solo aparecieran dos mujeres aparentemente distintas haciendo las mismas cosas, también era importante que expresaran sentimientos similares ante situaciones parecidas. Refiriéndose a que su reivindicación no quedaba del todo clara presentando escenas cotidianas de ambas mujeres Touria señalará: «...también falta que sentimos todas igual El caso que levantarse y eso y quemarse es igual. [...] Sí, le hace falta la [escena] de sentir...». Y de este modo se rodó una escena más que aparece antes de la final, en la que cada mujer recibe una carta de su madre que les produce melancolía y poco después una llamada que alegría a ambas, quedando reflejada la idea de Touria de que las personas no solo actúan de manera parecida en la vida cotidiana, sino que reciben noticias alegres o tristes, que producen emociones también similares. Al acabar la historia se vuelve a la escena del té, que como hemos indicado anteriormente intenta crear un hilo de continuidad entre una historia y la siguiente.

En la segunda historia, «Las apariencias engañan», Patricia Blanco nos cuenta mediante una *performance*, que la diferencia construida sobre las personas migrantes es siempre una diferencia-desigualdad y no una diferencia entendida como diversidad. Cuando las formadoras le preguntaron a Patricia, sobre qué quería denunciar y qué nueva mirada proponía a las personas espectadoras del cortometraje, Patricia, que es de origen argentino señaló lo siguiente: «Hasta que no hablo pienso que me ven igual a ustedes, hasta que hablo. Quiero que me vean libre y sin cadenas. Reivindico derechos iguales para todas, sin fronteras y sin diferencia de color».

Al igual que Touria, Patricia también se aferra a la idea de igualdad en los derechos, y pretende hacernos ver, que la falta de igualdad en los derechos y oportunidades es resultado de la discriminación, de los prejuicios y estereotipos que la sociedad autóctona tiene respecto a las personas inmigrantes. El día previo a la grabación de su historia, preparando la escena, Patricia la describía de la siguiente manera:

Yo pensé, el primer acto viene a ser, la primera escena, yo disfrazarme de payaso, con un cartel que viene a decir: «necesito un abrazo», que no me ven, hay gente que viene y gente que no, entonces cuando la gente me lo niega la flor que tengo se marchita. Entonces luego pongo «soy inmigrante, necesito un abrazo», como para demostrar que hay gente que sí y hay gente que no. Lo hacemos en la calle ¿no? Pero

el problema es que no tengo ropa de payaso, pero como no vamos a hacer todo hoy, ¿yo lo preparo todo?

Su historia titulada «Las apariencias engañan», persigue como objetivo denunciar los prejuicios hacia las personas inmigrantes en tanto los considera constitutivos de la discriminación que sufren. La acción se desarrolla en el espacio público (una calle céntrica de la ciudad de Granada con bastante afluencia de personas) que se convierte en el escenario donde se desarrollan dos de las tres escenas que contiene. En la primera escena, Patricia aparece en medio de la calle por donde pasean personas desconocidas con un cartel que lleva escrito «soy inmigrante, necesito un abrazo» con la pretensión de que atribuyan sobre ella todo el imaginario constituido en torno a las mujeres inmigrantes y reaccionen en consecuencia negándole el abrazo. En la segunda escena, vemos a una persona en ese mismo espacio, pero disfrazada de payaso y en su cartel pone «necesito un abrazo». De nuevo Patricia busca configurar la mirada en torno a la figura del payaso y la reacción de las personas, pero en esta ocasión tratando de generar una reacción positiva al recibir el abrazo de los viandantes.

En la tercera escena, el escenario ya no es el espacio público de la calle, sino el cuarto de baño de un espacio doméstico, donde la persona disfrazada de payaso se desmaquilla, revelando su identidad y la sorpresa de que se trata de la mujer inmigrante que habíamos visto en la primera escena.

La última historia es una videocreación de María Khan titulada «Ser o no ser» y constituye una metáfora narrativo-visual para reivindicar el derecho a la libertad de poder construir una identidad propia que supere los límites y constricciones que se nos imponen en un mundo globalizado y alienante. Cuando las formadoras le pidieron a su autora en la primera sesión del taller para la realización del cortometraje que resumiera parte de los discursos elaborados en anteriores procesos del taller, indicando qué imagen dominante acerca de la mujer inmigrante quería denunciar y qué otra imagen propia y reivindicativa quería enseñar en la obra, dijo:

Cómo me ven... depende de quién me mire. De la estrechez o amplitud que tenga, o su conocimiento o ignorancia. Quiero que me vean decidida, luchadora, independiente y capaz. Quiero reivindicar la diferenciación en un mundo globalizador y la heterogeneidad.

María nos presentó su idea el primer día de rodaje retomando lo que ya había planteado en las sesiones de «Miradas. Cómo me ven y cómo quiero que me vean» como ella misma hace referencia:

[...] bueno, son ideas del otro taller... a ver. No todas tenemos que ser iguales, que cada uno es como es. Sociable o tímida... Que no seamos mujeres mercancía, ni mujeres utilidad. Denunciar los puestos de trabajo cuadrículados en los que nos encasillan y que para la sociedad receptora es bueno. Que no seas valorada porque sirves para otro trabajo, sino porque quieres.

Su videocreación «Ser o no ser» surge a partir de esta reivindicación que tuvo diferentes momentos de expresión en las sesiones de trabajo y propondrá concretarla cinematográficamente de la siguiente forma:

Mi idea es también una idea muy simple. Son dos escenas, en una, se ve a una persona que está de pie y se la ve en distintas posiciones, de pie con los brazos estirados, luego con los brazos encogidos, luego en cuclillas, luego postrada, en postura fetal, en varias posiciones, y suena una música o un poema. Y luego otra escena, está en una caja intentando entrar, se sienta, intenta encajar, pero no puede.

En la primera escena de su videocreación, María aparece en un campo de almendros donde, mediante su expresión corporal, trata de mostrarnos la amplitud que posee para realizar movimientos en los que cambia de postura con facilidad, puede estirarse y encogerse, ponerse de pie o tumbarse de manera relajada, entre otras. De este modo, la autora pretende utilizar el bosque de almendros como una metáfora de la libertad que desea para la construcción de su identidad, y los movimientos que realiza representan tanto la multiplicidad de identidades que cada persona poseemos, como la posibilidad de cambio y elección.

En la segunda escena, sin embargo, la autora trata de introducirse en una caja en repetidas ocasiones y observamos que, a pesar de sus esfuerzos, no lo consigue. Por lo que al final desiste, sale de la caja, la observa durante unos segundos y se marcha dándole la espalda. María nos presenta la caja como una metáfora de las identidades posibles que la sociedad permite y con sus esfuerzos por entrar dentro de ella intenta hacernos ver, como las personas no podemos «encajar» por

completo en ninguna de estas identidades. Aunque dándole la espalda y marchándose nos pueda parecer en un primer momento que haya elegido la opción de no ajustarse a lo que la sociedad espera de ella, en la expresión de su rostro muestra desolación por no haberlo conseguido.

Al final del cortometraje, a la vez que van apareciendo los créditos, se oye de nuevo la voz de María, esta vez contándonos un chiste que aportó al grupo y que Touria y Patricia estuvieron de acuerdo en incorporar como cierre del corto:

Chacha-Yoja, un personaje cómico del que se cuentan chistes en el mundo árabe y en el subcontinente indio y toda esa zona, se encuentra con un amigo suyo que va a ir a visitar a otro amigo y le pide que le acompañe. Comen y charlan, y cuando ya salen, el amigo reprende a Chacha-Yoja y le dice:

—Chacha-Yoja, ¡qué mal educado eres, de verdad! Te pones ahí durante el almuerzo a estornudar y a toser en lo alto de la comida. Y luego no te has disculpado ni nada. Chacha-Yoja, ¿y qué va a pensar mi amigo?

—No te preocupes, si yo estornudo en árabe y tu amigo es persa.

Por medio de la ironía las autoras persiguen cuestionar la visión de las relaciones humanas predeterminadas por la pertenencia a un país o área cultural-lingüística que son situados en puntos tan distantes que imposibilitan cualquier tipo de comunicación o diálogo intercultural.

En el corto planteado por ella con el título «Todas Iguales» nos propondrá sustituir el centro de atención de aquellas diferencias que no han sido elegidas, hacia lo que se comparte, lo que nos hace iguales —nuestros sentimientos—, denunciando nuestra incapacidad de reconocernos en el otro y reivindicando la necesidad de mirarnos en un mismo espejo que nos refleje lo que tenemos en común como seres humanos.

Podemos decir, a través del proceso seguido para la producción de este corto que las participantes han elaborado sus posiciones políticas a partir de sus experiencias de discriminación, de su ciudadanía vivida, y que su participación desde el comienzo de la investigación hasta la producción del corto se entiende desde su deseo por sacar a la luz sus vivencias y la elaboración de estas como actos reivindicativos.

2.2 Tecnología como cultura. *Remapping Europe – Doc Next Network*

Los miembros de la Doc Next Network de la Fundación Europea de la Cultura somos considerados agentes de cambio de la comunidad, que utilizamos como puente los medios de comunicación, la educación, organizaciones de base de (in)migrantes, archivos culturales, artes visuales, escénicas y documental. Favorecemos la innovación tecnológica, la cultura libre y gratuita, los bienes comunes creativos –como el combustible que trae estos sectores y disciplinas en el marco de la sociedad actual. En *Remapping Europe* se investiga desde las metodologías interseccionales, involucrando a jóvenes creativos DIY con experiencias (in)migrantes en la creación de nuevas obras multimedia remezcladas. La red está conformada por colectivos de España, Reino Unido, Polonia, Holanda y Turquía. A continuación, presento tres cortometrajes documentales que se realizaron en el marco de *Remapping Europe* durante mi etapa más activa en el mismo. El primero, *El Mural de los cuidados*⁵ de Héctor Rojo Letón es una pieza documental sobre mujeres inmigrantes de la ODS de Sevilla. En sus palabras:

Tras los esfuerzos frustrados en la búsqueda de un mundo mejor, un grupo de migrantes trabajadoras del hogar empieza a buscar un modo de defender sus derechos y mejorar las condiciones laborales compartiendo sus experiencias. Un proceso que busca producir un cambio colectivo y una transformación en sus propias vidas para construir un espacio donde se puedan sentir cómodas.

Pensado como un documental colaborativo surgido tras un grupo de discusión (como en el proyecto «Representaciones» anteriormente señalado), las mujeres inmigrantes eligieron los contenidos sobre los que querían hablar, realizaron labores de escritura del guion, grabación y postproducción.

La segunda obra, *Borderer*⁶ de Oneyka Igwe es una *performance* sobre la relación entre el cuerpo y las fronteras desde una perspectiva feminista y crítica con las políticas de extranjería de los Estados-nación:

5 El documental se puede visualizar en el siguiente enlace <<http://www.98lab.cc/el-mural-de-los-cuidados>>.

6 La performance documental de la autora se puede visualizar en <<https://vimeo.com/47666691>>.

Las fronteras inhiben el movimiento, desde el paso a través de las fronteras geográficas hasta las relaciones entre personas. Las fronteras ilegalizan, paralizan, fragmentan y detienen, pero también pueden ser permeadas, rotas, atravesadas y esquivadas. Siempre existe la posibilidad de movimiento. *Bordered* es una exploración performativa en la relación binaria entre fronteras y movimientos de libertad.

Igwe realiza una narración *collage* en la que se suceden imágenes de muros y fronteras, un poema sobre la misma temática y una bailarina que utiliza el cuerpo como medio de expresión no verbal que representa el movimiento, emociones y sensaciones, al interpretar sus palabras.

La última obra a la que me referiré en este apartado es la autobiografía que yo realicé para este proyecto: *Autorretrato-Biografía de las migraciones*⁷. Que como indico en el portal donde se encuentra ubicado:

La idea surgió del conflicto en torno a dos temas: el hecho de mirar atrás, siempre he intentado vivir donde nací; y que, a lo largo de mi vida, he compartido la historia de mis seres queridos que han sido emigrantes e inmigrantes. Las diferentes circunstancias me llevan a tres ideas, que son centrales en el trabajo: Uno, que, aunque la razón principal para emigrar es económica, siempre hay algo más; dos, que la categoría «inmigrante» denota desigualdad; y tres, que la experiencia del inmigrante añade valor al discurso de la migración como un desarrollo vital positivo.

Para la realización de mi obra empleé una narración transmedia (tal y como la define Guillermo Zapata, 2012). Para ello articulé mi propia vida en torno a las migraciones que me han rodeado, empezando por mis familiares que emigraron durante el franquismo, mi propia experiencia junto a las mujeres inmigrantes en el proyecto «Representaciones» y a las actuales emigraciones que mis amigas y amigos están protagonizando, en la actual reorganización capitalista. Usando fotografías familiares, documentos del proyecto y etnografía virtual, pensé en las migraciones no como un fenómeno sino como un *continuum* que nos envuelve. El *Do It Yourself* no es aquí un instrumento o una herramienta para sortear trabas que obras audiovisuales etnográficas pudieran encontrar o una estrategia para la autorrepresentación frente a los

7 <<http://www.98lab.cc/Self-Portrait>>.

imaginarios públicos que crean y consolidan los medios de comunicación de masas y el cine. Sino en palabras de las coordinadoras de la propia red Doc Next Network:

La accesibilidad de la tecnología significa que todo el mundo puede crear y compartir su creación sin intermediarios – DIY adquiere un significado totalmente nuevo. Sin embargo, no es solo Hágalo usted mismo – sino más bien hágalo con los otros, o hagámoslo juntos. (Watson y Paulissen, 2014: p. 74).

3. Hilvanando algunos ejes para el debate: El DIY como subversión o como nueva hegemonía. A vueltas con el discurso culturalista

En este capítulo he presentado en primer lugar una aproximación a la antropología visual que mira el cine sobre migraciones y que encuentra dificultad para producir sus propios documentos audiovisuales sobre migraciones. En este sentido, la accesibilidad a tecnologías digitales de la comunicación audiovisual y lógicas vinculadas a este sector como el DIY, aparecen como fórmulas alternativas para producir contrarrepresentaciones de las propias personas migrantes como el cortometraje del proyecto «Representaciones» o las tres piezas incluidas en el proyecto «Remapping».

El antropólogo George Yúdice (2002) denomina este proceso como «culturalización» de la política, cómo la cultura se ha transformado en un recurso, disponible tanto para las entidades gubernamentales como para los grupos de población. Retoma la noción de Fredric Jameson de «giro cultural» o cómo lo cultural se ha apropiado de todos los ámbitos de la vida, así como el concepto de Michel Foucault de gobernabilidad como «la gestión de poblaciones», o «la conducta de la conducta,» como la matriz para el cambio de servicios bajo el neoliberalismo, de los sectores estatales a los culturales. Y esto no es nuevo. Sharon Zukin (1984) recoge una observación de Ronald Berman, anterior presidente del National Endowment for the Humanities de los EE. UU. en 1979:

El arte es cualquier cosa que tenga intenciones creativas, donde la palabra «creativa» ha sido extraída del ámbito de los logros y aplicado a otro ámbito por completo. Lo que quiere decir hoy en día es una

actitud en torno al ser; y pertenece no a la estética sino a la psicología popular (1984: p. 48).

Lo que lleva a Zukin a concluir:

La nueva visión del arte como una «manera de hacer» más que como una «manera de ver» distintiva también afecta la manera como se enseña el arte. Por un lado, el «tremendo énfasis en la producción» que (el crítico modernista) Harold Rosenberg condena, dio nacimiento a una generación de practicantes más que de visionarios, de imitadores más que de innovadores. Conforme los artistas profesionales se volvieron más simplistas al sacar técnicas visuales de su estética y contexto social, con el mismo simplismo se defendían con discursos de conceptos y metodología. Por otro lado, la enseñanza del arte como «hacer» hizo al arte menos elitista... Cualquiera, en cualquier parte puede esperarse legítimamente que sea un artista... haciendo del arte algo más «profesionalizado» y más «democratizado» [...]. Esto fue lo que abrió al arte como carrera (1982: p. 98).

Esto nos plantea algunas dudas sobre las oportunidades reales que las TIC en consonancia con DIY pueden tener para la capacitación de las personas y su potencialidad para la libertad, la equidad y la justicia social de las personas migrantes, todo parece indicar que si bien el hacer obras audiovisuales desde nosotras mismas, al margen de las políticas públicas o las industrias cinematográficas puede abrir espacios de libertad, más bien nos parece que se da una lucha es entre hegemonías; en el caso de las dos anteriores con los nuevos optimismos por las TIC con sus ideologías alineadas.

Bibliografía

- Adorno, T. (1986), «What does Coming to Terms with the Past Mean?», en G. H. Hartman (ed.), *Birburg in Moral and Political Perspective*, USA: Indiana University Press, Bloomington, pp. 114-129.
- El Guindi, F. (2004), *Visual Anthropology: Essential Method and Theory*, AltaMira Press, Walnut Creek.
- Gregorio, C. (dir.) (2010), *¿Por qué tienen que decir que somos diferen-*

- tes? *Las mujeres inmigrantes, sujetos de acción política*, Universidad de Granada, Granada.
- Gregorio, C. (2004), «Entre la inclusión y la exclusión de la ciudadanía: procreadoras, madres, personas», *Asparkia*, 15, pp. 11-25.
- Hine, C. (2000), *Etnografía virtual*, Editorial UOC, Barcelona.
- Hockings, P. (1975), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton, La Haya.
- Jacknis, I. (1988), «Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film», *Cultural Anthropology*, 3 (2), pp. 160-177.
- Martín Barbero, J. (2012), «Ciudad educativa: de una sociedad con sistema educativo a una sociedad de saberes compartidos», en R. Díaz, y J. Freire (eds.), *Educación Expandida*, Zemos 98, Sevilla, pp. 67-85.
- Ruby, J. (1975), «The Camera and Man». En P. Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton, La Haya, pp. 83-102.
- Trapese Collective (2007), *Do It Yourself. A handbook for changing our World*, Pluto press, Londres.
- Yúdice, G. (2002), *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona.
- Watson, K. y Paulissen, V. (2014), «“Remapping Europe - a Remix”: A Case Study in International and Inter-institutional Collaboration and Networking», en P. Innocenti (ed.), *Migrating Heritage: Experiences of Cultural Networks and Cultural Dialogue in Europe*, Ashgate, Farnham, pp.25-38.
- Zapata, G. (2012), «De la croonología a la cartografía. La narración transmedia», en <<http://www.98lab.cc/charla-guillermo-zapata>>.
- Zukin, S. (1984), «Loft Living: Culture and Capital in Urban Change», *Theory and Society*, 13 (2), pp. 263-268.

El cine y la literatura como herramientas de intervención en contextos de diversidad cultural

Aproximación al estado de la cuestión¹

LUCÍA CHOVANCOVA Y ANA MARÍA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

Instituto de Migraciones, Universidad de Granada

Los flujos migratorios en España están marcados por la situación económica del país, experimentándose en los años previos a la crisis (antes de 2008) un aumento de extranjeros que, sin embargo, ha ido decreciendo según empeoraba el mercado laboral. El contexto actual de recesión ha tenido un efecto directo sobre las opiniones de los españoles acerca de la relación entre trabajo e inmigración: en el último barómetro del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS, 2012) se señala que, de la muestra encuestada, el 35,8% y el 40,8% está muy de acuerdo y más bien de acuerdo respectivamente con la afirmación «al aceptar sueldos más bajos, los inmigrantes hacen que bajen los salarios» (CIS, 2012: p. 7). Además, el 28,3% está muy de acuerdo y el 33,2% está más bien de acuerdo con la frase «los inmigrantes quitan puestos de trabajo a los españoles» (CIS, 2012: p. 7). En la encuesta sobre las Opiniones y Actitudes de la Población Andaluza ante la Inmigración (OPIA, 2013) se constata también una

- 1 Este trabajo forma parte de las tesis doctorales de sendas autoras, tituladas *El potencial de la literatura en contextos de diversidad cultural* (doctoranda Lucía Chovancova, directores Javier García Castaño y Juan Mata Anaya) y *Estudio y análisis del efecto de productos audiovisuales de ficción sobre inmigración en estudiantes universitarios* (doctoranda Ana María González Fernández, directora Susana Puertas Valdeiglesias). La colaboración de Lucía Chovancova ha sido posible gracias a la Beca de FPU del Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte (convocatoria de 2012).

tendencia a valorar la inmigración de forma más negativa que en las ediciones anteriores, en lo que respecta al paro y al coste de la misma sobre el gasto público, especialmente entre los jóvenes encuestados (de 18 a 34 años), de los cuales, el 61% considera que la inmigración es contraproducente para el mercado laboral. Asimismo, es significativo que los jóvenes andaluces sean el colectivo entrevistado que cree que «la mayor parte de los inmigrantes se encuentran en situación irregular (un 68%)» (OPIA, 201: p. 61). Otro aspecto controvertido, que afecta directamente a nuestra investigación, es el relativo a la cultura y costumbres de la población foránea afincada en España. En la anteriormente citada encuesta del CIS, ante la pregunta «los inmigrantes deberían poder mantener solo aquellos aspectos de su cultura y costumbres que no molesten al resto de los españoles» (CIS, 2012: p. 7) casi la mitad de los entrevistados muestra su conformidad (el 50,1%), por su parte, los jóvenes andaluces que participaron en el estudio del Observatorio Permanente Andalucía de las Migraciones (OPAM) muestran una opinión polarizada: «los partidarios y detractores de que los inmigrantes vivan de acuerdo a sus tradiciones culturales se encuentran empatados (un 49%)» (OPIA, 2013: p. 61). Un posible motivo, según se señala en el mismo estudio es que no «existe acuerdo respecto a qué costumbres concretas se refiere cada grupo cuando rechazan que los inmigrantes las mantengan» (OPIA, 2013: p. 62). Ello estaría en consonancia con una razón esgrimida en otro estudio anterior referido a los jóvenes granadinos y su percepción del colectivo inmigrante marroquí: la escasa concreción o abstracción de ideas sobre los valores culturales que se materializa en una ignorancia o «falta de interés de estos jóvenes granadinos por el conocimiento de otras culturas y razas» (Jiménez Bautista, 2006: p. 575).

A la luz de estos resultados, los intentos de las diferentes administraciones públicas, estatales o autonómicas, para establecer medidas que mantengan la cohesión social y la convivencia de los ciudadanos han sido muy variados, abarcando desde leyes reguladoras de entrada al país hasta campañas de publicidad institucional (Puertas Valdeiglesias y González Fernández, 2012a; Puertas Valdeiglesias y González Fernández, 2012b; Puertas Valdeiglesias y González Fernández, 2013) pero cuyos resultados son difícilmente evaluables. En cambio, existen otras iniciativas menos ambiciosas quizás, pero más tangibles en lo que respecta a sus efectos en sus receptores potenciales, como son aquellas que proponen la utilización de productos artísticos en contextos de diversidad cultural por su capacidad para prevenir conflictos o mitigar prejuicios hacia la inmigración.

Así, en este trabajo, esbozamos un panorama de la producción científica dedicada a la capacidad de la ficción narrativa, cinematográfica y literaria, para ayudar a combatir las opiniones negativas mostradas por la población española, como algunas de las que se han enumerado más arriba. Analizamos cómo se plantea el carácter cultural relativo a las producciones artísticas que nos ocupan, cine y literatura, como herramientas para minimizar las actitudes racistas o xenófobas desde diversas disciplinas, concretamente desde la comunicación audiovisual, la psicología social, la pedagogía o la antropología social y cultural.

Empezamos nuestra disertación con el apartado dedicado al cine, donde nos centramos en las aportaciones más destacadas que se enmarcan en el área de la psicología social y la de la comunicación a fin de explicar por qué y de qué forma los productos audiovisuales de ficción se podrían emplear en contextos de diversidad cultural. En el segundo epígrafe, repasamos las respuestas que se han dado desde la pedagogía a las mismas preguntas, pero teniendo como objeto la narración escrita. Señalamos, a la vez, una reciente aplicación de la perspectiva antropológica y del método etnográfico sobre la investigación de estas cuestiones. Cerramos nuestro trabajo con unas conclusiones que ofrecen brevemente la visión panorámica de ambas propuestas, la cinematográfica y literaria, junto a nuevas vías de investigación útiles para cubrir las lagunas encontradas y fundamentar los postulados sobre la influencia de las producciones discursivas en general y las artísticas en particular.

1. Una perspectiva psicosocial del cine para la interculturalidad

Las narraciones de ficción han sido, son y, posiblemente, seguirán siendo herramientas didácticas útiles para diferentes propósitos. Y no es nada extraño: desde que tiene memoria, la humanidad ha recurrido a los relatos para explicarse el mundo y la existencia, así como para dotar a las generaciones jóvenes de orientaciones que les permitiesen desenvolverse en la vida de su sociedad. Las metamorfosis de los formatos (oral, escrito, gráfico, audiovisual...) ocasionadas por los avances tecnológicos, si bien tienen ciertas implicaciones para el proceso receptivo-cognitivo (Yubero Jiménez, Larrañaga Rubio y Sánchez García, 2003), poco influyen en la convicción general acerca de la idoneidad de la ficción narrativa como herramienta educativa (sea cual sea la concepción de la

educación que se maneje). La narración literaria es una de las herramientas educativas más antiguas, pero cada vez hay más educadores que recurren a otros canales expresivos que también nos surten de relatos, como el cine.

Este recurso educativo es interesante porque tenemos la capacidad de aprender a través de experiencias ajenas y porque gran parte de nuestro conocimiento del mundo proviene de la información que transmiten los medios de comunicación. Aunque la noción más extendida es que las historias audiovisuales de ficción se producen y se consumen principalmente con un fin muy claro, el de entretener, casi desde la aparición del cine se ha explorado la capacidad de las producciones cinematográficas para influir en el público, junto con los posibles efectos que se pudieran producir en los individuos; dichas cuestiones, han sido objeto de estudio de áreas como la sociología o la psicología social, existiendo diferencias sustanciales entre ambas aproximaciones, como por ejemplo, el grueso de la tradición de los *Communication Research* de la sociología, que suelen poner el énfasis en los efectos sociales de la comunicación de masas, normalmente a largo plazo, macro, y centrándose especialmente en la opinión pública acerca de temas políticos, primordialmente en época de campañas electorales, que formarían «nuevas opiniones y creencias» (Roberts, 1972: p. 377, citado en Wolf, 1987: p. 87), mientras que la psicología social o de los medios se preocupa por:

[...] el procesamiento de la información audiovisual, por los procesos afectivos y cognitivos que se ponen en juego cuando el receptor interactúa con los textos mediáticos. La atención, la exposición selectiva, la activación fisiológica o *arousal*, la motivación, la percepción, la implicación emocional, la comprensión y la memorización, la empatía, la identificación con los personajes, la persuasión, constituyen el núcleo de procesos estudiados en este campo, convirtiéndose en las principales «variables dependientes» de este tipo de estudios (Igartua, 2007: p. 22).

Otra diferencia es que la sociología tiende a buscar los efectos negativos de la comunicación de masas, frente al enfoque positivo de la psicología social que, en este caso, busca las características del mensaje que pueden conseguir una actitud positiva hacia la inmigración, lo cual aporta un valor añadido y relativamente novedoso a investigaciones de este tipo. El ámbito de aplicación más estudiado en el cambio de actitudes

es la publicidad, institucional y comercial, empero, las investigaciones experimentales sobre cine e inmigración, según veremos, son poco abundantes.

En resumen, nuestra visión se sitúa en las investigaciones psicosociales de los medios que analizan las características del sujeto receptor (sus estereotipos y actitudes) y cómo se procesan los mensajes (en este caso, las películas) en función de las características de las narraciones, las cuales posibilitan un cambio en el receptor. Creemos necesario abordar estas cuestiones con un enfoque teórico y metodológico como el que proporciona la psicología social o de los medios, porque somos conscientes de que el cine es muy empleado en actividades de sensibilización, información o resolución de conflictos multiculturales (Gurpegui Vidal, 2005; Arana Mariscal, 2007; Buitrago, Carrera y Pereira, 2008) entre, principalmente, estudiantes y jóvenes, o recopilaciones de filmes con respectivas actividades (Millán Agudo, 2002), pero encontramos que la mayoría de propuestas carecen de técnicas o métodos de recogida de información que permitan saber si la experiencia ha sido exitosa, para mejorarla o replicarla en condiciones semejantes. En este sentido, a continuación, desglosamos los aspectos fundamentales en torno a los que se basan las principales investigaciones que abordan la recepción y el impacto de narraciones audiovisuales de ficción para el cambio de actitudes hacia el colectivo inmigrante.

1.1 Ideas estereotípicas y actitudes prejuiciosas de la población

Con respecto a las características de los sujetos, las que se destacan más relevantes aquí son los estereotipos y prejuicios derivados de los mismos. En este sentido ha sido muy examinado el papel que juegan los medios para crear o afianzar estereotipos (imágenes mentales que nos ayudan a acceder y manejar la información de manera más eficaz cognitivamente) y la capacidad de estos estereotipos en el desarrollo de actitudes hacia determinados grupos sociales, por ejemplo, el colectivo inmigrante, aunque no se haya tenido una experiencia personal directa con este colectivo, ya que la información se obtiene de una fuente influyente y omnipresente en nuestra sociedad, los medios de comunicación, que tienen la capacidad de establecer «las condiciones de nuestra experiencia del mundo más allá de las esferas de interacciones en las que vivimos» (Fishman, 1980: p. 12, citado en Wolf, 1987: p. 87). En psicología, la

relación entre estereotipos, prejuicios y cambio de actitud ha sido muy estudiada; adoptamos en este trabajo los postulados de Tajfel (1969, 1984) quien establece que los estereotipos son categorizaciones mentales acerca de la organización de la realidad, concretamente, de la sociedad. Los prejuicios son la expresión de las creencias individuales, que cristalizan en comportamientos negativos, de rechazo o marginalización e incluso, en los casos más severos, en agresiones hacia miembros del exogrupo. Van Dijk (1996) propone un «cuadrado ideológico» (1996), fundamentado en marcar la diferencia entre un grupo y otro, entre el exogrupo (los inmigrantes) y el endogrupo (la población autóctona). Los prejuicios se hacen más patentes en determinadas circunstancias o contextos (por ejemplo, con la crisis actual), Solé, Alarcón, Bergalli y Gibert, (2000) exponen tres dimensiones que acrecientan el rechazo hacia los inmigrantes: la seguridad ciudadana, la identidad cultural que se advierte como una agresión a los valores del endogrupo y la dimensión económica dada por una competencia por los recursos. Estos aspectos son coherentes con las opiniones de los españoles expresadas en el último barómetro del CIS y reseñadas anteriormente.

Las actitudes de rechazo y exclusión hacia el colectivo inmigrantes se denominan racismo y/o xenofobia. A lo largo de distintas investigaciones se han observado diversos tipos de racismo: «biológico, moderno, simbólico, aversivo (la forma menos extrema de discurso racista) o prejuicio sutil» (Cea D'Ancona, 2002: pp. 89-90). La diferencia entre el racismo y xenofobia estriba en que «el racismo denota un proceso social de exclusión basado en diferencias de color (o últimamente culturales), la xenofobia sugiere una reacción psicológica natural contra “extraños”» (Cea D'Ancona, 2005: p. 202). Para otros autores, sin embargo, el racismo moderno y sutil es lo mismo, manifestándose de forma que no imputa «a sus víctimas atributos físicos o biológicos [...], sino denunciando particularismos culturales cuya presencia sería tal que prohibiría cualquier conciliación con la cultura dominante» (Jiménez Bautista, 2006: p. 552).

El tipo de racismo que manifieste un individuo previamente a la intervención, será un rasgo crítico a la hora de que se produzca un cambio de actitud, pues, según apuntan investigaciones de corte empírico recientes y que veremos más adelante, a más prejuicios, más dificultad de que tras visionar un filme se consiga una opinión favorable hacia la inmigración (Igartua, 2015). Ello también pone de manifiesto la importancia de conocer el grado de racismo que tienen las personas

antes de realizar actividades de este tipo, es necesario, pues, evaluar y tener en cuenta las características particulares de los sujetos, para diseñar con éxito qué intervención es la más adecuada.

1.2 Procesamiento cognitivo y factores de la narración implicados en el cambio de actitud

A la hora de explicar cómo se produce el procesamiento de los mensajes audiovisuales han sido varias las teorías que han tratado de dar respuesta al cambio de actitud en el receptor. En este apartado nos fijaremos en dos modelos, relacionados entre sí y que enlazan, a su vez, con las características del propio mensaje que explicarían un factor clave de los filmes: su contenido emocional.

Empezamos por el primer modelo, el ELM (Elaboration Likelihood Model), elaborado por Petty y Cacioppo (1986, 1988) quienes indican que existen dos posibles vías para que se produzca un cambio de actitud, la vía central y la periférica. En la vía central, el mensaje es evaluado de forma objetiva, es decir, el sujeto hace una evaluación profunda del mismo atendiendo a razonamientos críticos, mientras que, si el contenido del mensaje no se analiza en profundidad, sino que es procesado de forma automática, considerando sus características emocionales, el individuo ha utilizado la ruta periférica. El segundo modelo se basa en el EML y se denomina Modelo de Procesos Paralelos de Persuasión Incidental (Igartua, 2007). En él, se desarrollan las posibilidades del cambio de actitudes por medio del disfrute que se experimenta con la narración (también llamado transporte narrativo) y de la identificación con los personajes, lo cual «incrementa la implicación temporal con los mensajes y, por ello, la elaboración cognitiva y su potencial persuasivo» (Igartua, 2007: p. 127).

De esta forma, las emociones que transmiten los filmes juegan un papel crucial para la persuasión, ya que los estudios empíricos al respecto sugieren que la persuasión será más efectiva si se consigue que el espectador se llegue a sumergir o se transporte (Green y Brock, 2000: p. 701; Slater y Rouner, 2002) en el relato, identificándose con los personajes y sintiendo lo que estos transmiten. Por lo tanto, la persuasión para el cambio de actitudes se produciría según el Modelo de la Probabilidad de Elaboración (EML) por la vía periférica, esto es, a través de los sentimientos. Los dos factores principales de la persuasión narrativa,

íntimamente relacionados entre sí, son la identificación con los personajes y la experiencia de disfrute o el placer a través de la ficción narrativa. Sin embargo, el disfrute narrativo asociado al cambio de actitud no está vinculado a un consumo productos superficiales o que estimulen sentimientos negativos en el espectador, como así lo corroboran algunas investigaciones de corte experimental. En primer lugar, existen estudios cuyas hipótesis se basan en que, cuanto mayor es la carga dramática de la narración, mayor es el disfrute o, incluso, la identificación con los personajes, por el vínculo afectivo que causa el «malestar empático» (Zillman, 1991). Conjuntamente, se ha propuesto que los contenidos dramáticos estarían conectados con otro tipo de gratificación diferente al hedonismo, la eudaimonía, lo cual está ligado a otras formas de gratificación: la búsqueda del sentido de la vida, un conocimiento más profundo de la realidad o la realización y el crecimiento personal (Igartua, 2013).

Con el propósito de constatar hasta qué punto la experiencia hedonista y eudaimónica puede influir en el cambio de actitudes hacia la inmigración, Igartua (2015) eligió dos películas contemporáneas españolas *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) y *El próximo oriente* (Fernando Colomo, 2006), ambas muy diferentes entre sí: en la primera, un drama actual sobre la explotación laboral de inmigrantes subsaharianos, se enfatiza la discriminación en los invernaderos de Almería y en la segunda, una comedia romántica, el hilo argumental recae en una historia de amor que se centra en el contacto positivo y enriquecimiento mutuo de culturas distintas. Para saber la actitud previa de los/as estudiantes participantes (N=142), un mes antes de la proyección, se les pidió que rellenasen la Escala de Racismo Moderno (McConahay, Hardee y Batts, 1981), adaptada y traducida por Navas (1998) al contexto español. Una vez se visionaron las películas, las/os alumnos completaron otro cuestionario que medía su identificación con el endogrupo (los personajes autóctonos) y el exogrupo (los personajes alóctonos). La película *Poniente*, cuyo mensaje refuerza la empatía a través de crítica social contra el racismo, provocó una actitud más positiva hacia el colectivo inmigrante que el filme *El próximo oriente*, con un mensaje positivo de las relaciones cercanas e interculturales con inmigrantes (Igartua, 2015). Además, se descubrió que los individuos que vieron *Poniente* experimentaron una mayor identificación con el exogrupo que quienes vieron *El próximo oriente*. Ahora bien, asimismo se reveló que cuanta mayor puntuación se había sacado en la escala de racismo moderno, menor era

la identificación con los personajes inmigrantes, es decir, la identificación se produce si el prejuicio previo no existe o es reducido (Igartua, 2015).

2. Una perspectiva pedagógica sobre la literatura para la interculturalidad

Frente a las producciones audiovisuales, en el caso de la literatura es la pedagogía la disciplina que más producción nos ofrece sobre las posibilidades de esta herramienta para fines educativos. Hace unas décadas que la escuela se hizo eco de la necesidad de fomentar unas actitudes más positivas ante la presencia de inmigrantes extranjeros en este país. Desde entonces abundan cada vez más las propuestas pedagógicas de utilizar la ficción literaria para sensibilizar al alumnado ante la presencia de estos «otros» y educarlos en la aceptación de la diferencia. Veamos cómo se justifican estas propuestas.

2.1 Aspecto cognitivo

Uno de los pilares sobre los que descansa la idea de utilizar la literatura como herramienta sensibilizadora es su contenido en información cultural. Exponer a los niños desde edades tempranas a la información sobre los «otros» contribuye a que naturalicen la diferencia y desnaturalicen la exclusión existente (Ibarra, 2009), pero sobre todo a que comprendan las razones para un comportamiento distinto al que están acostumbrados (Núñez, 2005). Según se argumenta, la comprensión está directamente relacionada con la aceptación de los elementos culturales disonantes y, por ende, de sus portadores. Esta asociación entre el conocimiento, la comprensión y la aceptación es muy recurrente en la bibliografía pedagógica y con frecuencia desemboca en formulaciones algo simples, según las cuales el esquema «conozco, luego comprendo, luego acepto» parece poder desarrollarse sin traba alguna. Pero la mera exposición a la información sobre grupos culturales no tiene por qué llevar a un acercamiento: «se puede leer una cultura diferente sin jamás acceder a ella, perpetuando una posición externa, turística» (Morgado, 2006: p. 15). Además, incluso si el lector consigue aproximarse cognitivamente a una realidad anteriormente desconocida, esto no significa que la ha comprendido (Kuharets, 2001: p. 19). De todas formas, entre

autores que defienden dicho planteamiento hay algunos que ofrecen versiones muy prudentes y remarcan al máximo el matiz de potencialidad, además de trocar la relación de causalidad por una relación de requisitos: «no puedo aceptar sin comprender, no puedo comprender sin conocer», como, por ejemplo, Ortega (2010).

Según otros autores, bastante contados, el potencial «intercultural» de la lectura va más allá de la asimilación de cierta información étnicamente específica y consiste en desarrollar la capacidad cognitiva necesaria para «reconoce[r] al Otro en la multiplicidad de los rostros con que se manifiesta su existencia» (Azevedo, 2005: p. 15). Dicho de otra manera, la lectura ayuda a leer el mundo y a ubicar en su entramado a sí mismo y a los demás. Pero el lector no solo se queda en la categorización, es decir, en una diferenciación, sino que, paralelamente a esta, se ejercita en la atribución o reconocimiento de pensamientos e intenciones a los demás (Arizpe, 2011), ejercicio que lo lleva a percibir una humanidad compartida a pesar de las diferencias (Rosenblatt, 2002), así como a experimentar las distintas actitudes posibles ante los «otros» y ensayar de forma virtual las destrezas sociales necesarias para convivir con los demás, sea cual sea el carácter de la heterogeneidad. Además, las categorizaciones no solo se construyen, sino que también se reformulan a la luz de las nuevas ideas y concepciones aportadas por el texto. La forma de concebir el mundo social puede verse alterada y enriquecida tras determinadas lecturas: el lector aprende no solo a interpretar, sino también a reinterpretar el sentido de las cosas (Rosenblatt, 2002), lo cual puede volver más flexibles sus categorías y aumentar la disponibilidad a su ajuste ante futuros encuentros con lo diferente.

2.2 Aspecto emocional

Algunos investigadores subrayan que no es suficiente con deconstruir por la vía racional las ideas en las que se sustenta el rechazo, sino que es fundamental proporcionar también una base emocional sobre la cual poder construir nuevas actitudes y nuevos patrones de conducta. La ficción literaria se presenta como ideal para ello, pues incluso antes que conocimiento ofrece una experiencia: la experiencia de vivir vicariamente vidas y emociones ajenas. La lectura nos hace posible participar en experiencias que nos resultan distantes tanto por las barreras físicas (Oswald y Atkinson, 2011), como por las barreras socioculturales (Sims,

1997). Por medio de la simulación de experiencias que no se habrían tenido de otra manera, la ficción literaria amplía el bagaje emocional personal y, sobre todo, contribuye a desarrollar la capacidad de empatizar con otros sujetos. El lector aprende a ponerse imaginativamente en su lugar, además de que «se vuelve más capaz de prever las posibles repercusiones de sus propias acciones en la vida de los demás» (Rosenblatt, 2002: p. 207) y, por tanto, evitar aquellas que puedan ocasionar sufrimiento a otros seres humanos. Según esta autora, por tanto, el contacto prolongado con la literatura puede provocar una mayor sensibilidad social.

En suma, la ficción literaria ofrece una experiencia vicaria tanto de ideas como de emociones. Por ambas vías, o precisamente por su interacción, el lector puede llegar a un mayor reconocimiento y una mayor aceptación de aquellos a quienes percibe como diferentes. Ahora bien, aun cuando toda obra literaria tiene un innegable contenido cultural (Balça, Azevedo, Pires, y Costa, 2011) y aun cuando toda obra literaria, sea cual sea su tema y enfoque, ejerce una apelación emotiva prácticamente imposible de evadir (Rosenblatt, 2002), la mayoría de los pedagogos está de acuerdo en la necesidad de una literatura de ficción específica, pensada explícitamente para presentar cierta información cultural y ofrecer ciertas estructuras emotivas. Nos referimos a la denominada literatura infantil y juvenil (LIJ) intercultural. Esta producción tiene una serie de características temático-argumentales que parecen claramente dirigidas a presentar actitudes y valores socialmente admitidos y promovidos de forma que los niños y adolescentes los asuman por medio de la identificación emotiva (Núñez, 2005).

Este planteamiento, si bien está muy extendido y aceptado en el ámbito pedagógico, topa con algunas críticas que difícilmente pueden ser obviadas. En primer lugar, la identificación de los lectores con los personajes se aborda como un proceso casi mecánico y las identificaciones concretas que pueden tener lugar se nos plantean como relativamente previsibles: «Estas producciones literarias presentan, como personajes principales, a niños de la misma edad que sus lectores, lo que permite la identificación inmediata» (Bastos y Tomé, 2011: p. 9). Por tanto, los efectos de la lectura de un determinado texto parecen ser controlables. Sin embargo, algunos trabajos desvelan que los lectores no tienen por qué entablar una relación de sintonía con personajes con los que compartan algunos rasgos objetivos y, por contra, pueden identificarse con los personajes menos esperados (Petit, 1999).

En segundo lugar, el poder de la empatía para orientar el comportamiento podría estar sobrevalorado. Taylor (2007) comprueba que empatizar con los «otros» es mucho más difícil de lo que parece. Además, pone en duda la asunción de que, una vez suscitada, la empatía lleve indefectiblemente a la acción. Aunque en algunos textos pedagógicos podemos encontrar testimonios de iniciativas por parte de alumnos que habían pasado por una «educación intercultural» por medio de la lectura de obras de ficción (Arizpe, 2011), el carácter de estas iniciativas apunta a que la empatía suscitada podría ser, como apunta Taylor, de corte paternalista y caritativo. Por tanto, si se pretende que la lectura de ficción narrativa provoque un cambio social efectivo, en materia de la aceptación de la diferencia o en cualquier otra, la propuesta educativa debe incidir de forma decidida en la acción social y en su carácter.

2.3 Aspecto relacional

Existe un planteamiento alternativo al que se propone desde el paradigma pedagógico. Este planteamiento se centra más en la lectura que en los textos en sí y, concretamente, en las prácticas de lectura colectiva. El formato tratado suele ser el de club de lectura o círculo literario, que consiste en conversar sobre los textos en grupos de tamaño reducido (Martínez, 2011). La conversación suele girar en torno a los aspectos de la obra, así como las conexiones personales que los lectores hayan establecido con ella. La particularidad de estas prácticas consiste en que por medio de los textos de ficción se invita a personas diversas a formar parte de una comunidad lectora (Arizpe, 2011). Esto tiene varias implicaciones.

En primer lugar, los participantes se ven obligados a argumentar sus visiones personales y negociarlas para alcanzar una interpretación que convenza al grupo. Por medio de esta elaboración conjunta, los significados se vuelven más ricos y complejos. Además, esta construcción y reconstrucción no afecta solamente a la interpretación del texto en sí. Dado el inexcusable contenido humano y social de cada obra literaria, estos procesos contribuyen a modelar la relación personal que los sujetos establecen con los diferentes aspectos de la vida y de la sociedad (Burwell, 2007).

En segundo lugar, la práctica de la lectura compartida favorece el aprendizaje de habilidades sociales fundamentales para la convivencia

con la diferencia de cualquier tipo. A nivel de interacción, el diálogo que se desarrolla en torno a la lectura afina la habilidad de estar atentos a las ideas de otros y la capacidad para responder a esas ideas (Martínez, 2011), a la vez que es un buen contexto para ejercitar la actitud de escucha, el respeto a los turnos de palabra, etc. Por eso, como bien dice Fittipaldi (2011), la lectura «socializada» es al mismo tiempo «socializadora». O, dicho de otra forma, en actividades como esta, la convivencia no solo constituye una meta, sino también el camino para alcanzarla.

2.4 Comprobación empírica

En el ámbito de la pedagogía y la didáctica, hallamos un denominador común en el conjunto de los trabajos dedicados al potencial de la ficción literaria para producir cambios en las actitudes respecto a la diferencia cultural: un énfasis casi exclusivo en el producto artístico. Son contados los estudios que toman en cuenta otros aspectos como la mediación, las relaciones sociales y ambiente emocional que envuelve el proceso de aprendizaje. Por otra parte, la práctica totalidad de la bibliografía que hemos podido manejar se mantiene en un nivel puramente teórico, siendo difícil encontrar estudios que aborden los efectos que estos productos puedan tener realmente sobre los sujetos receptores. Consideramos que esto se debe a que el discurso pedagógico es proyectivo por definición: constituye la expresión de una meta preestablecida y de la forma en que pretende alcanzarla.

Es verdad que se han venido realizando trabajos experimentales en el ámbito más amplio en el que se incardinan las propuestas de usos interculturalistas de la ficción literaria, a saber, la educación en valores. Yubero *et al.* (2003), por ejemplo, llevan a cabo un estudio de corte psicológico-social para comprobar si los mensajes contenidos en los textos de ficción son percibidos de la misma forma por los investigadores/docentes y por el alumnado. Por medio de cuestionarios semiestructurados, grupos de discusión y dibujos, su objetivo fue comprobar la adecuación de un texto en concreto para transmitir los mensajes pretendidos. Concluyen que el grado de correspondencia es alto y deducen de ello que el uso de aquel texto concreto sirve bien para educar a ese alumnado en concreto en ciertos valores concretos.

Este método se presenta como adecuado para comprobar la captación por parte de los receptores de la intención comunicativa de los

emisores. No obstante, hay quienes señalan que dicha captación no tiene por qué significar la asunción automática del «valor» en cuestión por parte del alumnado (Mata, 2013), ni tampoco que este se traduzca en un determinado comportamiento (Carranza, 2006). Además, no se toman en cuenta aquellas respuestas de los alumnos que se salgan de los marcos previstos por quienes diseñan los cuestionarios. Por tanto, si pretendemos aproximarnos realmente al potencial de la lectura para desencadenar transformaciones en lo intra e interpersonal, es necesario diversificar los métodos.

A este respecto nos parece destacable una línea de investigación que se ha ido abriendo en los últimos años gracias a los trabajos de Colomer (2013), Fittipaldi (2011) y Arizpe (2011). Estas autoras estudian el uso de la ficción narrativa en contextos de diversidad cultural incorporando la perspectiva de las respuestas lectoras, desarrollada por Rosenblatt (2002), entre otros, y empleando el método etnográfico, cuya aplicación a los estudios sobre la lectura había sido ensayada con magníficos resultados por Petit (1999, 2009). Las citadas autoras realizaron sesiones de lectura de un relato visual en dos grupos de tamaño reducido, uno formado por alumnos nacionales y otro por alumnos extranjeros. Por medio de grupos de discusión y entrevistas en parejas estudiaron de qué forma se aproximaban los lectores al relato (Fittipaldi, 2011). Entre otras cosas, observaron que la lectura colectiva desencadenó la articulación de historias propias por parte de los alumnos inmigrantes, historias que no habían sido exteriorizadas previamente ante ese mismo colectivo. A su vez, estos testimonios provocaron preguntas por parte de los otros alumnos participantes, produciéndose situaciones de comunicación inéditas en cuanto a contenido e interlocutores.

Hay también otros estudios que muestran preferencia por una metodología cualitativa. No emplean entrevistas ni grupos de discusión, pero sí llevan a cabo una observación del desarrollo de actividades y del comportamiento de los participantes (lenguaje corporal, estado de ánimo, interés por la actividad y el tema, comentarios, preguntas, etc.) que les permite constatar reacciones que se escapaban de lo previsto: por ejemplo, acercamiento físico e interacción entre niños de etnias distintas que al comienzo de la lectura se evitaban (Saucedo, 2011), una relación de empatía y apoyo recién entablada entre alumnos de distintas nacionalidades (Gil, 2011), revalorización de la propia experiencia y el aumento de la seguridad y autoconfianza en personas inmigrantes (Merino, 2011) y desplazadas (Arenas, 2011), verbalización de la incorporación de los

elementos del relato en la autoexplicación de la propia identidad (Gil, 2011).

Por supuesto, los procedimientos cualitativos tampoco están desprovistos de problemas: por ejemplo, el hecho de que la profundidad de las respuestas lectoras dependa de la capacidad de los sujetos de auto expresarse (lo cual se complica en el caso de los niños y más aún si su idioma materno es diferente al del investigador), así como de nuestra capacidad para comprenderlos (Fittipaldi, 2011). Aun así, estos investigadores afirman que los atisbos a los que podamos acceder permiten reconstruir el proceso global de interpretación.

3. Conclusiones

Según hemos visto a lo largo de este trabajo, en España, el contexto socioeconómico está condicionando que surjan actitudes de rechazo hacia los/as inmigrantes por dos motivos principales: la competitividad en un mercado laboral mermado por el paro y las manifestaciones culturales que se suelen apreciar en mayor medida como una amenaza en lugar de como una oportunidad de enriquecimiento. Por este motivo, se tratan de poner en práctica medidas y programas de intervención educativa y social que favorezcan la integración del colectivo inmigrante. Dentro de esas medidas hemos recogido algunas que tienen en común la utilización de productos culturales, el cine y la literatura.

En cuanto a los trabajos sobre la ficción literaria, comprobamos que hay una gran abundancia de reflexiones acerca de las características que hacen de la narración escrita una buena herramienta de sensibilización. Los argumentos giran en torno a su contenido en información cultural, que permite comprender y aceptar con mayor facilidad a los «otros», y en torno a la carga emocional del relato, que posibilita la identificación y la empatía. Además de ello, algunas propuestas recientes inciden en la importancia de las circunstancias de la lectura, especialmente en las relaciones interpersonales que se entablan en actividades de lectura compartida. Excepto este último enfoque, la mayoría de los estudios tiene un carácter puramente teórico. Nosotras, sin embargo, pensamos que cubrir esta laguna en la investigación es un requisito imprescindible para fundamentar los postulados sobre el potencial de la ficción narrativa y las propuestas de intervención que se basan en ellos. Por supuesto, esto plantea interrogantes acerca del

tipo de investigación que pueda ser adecuada para detectar una realidad tan esquivada.

En el ámbito de las investigaciones cuyo objeto de estudio son las producciones audiovisuales de ficción, hemos destacado aquellas de corte más experimental, desde la psicología de los medios de comunicación, pues este enfoque permite tener más información acerca de cómo puede producirse el cambio de percepción buscado, al explorar los procesos cognitivos de la recepción de los mensajes (el EML de Petty y Cacioppo, y el Modelo de Procesos Paralelos de Persuasión Incidental de Igartua). Además hemos detallado las características de los filmes que se han detectado que pueden tener mayor capacidad de influencia en el público (la identificación con los personajes y la capacidad narrativa de la película para producir un efecto de transporte o de sumergirse en el filme de tal modo que se llegue a sentir lo mismo que los protagonistas con un componente eudaimónico), así como los rasgos previos de los receptores y que también pueden incidir en su mayor o menor resistencia para el cambio de actitud (el grado de prejuicio y el tipo de racismo o rechazo hacia los inmigrantes). Este último punto se ha demostrado esencial pues, si el mensaje se opone diametralmente a las opiniones o se detecte una ideología contraria, se encontrará una resistencia significativa al cambio. Por este motivo, es imprescindible evaluar las actitudes previas hacia la inmigración como variable condicionante de la persuasión narrativa y, quizás, establecer, por un lado, intervenciones preventivas antes de que surjan formas de racismo o prejuicio que cristalice en discriminación o violencia, a la par que es necesario planificar diferentes actividades que combinen prácticas que ya se han demostrado efectivas en el área de la multiculturalidad.

Por otro lado, el método etnográfico se presenta como idóneo para un creciente número de investigadores, ya que permite explorar los procesos interpretativos y actitudinales de los lectores dando voz a los propios sujetos implicados. Nuestra opinión es que convendría seguir explorando este método, a la vez que se combine con otros de corte más experimental. Además, consideramos necesario realizar estudios más longitudinales que nos permitan aproximarnos a los efectos que la recepción de la ficción narrativa pueda tener a medio y largo plazo. Al mismo tiempo, es fundamental seguir afinando la búsqueda de indicadores que nos permitan afirmar el grado y el carácter de la influencia que la ficción narrativa pueda tener sobre las actitudes de los sujetos y sobre las relaciones entre ellos, en contextos de diversidad cultural, así como en términos generales.

Bibliografía

- Arizpe, E. (2011), «Entre imágenes y palabras: la investigación que promueve comunidades lectoras inclusivas y creativas», en T. Colomer, A. M. Margallo y N. Real (eds.), *La literatura que acull: infància, immigració i lectura*, Caracas, Barcelona, pp. 44-68.
- Azevedo, F. F. (2005), «Ética y estética en la literatura de recepción infantil», *Ocnos*, 1, pp. 7-18.
- Balça, Â., Azevedo, F., Pires, M. N., y Costa, P. (2011), «Identidades culturales y globalización: otra mirada al alcance de la literatura infantil», en T. Colomer, A. M. Margallo, y N. Real (eds.), *La literatura que acull: infància, immigració i lectura*, Caracas, Barcelona.
- Bastos, G., y Tomé, M. da C. (2011), «¿Sentirse como en casa? Representaciones de la inmigración en la literatura infantil portuguesa», en T. Colomer, A. M. Margallo y N. Real (eds.), *La literatura que acull: infància, immigració i lectura*, Caracas, Barcelona.
- Buitrago, M. J., Carrera, M. V. y Pereira, C. (2008), «Hiyyab y Proverbio chino. Una propuesta de intervención pedagógica para educar en la tolerancia y la diversidad», en R. Alarcón Sierra, (ed.) *Cine, salud y nuevos entornos. Mira local, piensa global*, Dirección General de salud Pública, Zaragoza, pp. 27-56.
- Burwell, C. (2007), «Reading Lolita in times of war: women's book clubs and the politics of reception», *Intercultural Education*, 18(4), pp. 281-296.
- Cea D'Ancona, M. A. (2002), «La medición de las actitudes ante la inmigración: evaluación de los indicadores tradicionales de «racismo»», *REIS*, 99, pp. 87-111.
- Cea D'Ancona, M. A. (2005), «La exteriorización de la xenofobia», *REIS*, 112, pp. 197-230.
- Centro de Investigaciones Sociológicas, CIS (2012), *Actitudes hacia la inmigración (VI)*, Estudio n.º 2967, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.
- Colomer, T. (2013), «Las respuestas literarias a álbumes ilustrados en contextos muticulturales», en Linguarum Arena, *Revista do Programa Doutoral em Didáctica de Línguas da Universidade do Porto*, en <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id1339id2317&sum=sim>>.
- Fittipaldi, M. (2011), «Los niños conversan sobre libros: ¿Cómo categorizar sus respuestas?». En T. Colomer, A. M. Margallo, y N.

- Real (eds.), *La literatura que acull: infància, immigració i lectura*, Caracas, Barcelona, pp. 69-86.
- Green, Melanie C. y Brock, Timothy C. (2000), «The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives», *Journal of Personality and Social Psychology*, 79(5), pp. 701-721.
- Ibarra, N. (2009), «La heredera de Babel: LIJ e interculturalidad», *Revista de Literatura. Especial Literatura Infantil E Interculturalidad*, (244), pp. 3-4.
- Igartua, J. J. (2007), *Persuasión narrativa*, Editorial Club Universitario.
- y Barrios, I. (2013), «Hedonic and eudaimonic motives for watching feature films. Validation of the Spanish version of Oliver y Raney's scale», *Communications*, 38(4), pp. 411-431.
- (2015), *Improving Attitudes towards Immigration through Fictional Feature Films. A Moderated Mediation Model of Narrative Persuasion*, Ponencia presentada en el Media Psychology Workshop, Haifa (Israel), 15-18 de marzo.
- Jiménez Bautista, F. (2006), «La inmigración marroquí en Granada: su imagen y percepción por los jóvenes granadinos», *Estudios geográficos*, 57(261), pp. 549-578.
- Kuharets, O. R. (ed.). (2001). *Venture into Cultures. A Resource Book of Multicultural Materials and Programs* (2nd ed.), American Library Association.
- Martínez Roldán, C. (2011), «Pláticas literarias con estudiantes bilingües. La metodología de estudio de caso», en T. Colomer, A. M. Margallo, y N. Real (eds.), *La literatura que acull: infància, immigració i lectura*, Caracas, Barcelona, pp. 213-238.
- Mata Anaya, J. (2013), «Desire, Love, Enthusiasm, Doubts and Other Emotions. Fifty Years of Children's Literature in Spain», en G. Grilli (ed.), *Fifty Years of Children's Books from Around the World*, Bologna University Press.
- Margallo, A. M. y N. Real (eds.), *La literatura que acull: infància, immigració i lectura*, Barcelona.
- McConahay, J. B., Hardee, B. B., y Batts, V. (1981), «Has racism declined in America? It depends upon who is asking and what is asked», *Journal of Conflict Resolution*, 25(4), pp. 563-579, <doi: 10.1177/002200278102500401>.
- Morgado, M. (2006), «Nuevos libros, viejos libros: una perspectiva desde la Educación Intercultural», *Revista de Literatura. Especial Literatura Infantil e Interculturalidad*, (216), pp. 7-20.

- Navas, M. S. (1998), «Nuevos instrumentos de medida para el nuevo racismo», *Revista de Psicología Social*, 13(2), pp. 233-239, <doi: 10.1174/021347498760350731>.
- Núñez Delgado, M. P. (2005), «Literatura juvenil y educación intercultural: ¿estética vs. axiología?», en *IV Congreso de Inmigración, Interculturalidad y Convivencia*, Ceuta, pp. 609-618.
- Observatorio Permanente Andaluz de las Migraciones, OPAM. (2013), *Opiniones y Actitudes de la Población Andaluza ante la Inmigración, OPLA V*, Junta de Andalucía, Sevilla, pp. 609-618.
- Ortega Larrea, A. (2010), «Didáctica de la LIJ y su aportación a un concepto intercultural de género», en *CiDd: II Congrès International de Didactiques 2010*, Universitat de Girona.
- Oswald, R. A. y Atkinson Smolen, L. (2011), «Introduction to Multicultural Literature», en Atkinson, L. y Oswald, R.A. (eds.), *Multicultural Literature and Response. Affirming Diverse Voices*, Libraries Unlimited, XI-XV.
- Petit, M. (1999), *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la literatura. Investigación bibliotecológica*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- Petit, M. (2009), *El arte de la lectura en tiempos de crisis*, Océano.
- Petty, R. E., Cacioppo, J. T. (1986), *Communication and Persuasion. Classic and Contemporary Approaches*, Wm C. Brown.
- Sedikides, C. y Strathman, A. J. (1988), «Affect and Persuasion. A Contemporary Perspective», *American Behavioral Scientist*, 31(3), pp. 355-371.
- Puertas Valdeiglesias, S. y González Fernández, A. M. (2012a), «El paisaje urbano multicultural recreado en la publicidad institucional de la Junta de Andalucía (España) para la integración de la comunidad inmigrante», *Revista de Ciencias Sociales*, 21(28), en <http://www.revistacienciasociales.cl/archivos/revista28/revista28_articulo6.html>.
- (2012b), «La representación de la diversidad en la publicidad institucional de la Junta de Andalucía: análisis audiovisual de las campañas “Como tú” y “Andalucía somos todos”», *Actas del VII Congreso sobre migraciones internacionales en España*, Universidad del País Vasco.
- (2013), *Consideraciones políticas, psicosociales y audiovisuales sobre tres campañas internacionales de publicidad institucional contra el tráfico de personas: “Blue Campaign” (EE. UU. e Hispanoamérica), “Corazón azul” (España) y “Blue Blindfold” (Reino Unido)*, Ponentes

- cia presentada en el II Seminario del Programa de Doctorado Antropología Social y Diversidad Cultural, Universidad de Granada.
- Rosenblatt, L. M. (2002), *La literatura como exploración*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- Sims Bishop, R. (1997), «Selecting Literature for a Multicultural Curriculum», en V.J. Harris (ed.), *Using Multiethnic Literature in the K-8 Classroom*, Christopher-Gordon Publishers, Norwood, MA, pp. 1-6.
- Slater, M. D. y Rouner, D. (2002), «Entertainment-Education and Elaboration Likelihood: Understanding the Processing of Narrative Persuasion», *Communication Theory*, 12(2), pp. 173-191.
- Solé, C., P., Alarcón, S., Bergalli, V. y Gibert, F. (2000), «El impacto de la inmigración en la sociedad receptora», *REIS*, 90, pp. 131-157.
- Tajfel, H. (1969), «Cognitive Aspects of Prejudice», *Journal of Social Issues*, 25, pp. 79-97.
- (1984), «Intergroup Relations, Social Myths and Social Justice in Social Psychology», en H. Tajfel (ed.), *The Social Dimension*. Vol. II, Cambridge University Press, pp. 695-715.
- Taylor, L. K. (2007), «Reading desire: from empathy to estrangement, from enlightenment to implication», *Intercultural Education*, 18(4), pp. 297-316.
- Wolf, M. (1987), *La investigación de la comunicación de masas*, Paidós.
- Yubero Jiménez, S., Larrañaga Rubio, E. y Sánchez García, S. (2003), «Lectura, textos e imágenes: un estudio sobre la percepción de valores de los lectores», en *A Criança, a Língua e o Texto Literário: Da investigação as Práticas. Actas do I Encontro Internacional*, Universidade do Minho-Instituto de Estudos da Criança, pp. 471-485.

Segunda parte

La imagen de las migraciones en el cine

Inmigración y cine en la ficción cinematográfica española (2011-2015)

RAQUEL SEIJAS COSTA Y MARÍA EUGENIA GONZÁLEZ CORTÉS

Universidad de Málaga

El cine ha reflejado las dinámicas sociales desde su invención y ha prestado atención a infinidad de tópicos. La inmigración ha sido uno de ellos, acaparando mayor o menor atención según la intensidad de los flujos migratorios y la propia presencia de extranjeros entre las poblaciones. Este trabajo pretende realizar un análisis de la producción cinematográfica que, entre 2011 y 2015, ha dedicado su atención a la inmigración y los inmigrantes, especialmente en sus aspectos sociales, culturales o demográficos. Para ello se han seleccionado un total de catorce cintas, entre las que se incluyen seis cortos. Los largometrajes son: *Evelyn*, *Five colors*, *La venta del paraíso*, *Ismael*, *Slimane*, *A escondidas*, *2 francos*, *40 pesetas* y *Perdiendo el norte*. En ellos, la inmigración aparece a veces como tema principal, otras, como secundario, siendo un elemento integrante de la trama. En estos últimos casos, se vislumbra una normalización del fenómeno migratorio y una visión pluricultural de España que contrasta visiblemente con las películas de los años noventa, donde vimos historias de inmigrantes tristes y duras, que representaban verdaderas lecciones contra el racismo. Se analizan las tramas, los personajes, los tópicos principales y secundarios, las nacionalidades y los países de origen y destino que aparecen, entre otras cuestiones, para poder dar cuenta de la evolución experimentada por este pseudogénero que está condicionado por la realidad presente. Muestra de ello, el estreno este año de *Perdiendo el norte* donde el director, Nacho G. Velilla, nos cuenta la historia de Hugo y Braulio, dos jóvenes con formación

universitaria que, hartos de no encontrar ni trabajo ni futuro en España, deciden emigrar a Alemania influenciados por un programa de televisión tipo *Españoles por el mundo*.

1. La importancia del cine de temática migratoria

Igual que sucede con los medios de comunicación, el cine ha sido el reflejo de muchas actitudes de las personas ante el fenómeno migratorio y, en ocasiones, su única fuente de información sobre otras culturas. Muchas películas han ayudado a comprender un fenómeno tan complejo como las migraciones contextualizando las diásporas. El cine sobre migrantes no es una novedad y en ocasiones, y a pesar de haber acusado al cine de mantener o reforzar ciertos estereotipos, se olvida –como apunta Isabel Santaolalla (2002)– que este ha sabido recoger aspectos de interés humano y humanitario que han tendido a permanecer divorciados del científico.

Cuando las personas carecen de contacto directo con los migrantes y las cuestiones migratorias, construyen la imagen de la inmigración a través de los medios de comunicación; también el cine utiliza hechos inspirados en las informaciones aparecidas en los medios, partiendo del relato periodístico para construir sus propios relatos sobre el mundo de las migraciones. El cine se convierte en una herramienta más a pesar de la ficción, y es uno de los medios fundamentales que pone en contacto a la población autóctona con los «otros», los «recién llegados». Mediante la crítica, la representación de conflictos raciales, la convivencia, los intentos de asimilación, la banalización o la reproducción de estereotipos, el cine representa a los migrantes no siempre consciente de que el espectador durante la emisión de la película se pone en lugar del «otro», condicionando su opinión o sensibilidad sobre los migrantes y las situaciones a las que se enfrentan. Este hecho es destacable porque un buen número de espectadores se caracterizarán por desconocer esas situaciones o contextos que el cine ha sabido representar y reproducir en multitud de ocasiones. El cine que «habla» sobre migraciones y el que incluye de forma natural a personajes migrantes debe ser considerado. Tanto la temática migratoria en el cine como la inclusión de los migrantes en el cine de ficción ofrece lecturas a tener en cuenta, sobre todo relacionadas con la percepción del migrante como «uno más».

2. El cine sobre inmigración en España

La cinematografía española ha reflejado la temática de la inmigración, constituyéndose en una herramienta imprescindible para comprender mejor este fenómeno desde diferentes ámbitos. En la década de los noventa el cine sobre inmigración se estrena en España con la película *Las cartas de Alou*, dirigida por Montxo Armendáriz (1990), que da inicio a una primera etapa cinematográfica denominada por Cavielles-Llamas como «cine de alienación», por cuanto se refiere a producciones con argumentos policíacos lo que, sin duda, tiene un impacto en la presentación que hacen de los inmigrantes y sus problemáticas y afectan a la percepción que como audiencia tenemos de ellos (Cavielles-Llamas, 2009: p. 5). Las noticias de televisión muestran imágenes dramáticas, siempre relacionadas con la llegada de pateras, lo que produce en el espectador la sensación de lástima y la errónea percepción de que la miseria es la única razón para emigrar. Por ello, en esta época se encuadran películas como *Bwana* (Imanol Uribe, 1996) o *Cosas que dejé en La Habana* (Gutiérrez Aragón, 1997), todas de corte dramático, que enfatizan la soledad del inmigrante frente a un entorno inseguro e inhóspito. En *Bwana* el protagonista es Ombasi, un africano que, como tantos otros, ha cruzado el Estrecho en patera huyendo de la miseria de su país. Un matrimonio que veranea en la playa enfrentará sus prejuicios raciales para prestarle ayuda. Frecuentemente, se reflejan las condiciones de explotación de los/las inmigrantes, como las que viven Nena, Rosa y Ludmila, las tres hermanas protagonistas de la cinta de Gutiérrez Aragón, que llegan a Madrid desde La Habana buscando un “mundo mejor”. En la década de los noventa encontramos otros filmes como *Taxi*, de Carlos Saura (1996) o el telefilm *Lucrecia* de Mariano Barroso (1996), este último basado en un hecho real, el asesinato de la inmigrante Lucrecia Pérez en 1992. En ambas cintas se proyectan episodios de violencia étnica y racismo por parte de la sociedad española. El estreno en 1999 de la película de Icíar Bollaín *Flores de otro mundo* abre una nueva fase en la evolución del cine sobre inmigración. Como sostiene Cavielles-Llamas, en periodos tan cortos de tiempo no se pueden esperar cambios radicales o establecer periodizaciones marcadas, pero sí es posible observar una evolución hacia un discurso más integrador: «Esto muestra un esfuerzo por parte de los/las directores/as de transformar al ‘otro’ en un ‘nosotros’» (2009: p. 65). *Flores de otro mundo* marca, además, el inicio de una etapa en la que se analiza con detenimiento la figura femenina,

gracias a la presencia de directoras que abordan la experiencia que afronta la mujer. En ocasiones, esta vive una discriminación doble, como inmigrante y, en el caso de *La puta vida* (Beatriz Flores Silva, 2001), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005) o *Evelyn* (Isabel de Ocampo, 2012), como prostituta. Así, a partir de ahora veremos a más mujeres a ambos lados de la cámara. Entre las directoras, además de las mencionadas encontramos a otras como Chus Gutiérrez, Helena Taberna, Isabel Coixet o Laura Mañá. En 2002 se estrena *Poniente*, de Chus Gutiérrez, que retrata los conflictos vividos en El Ejido; este municipio almeriense se convirtió en uno de los pasos del circuito de la inmigración, que también aparece en *Las cartas de Alou*. Y otra propuesta de ese mismo año es *La novia de Lázaro*, de Fernando Merinero, un relato construido a partir de la voz de Dolores, su protagonista, una cubana que llega a España para reunirse con su pareja. En 2003 destaca el documental *Extranjeras*, no tanto por su repercusión en las salas, que fue mínima, sino por tratar indiscutiblemente de reflejar la experiencia del «otro», en este caso de 36 mujeres inmigrantes de diferentes edades y países, latinoamericanas, africanas y asiáticas, que viven en el barrio de Lavapiés. Su directora, Helena Taberna, narra su día a día, cómo viven, en qué trabajan... España alcanza sus mayores cotas como país receptor a mediados de los 2000 y es precisamente en esta época cuando verán la luz la mayoría de cintas sobre inmigración. A esta época pertenecen películas que, aun siendo recientes, hacen referencia a nuestro pasado emigrante, como *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006), una comedia dramática ambientada en la emigración española a Suiza en la década de los sesenta, o el documental *El tren de la memoria* (Marta Arribas y Ana Pérez, 2005). Tratan de despertar nuestra memoria histórica, que parece haber olvidado la época en que los españoles, necesitados, llamaron a las puertas de otros países más prósperos. Una memoria obstinada, considerando que entre la población española ha sido frecuente la distinción entre las condiciones de llegada de unos y otros, otorgando siempre una mayor honradez y legalidad al español. Sin embargo, como apunta Seoane:

En el documental *El tren de la Memoria* se cuenta que alguna gente sí entraba de modo ilegal en Alemania y que las estaciones de trenes eran lugares habituales para la contratación de españoles sin papeles. Pero esto no sale en escena ni existen personajes que lo cuenten en primera persona [...]. Los protagonistas españoles son víctimas del

destino o de la situación. Esto cambia cuando el personaje es extranjero, en cuyo caso los delitos son mayores (2012: p. 46).

La recurrencia al pasado se ve también en películas anteriores, como *Frontera Sur* (Gerardo Herrero, 1998), una coproducción de España, Argentina, Francia y Alemania, que se remonta a la época en que los españoles emigraron a Argentina a principios del siglo xx. Otros filmes estrenados durante la segunda mitad de los 2000 son *Agua con sal* (Pedro Pérez Rosado, 2005); *Malas temporadas* (Manuel Martín Cuenca, 2005), donde vemos que la inmigración no constituye el eje central de la trama, solo una característica de los tres personajes cuyas vidas convergen en esta película coral; *El próximo Oriente* (Fernando Colomo, 2006); *14 kilómetros* (Gerardo Olivares, 2007), que relata el largo y peligroso viaje hacia Europa a través de Mali, Níger, Argelia y Marruecos, hasta llegar a los 14 kilómetros que separan África y Europa por el Estrecho de Gibraltar; *Catalunya über alles!* (Ramon Tèrmens, 2010), un retrato de la Cataluña interior, donde se pone de manifiesto el reto de la integración de los recién llegados y de la tolerancia de la gente, bajo la amenaza de los extremismos demagógicos; o *El dios de madera* (Vicente Molina Foix, 2010), que cuenta una doble pasión amorosa y un descubrimiento, enmarcados sobre el fondo de la emigración ilegal.

3. Inmigración y cine español en los años recientes (2011-2015)

A continuación, ofrecemos un recorrido y un análisis propio de las últimas cintas de ficción estrenadas en España, tanto largometrajes como cortos, excluyendo los documentales que requerirían un análisis aparte, al ser muy numerosos.

3.1 Largometrajes: *Evelyn* (2011)

En junio de 2012 se estrena *Evelyn*, dirigida por Isabel de Ocampo, quien retrata en profundidad el drama de las inmigrantes que se ven apesadas y explotadas por redes de prostitución. Evelyn González es joven, inocente y de apariencia frágil, y vive en su pueblo natal en Perú, compaginando su trabajo en una panadería familiar con la limpieza de

casas. Aunque es feliz allí y se resiste a la idea de abandonar a los suyos, es presionada por su madre para que siga los pasos de su prima Margarita, emigrada a España, desde donde ayuda a su familia con el envío de remesas. A Evelyn se le promete una vida mejor con un trabajo donde gane en un día lo mismo que durante un mes en su tierra: «Se gana mucha plata allí», le asegura la chica de la «agencia de contratación» que asegura que tras volver de España le construyó a su madre una casa de tres pisos. Convencida con falsas promesas, la joven emprende su viaje para ir a trabajar a una cafetería, que en realidad es el Luxory, un prostíbulo en la frontera con Portugal donde es bautizada como Jazmín por sus compañeras y se le requisa el pasaporte. El primer día será violada por un cliente. Pero Evelyn resistirá a viento y marea al control del dueño del club, Ricardo, un hombre despiadado que trata a las chicas de forma inhumana, como mera mercancía. De Ocampo nos ofrece escenas muy duras y sobrecogedoras, y así asistimos a palizas, a clientes depravados y al encierro de Evelyn, quien rehúsa a obedecer y a pagar con su cuerpo la deuda que ha contraído por los billetes de avión a España. Por ello es privada de comunicación, de agua y de comida.

Los dos tópicos principales son la prostitución y la inmigración, un binomio que ya ha sido abordado por el cine español en anteriores cintas, como *En la puta vida* (2001, Beatriz Flores Silva) y *Princesas* (2005, Fernando León de Aranoa), que reproducen la devaluación de los cuerpos de las inmigrantes prostitutas (Herskowitz, 2012). También en el corto *Mercancías* (Santiago A. Zannou, 2005), en el que una joven subsahariana recuerda cuál fue su viaje mientras está con un cliente en un club de carretera ejerciendo la prostitución obligada. En la realidad, y aun viéndose abocadas muchas de las extranjeras a ejercer esta actividad, la prostitución impide la proyección de una imagen de integración. Así, «existen ciertos valores asignados a la inmigración que no facilitan su incorporación plena a la vida de la sociedad y no promueven una actitud positiva del resto de ciudadanos hacia este colectivo» (Teixidó, 2010: p. 64). En esta ocasión el final será dramático, con la aceptación de ese destino forzado por parte de la muchacha. Junto a ellas, otros personajes nos conmueven, como Elisabeth, que perdió a su bebé en el desierto tras caerse del camión en el que viajaban; o Margarita, prima de Evelyn, conocida como *Daisy* en el Luxory, que ha aceptado ese miserable destino con el que consigue mantener a su familia en Perú.

3.2 Largometrajes: Five Colors (2011)

Planteada como homenaje a la radio contadora de historias, esta película —que pretende abordar la temática migratoria a través de algunos relatos que acaban cruzándose— rescata, sin proponérselo, muchos de los tópicos provenientes de informaciones periodísticas y alejados del compromiso con los hechos. La película consta de una temible banda sonora que de forma estridente intenta suplir la falta de recursos narrativos o el simple desconocimiento sobre algunos modos de vida, e irrumpe de forma constante provocando que el fuerte volumen conduzca los diálogos a un segundo plano. Basándose en historias pretendidamente ordinarias fundidas con los ya consabidos tópicos migratorios como son: mexicanos y mafia; latinoamericanos y adivinación o santería; el intento de abordar el mundo de la inmigración, como indica la sinopsis del filme, se queda en una aproximación «fácil» y simplificada. No toda la película relata historias sobre inmigrantes. Compuesta por varios relatos, comienza con la visita de la protagonista, de origen latinoamericano, a una santería; la santera, a pesar de sus augurios positivos, le conmina a que ayude a cinco personas para que el mal desaparezca de su vida, por lo que ciertos roles ya están adjudicados desde el principio. En el minuto diez aproximadamente aparece otro inmigrante latinoamericano que cuida a un enfermo en aparente estado vegetativo, el segundo de los rasgos atribuidos de forma más frecuente —no por falta de fidelidad a la realidad— a los trabajadores procedentes de Latinoamérica: el cuidado de personas mayores o enfermas. Más avanzada la película, conocemos a un inmigrante de apariencia occidental que se cruza con un personaje mexicano metido en lo que parecen ser asuntos ilegales, sin embargo, el inmigrante «blanco» será el salvador y el mexicano, el ladrón, al estar necesitado de dinero para resolver sus asuntos. Poco se puede añadir a una película que cuenta una serie de historias en algunos casos protagonizadas por migrantes pero que en ningún caso ha investigado o profundiza en sus modos de vida, por tanto, se trata de otra cinta en la que las migraciones sirven de plataforma para dramatizar una historia y tener una excusa narrativa.

3.3 Largometrajes: La venta del paraíso (2012)

En 2012 se estrena esta película dirigida por Emilio R. Barrachina, que nos traslada la historia de Aura María, una joven mexicana que esconde

un pasado difícil que no se desvelará al espectador hasta el final. Ingenua, confiada y con la promesa de encontrar el paraíso, Aura emprende su viaje a España con un contrato de trabajo falso y una reserva inexistente en un hotel de cinco estrellas. En una de sus ensoñaciones en el avión, destino a Madrid, la joven escucha las irreales promesas de ese mundo mejor, casi idílico, que durante tanto tiempo vendieron los medios de comunicación, las agencias de viajes, otros paisanos que no se atrevieron a contar su realidad...

Escuche vuestra merced y maravílese con las noticias llegadas desde Las Españas, ya que precisan allí con urgencia buena mano de obra proveniente de las colonias. Embarcaos hacia la Madre Patria y allí nadaréis en la abundancia gracias a esta irrechazable oferta que comprende alojamiento, billete y puesto de trabajo. Mirad y comprobad dulce dama con vuestros propios ojos las maravillas de esta magnífica oferta.

Estas ideas han guiado los pasos de muchos inmigrantes que se aventuraron a llegar a España y quedaron atrapados en este país, sin dinero para regresar a casa. Sueños rotos, como los papeles rotos en que convierte Aura su billete de vuelta a México, al comprobar que fue cancelado en origen por la agencia que la timó. También en *La venta del paraíso* se alude a algún estereotipo que relaciona la inmigración con la delincuencia. Así a la protagonista se le pide en México que lleve consigo una cajita, de contenido desconocido, para entregarla en España. Pensando en que está siendo usada como mula de carga, Aura abre la caja y encuentra lo que ella cree que es cocaína y que acabarán siendo cenizas de un difunto, de las que se deshace tirándolas por el váter. A pesar de todos los pesares, Aura María encontrará pronto la ayuda de un español que la lleva a la pensión de Doña Pura, una casa de locos donde extranjeros y autóctonos se hospedan a cambio de trabajar en la línea erótica que tiene montada la propietaria. Personajes variopintos que nos enseñan que no importa de dónde vengas ni adónde vayas porque formas parte de esa extraña familia. Entre ellos se encuentran Oswaldo, un afinador de pianos argentino, y el llamado Olivetti (como su máquina de escribir), con quienes la protagonista mantiene una unión más estrecha. A lo largo del filme el espectador descubre que nada es lo que parece: el hermanito de Aura es en realidad su hijo, fruto del abuso sexual de un padre que la atormentó en el pasado; Olivetti, vestido siempre de señora, no

es gay, sino un exmagistrado de la Corte Suprema que, tras la muerte de su esposa en un atentado, abandona su cargo y se camufla de mujer para no ser infiel a su difunta; el obispo, otro huésped, es un recaudador del frac disfrazado; y el hijo de Doña Pura, que desde el principio apoyará a Aura, está muerto y su aparición fantasmal convierte a *La venta del paraíso* en una cinta aún más surrealista y esotérica... El final es feliz, pero no en España, sino en México, y en cada uno de los países a los que regresan todos los huéspedes de la pensión tras cometer intencionadamente un delito menor contra la propiedad privada, que les vale una merecida y buscada deportación. Así lo expresa la protagonista en una conversación con su amigo Olivetti sobre regresar a México:

Aura: Sí, no sé cuándo porque pues no tengo dinero para el boleto de avión, como tantos otros que llegaron pensando que esto era el paraíso y ahora tampoco tienen cómo regresar a su tierra.

Olivetti: El hombre siempre ha vivido buscando el paraíso ¡Qué ilusos somos! Por los paraísos perdidos (brinda).

Aura: Por los no encontrados.

3.4 *Largometrajes*: Ismael (2013)

El protagonista, Ismael, hijo de una inmigrante establecida hace muchos años en España y de un español que desconoce que tiene un hijo, articula el entramado de una historia cuyo hilo conductor son las relaciones familiares. La fuga de este niño en busca de su padre biológico tiene como fondo el drama de las migraciones. Aun así, no es una película sobre migraciones, sino que estas aparecen como parte del relato, y en ella se recogen algunas alusiones racistas a las que se enfrentan los migrantes solo por el color de su piel. El enfrentamiento racial no es algo excesivamente recurrente en el cine español. En este caso la escena transcurre del siguiente modo:

El niño Ismael de 10 años, negro, está en un bar de carretera con su abuela a la que acaba de conocer, e intenta sacar algo de una máquina, pero no puede y tampoco recupera su dinero. Al golpear la máquina expendedora el camarero del bar le reprende, mientras el niño le explica que quería sacar un zumo y que la máquina se quedó con su euro. Ismael pide su zumo o su dinero con vehemencia, el camarero no le hace caso y le dice que no sea pesado. La abuela sale y le reclama el dinero; al alejarse

el camarero le dice a un cliente: «Así son estas tías, en vez de caniche llevan monos». La protagonista añade: «Ya quisieras tú tener la inteligencia de un mono». Es la única referencia explícita a la diferencia y a las actitudes racistas por la que muchos migrantes deben pasar casi a diario. La segunda aparición de la temática migratoria en la película hace referencia al origen de la madre de Ismael, elemento utilizado para dramatizar la situación. En la escena en la que se reencuentra con el padre de su hijo, Félix, discuten y ella alude a la dificultad con la que se encuentran los inmigrantes con la siguiente frase: «Los tres primeros años del niño estuve sola, sin papeles, viviendo en pisos compartidos sin saber si iba a ser capaz de salir adelante». Es un claro ejemplo de la inclusión de la temática migratoria como apoyo a la dramatización de la película.

3.5 *Largometraje: Slimane (2013)*

Dotado con el IBAFF 2014 a la mejor Ópera Prima, *Slimane* parte de historias reales sobre inmigrantes procedentes de Marruecos cuya tutela por parte del Estado termina al cumplir su mayoría de edad. Es ese preciso momento el que contextualiza el filme. La película se centra en una temática que rara vez se ha abordado en la filmografía española: el modo de vida y perspectivas de futuro de los jóvenes inmigrantes sin trabajo, y con un permiso de residencia insuficiente para encontrarlo. *Slimane* es inusual y relata con más realidad que ficción la vida de estos jóvenes, sus relaciones, sus deseos y miedos. Los principales temas abordados giran en torno a la amistad, el fin de la adolescencia, y sobre cómo afrontar duras situaciones a partir de un dramático accidente. El esquema de rodaje no da respiro al espectador, relaja o pone en tensión centrándose en el difícil equilibrio de las relaciones entre adolescentes con mucho tiempo y pocas perspectivas, y la inseguridad de su entorno. El drama que rompe la narrativa inicial de la película impacta en el espectador, que en ese momento toma conciencia de la difícil situación que atraviesa este grupo de jóvenes procedente de Marruecos. Uno de los mayores apoyos del protagonista desaparece, dificultándole gestionar una vida ya de por sí complicada y desesperanzadora. Otro de los aspectos a destacar de la cinta es la puesta en escena de la actividad que ejercen para ganar algo de dinero ayudando en la puerta de los supermercados, reflejando, así como la presencia de los jóvenes inmigrantes se hace invisible para los autóctonos, y cómo sus desconocidas vidas transcurren

de forma paralela a la nuestra. Se presentan escasas ocasiones en la que los protagonistas se relacionan con la población local y existe un solo momento en el que solicitan trabajo, con un resultado negativo. Es llamativa la presencia de este colectivo en lugares de reunión típicamente juveniles, aunque también es evidente su aislamiento, lo que puede interpretarse de diversas formas. En este caso, se reproduce la «falsa integración con el entorno» que pueden mantener en estos sitios en los que pueden pasar como «uno más» aun sabiendo la imposibilidad de establecer relaciones de amistad con otros jóvenes que no sean inmigrantes al carecer de herramientas y acceso a lugares diferentes que no sean locales de diversión.

3.6 *Largometraje: A escondidas (2014)*

El 26 de octubre de 2014 se presentaba en el Festival Ópera Prima de Tudela (Navarra) el filme *A escondidas*, de Mike Rueda, que refleja tres temas que aparecen por primera vez entrelazados, como son la adolescencia, la inmigración y la homosexualidad. La película narra la relación de amistad que emerge entre Ibrahim, un chico magrebí, y Rafa, de origen vasco. En la cinta se aluden a ciertos prejuicios y tópicos acerca de la población proveniente del Magreb, como el estereotipo del «moro ladrón», que ya queda reflejado en la primera escena. Descripción:

(Un joven –Ibrahim– entra a una tienda y coge un paquete de galletas de una estantería, siendo acusado en el acto por la dependienta):

Dependienta: ¡Eh tú! Sí tú... ¿Qué te crees que no te he visto?... ¡María!

María (dueña del negocio): ¿Qué pasa?

Dependienta: ¿Que qué pasa? Que si no fuera por mí ya te habría levantado media tienda.

María: ¡Trae eso! (Mientras le arranca de la mano las galletas). A llamar a la Policía. Tú ni te muevas.

Ibra: Pero si no he hecho nada.

Dependienta: ¿Ah no? Y esto ¿con qué lo pensabas pagar?

(Otro hombre joven aparece en escena)

Hombre: Con esto (Poniendo unas monedas encima del mostrador). ¿Qué pasa, que por ser moros ya somos ladrones o qué?

Dependienta: No, no es eso, es que...

La sorpresa para el espectador llega cuando una vez salen de la tienda este comprueba que ciertamente la intención del muchacho era la de robar. No obstante, más allá de los tópicos, pronto descubrimos que los dos personajes protagonistas, Ibrahim y Rafa, a pesar de tener nacionalidades distintas, distintos grupos de amigos y distintos contextos, muestran patrones iguales de comportamiento. Mientras Rafa vive con sus padres, Ibra lo hace en un centro de menores; el primero tiene una pandilla formada por sus compañeros de instituto con quienes comparte la mayor parte de su tiempo libre, y el segundo encuentra compañía en los otros chicos del centro. Unos y otros adolescentes, vascos y magrebíes, se divierten yendo a las mismas discotecas, en las que a veces tienen altercados, practican el mismo deporte, el waterpolo, y fuman porros. Ambos, españoles o magrebíes, delinquen, como uno de los amigos de Rafa que se jacta de haber robado una bicicleta en Decathlon.

Las condiciones que impone el entorno son distintas, sin embargo, y en un fragmento vemos cómo un agente pide la documentación al protagonista, acompañado de un amigo, solo por estar sentados en un banco, sin molestar a nadie ni incumplir ninguna ley, sospechosos por el mero hecho de llevar bolsas de deporte. Parece cierto que tal como uno de los menores inmigrantes manifiesta tras una bifurca en la discoteca: «Hagamos lo que hagamos siempre es culpa nuestra». Y, así las cosas, las actuaciones policiales de inspección en el centro de menores se desarrollan de manera violenta, y las injusticias que viven estos adolescentes llegan al espectador que observa cómo son deportados a punto de obtener su residencia definitiva alegándose motivos de reagrupación familiar, sin nadie que les espere al otro lado. La única salida es salir «a escondidas», en los bajos de un camión, como hace el protagonista. Ibrahim y Rafa son condenados a vivir su historia también a escondidas, y en silencio, bajo la mirada enjuiciada de un entorno que condena tanto la homosexualidad como las relaciones interculturales.

3.7 Largometraje: 2 francos, 40 pesetas (2014)

Carlos Iglesias dirige la segunda parte de la premiada *1 franco, 14 pesetas* donde intenta dar una continuidad a la primera película que tenía como protagonistas a emigrantes españoles en Suiza durante

finales de la década de los sesenta. En esta ocasión el hijo de los protagonistas recuerda aún con añoranza los primeros años de vida que pasó en Suiza. La acción se desarrolla siguiendo el viaje de Pablo que retorna al lugar de nacimiento con un amigo con la velada intención de quedarse y abandonar una España aún franquista. Es durante ese contexto político y social de esperanzadores cambios y futuro incierto cuando el protagonista, interpretado por Javier Gutiérrez, decide partir a Suiza. Durante el trayecto se pone de relevancia la idiosincrasia española de la época no exenta de un alud de tópicos en la forma y en el fondo, donde los españoles son presentados como excesivamente tradicionales en casi todos los aspectos. Otro detalle de interés al que hace referencia la película es la perpetuación de las relaciones entre inmigrantes que trabajan fuera de sus países años después. El filme no consigue dar una visión realista o descargada de tópicos como para hacer una buena composición de lo que supone un choque cultural.

Podemos deducir que la exageración de algunos patrones de conducta y el exceso de estereotipación responden a un intento extremo de dar comicidad a algunos de los personajes: el presunto millonario que lleva dinero a Suiza en su maleta, la atracción de las suizas hacia el español bajito y con carácter, los celos y el control que ejercen las mujeres españolas sobre sus maridos, el intento de ligar de los chicos más jóvenes y su actitud crítica a otros jóvenes extranjeros...

3.8 Largometraje: *Perdiendo el norte* (2015)

Este 2015 se estrena *Perdiendo el norte*, de Nacho G. Velilla, el autor de *Fuera de carta* y *Que se mueran los feos*, que refleja en clave de humor la emigración actual con la salida de los jóvenes españoles con formación académica en busca de trabajo en Alemania. Repleta de clichés, alude a un tema que conocemos bien e incluso de forma experiencial, considerando que esta opción está cada vez más extendida entre los egresados de las universidades españolas ante un mercado laboral que ofrece pocas o ningunas expectativas de futuro. Poco aplaudida por la crítica, la última aportación del cine de migraciones acierta en conectar con una realidad muy consabida, pero no consigue aportar ninguna visión original o despertar la reflexión sobre el peligro de la fuga de nuestros jóvenes más brillantes.

3.9 Cortometraje: Ellav (2011)

En esta ocasión el tema de la inmigración no es principal y sirve como soporte de la historia de amor entre los protagonistas que tiene un desenlace esperado. La película apenas hace referencia a la situación que atraviesa el personaje femenino cuando decide residir tantos años fuera de su país por causas que no son las que habitualmente se atribuyen a los inmigrantes.

3.10 Cortometraje: Ngutu (2012)

Retrata en clave de humor cómo el trabajo precario de un inmigrante senegalés choca con la idea que tiene del consumo y de Occidente. Contrario a cualquier encasillamiento a pesar de la facilidad de la temática, muestra en escasos minutos la problemática del trabajo y el choque cultural expresado con mucha sencillez cuando describe cómo gasta el dinero la gente en Occidente, donde la deshumanización es un hecho y viene definida por la solución que propone Ngutu. El inmigrante como protagonista crítico.

3.11 Cortometraje: La boda (2012)

Una inmigrante cubana se prepara para la boda de su hija. Retrata las dificultades de los inmigrantes para seguir en contacto con la familia sobre todo en los momentos importantes, y los problemas en el trabajo, aunque los jefes sean también extranjeros. En este caso, se aprecia lo necesarias que son las redes de apoyo. Algo estereotipado respecto a cómo nosotros imaginamos que actúan los cubanos, pero realista en cuanto a la inseguridad de su situación ilegal, sus dificultades económicas, laborales y afectivas.

3.12 Cortometraje: Sub (2012)

A través de un mundo imaginado de ficción multicultural, en el que reina una exagerada burocracia ocupada en tramitar la legalización de los inmigrantes mediante la descarga de subtítulos para poder comprenderse,

Sub denuncia las dificultades de integración y comprensión producto de la inmersión en un mundo multicultural en el que son retratados los aspectos más negativos de este.

3.13 Cortometraje: Un lugar mejor (2013)

A través de la interiorización de la imagen que Occidente tiene de África y los africanos, la directora juega con el espectador provocando que se sitúe en el punto de partida de la mayoría de los inmigrantes: la salida de su país para mejorar. Pone de relevancia la información sesgada y el efecto llamada que proviene de países más ricos. Los estereotipos fielmente retratados los incluye el propio espectador, de modo que hay que hacer autocrítica sobre el imaginario africano que nos hemos creado.

3.14 Cortometraje: Exilios (2015)

Relata el drama de la crisis española y de nuestros emigrantes que no por estar mejor preparados tienen mejores experiencias fuera de España ni más facilidades para encontrar trabajo. Debido a la situación de empobrecimiento de la familia de la protagonista y la ocultación de la situación por parte del padre, la inmigración forzosa a la que se ve obligada y el retorno al hogar familiar acaban siendo un exilio.

Bibliografía

- Cavielles-Llamas, I. (2009), *De otros a nosotros: El cine español sobre inmigración y su camino hacia una visión pluricultural de España (1990-2007)*, University of Massachussets.
- Herskowitz, A. (2012), *Mujeres observadas: las inmigrantes y las prostitutas en el cine español contemporáneo*, Tesis doctoral.
- Santaolalla, I. (2002), «Inmigración, “raza” y género en el cine español actual», *Mugak*, 34, en <<http://mugak.eu/revista-mugak/no-34/inmigracion-raza-y-genero-en-el-cine-espanol-actual>>.
- Seoane, M.J.A. (2012), «Imaginarios sociales del cine español de migraciones», *Imagonautas*, 1 (2), pp. 41-61.

Teixidó, G. (2010), *Representaciones de la mujer inmigrante en el cine español contemporáneo (1990-2009)*, Trabajo de Posgrado del Departamento de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra.

Migrantes (esposas, madres, trabajadoras), ¿ciudadanas?

Escorzos discursivos en algunos cortometrajes españoles del siglo XXI

FRANCISCO CHECA Y OLMOS Y CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ SOTO

Universidad de Almería, CEMyRI y LASC e IPE Almería CEMyRI y LASC

Como sabemos, casi la mitad de los migrantes que hay residiendo en España son mujeres (en algunas comunidades incluso superan el 50%), pero esta realidad no se ve reflejada en los medios de comunicación. En este sentido, las migrantes aparecen doblemente invisibilizadas, por su condición de extranjeras y por ser mujer, prevaleciendo en su definición mediática imágenes estereotipadas, tanto desde el punto de vista formal como conceptual. Esas imágenes ponen muy bien de relieve los fenómenos de segmentación y precarización laboral en que viven, su discriminación y el choque de valores (y en ellos se categoriza la clase, el sexo y la etnia).

Por otro lado, y en la línea de lo que decimos, los medios de comunicación atesoran una incuestionable responsabilidad a la hora de construir corrientes de opinión, en especial en lo referente a cuestiones que afectan a lo que denominamos minorías sociales, manifiestas en la construcción de las nuevas identidades culturales. En este texto nos referimos a las que se centran en las experiencias que viven las mujeres migrantes en el contexto de las ciudades postmodernas occidentales y que aparecen reflejadas en un género cinematográfico como es el cortometraje (de ficción y documental).

En estas páginas nos detenemos en los escorzos discursivos que proponen una serie de cortometrajes del presente siglo, como *Cartas a Nora* (2007), de Isabel Coixet; *La Boda* (2012), de Marina Seresevski y *Exit. Un corto a la carta* (2012), de Adrián Silvestre y Beatriz Santiago.

A través de ellos reflexionamos sobre ese panorama complejo de tensiones y pactos en los que se desenvuelven la vida de estas mujeres, en el contexto de las ciudades postmodernas occidentales. Trataremos de comprobar qué escuchan de lo social los sujetos productores de esos discursos y qué proyectan sobre las problemáticas que afectan y redefinen a estas mujeres: su vulnerabilidad social, su precarización laboral y los costes afectivos del vivir transnacional, como las más destacadas.

1. Lo específico del cortometraje como herramienta de educación social

El cortometraje constituye un escenario muy apto para operar estrategias de desestabilización y para combatir determinadas rutinas de desgaste en el espectador, a pesar de que es muy desigual en el uso de los canales de distribución, sobre todo porque es un género audiovisual dotado de gran libertad expresiva. Por ello no nos sorprende que encontremos, en este formato, temáticas sociales difíciles de llevar al largometraje comercial, sujeto este a las imposiciones comerciales de producción y distribución; por su parte, el corto diseña sus propias rutas de producción, exhibición y distribución e incluso capta su propia audiencia.

La primera ruta –que denominaremos comercial– opera en concursos y festivales. Surge al abrigo de temáticas que preocupan en el mundo contemporáneo, destacando con fuerza líneas de análisis en torno a la inmigración y el género. Otro camino se inserta en programas de sensibilización de instituciones políticas u ONG, que cuentan con el apoyo de productoras y creadores independientes, casi siempre muy sensibilizados con la defensa de los derechos de colectivos sociales en situaciones vulnerables. Estos últimos, como decimos, diseñan su propio camino de producción y exhibición, aprovechando la democratización de las nuevas ventanas tecnológicas y privilegian la formación de comunidades emocionales como estrategias de educación social. Precisamente los cortos que analizamos en este texto se insertan en el mundo de creadores independientes.

Como hemos adelantado, *Cartas a Nora*, *La Boda* y *Exit* nos permiten reflexionar sobre algunos fenómenos en los que viven estas mujeres inmigradas, dentro del contexto de las ciudades occidentales, en un panorama complejo de tensiones y pactos que se visualizan en fenómenos de segregación residencial, segmentación y precarización laboral,

discriminación y choque de valores, etc., donde, por lo demás, entran en juego otras categorías, como las de sexo, clase y etnia.

Entre todos se aprecian mecanismos de adaptación y de superación que las mujeres desarrollan ante deficiencias estructurales en destino y a las que hacen frente desde su posición subalterna. En otros términos: mujeres –y migradas– marcadas por la precariedad, la inestabilidad, la soledad y el miedo, a los que se sobreponen desde la solidaridad, la cooperación, el afecto y el vivir transnacional.

Los valores humanos, y a los que podemos llamarles *más femeninos*, son presentados como valores–fuerza, dinámicas de adaptación y resistencia en lugares de acción transnacional, mecanismos necesarios para sobrellevar –e incluso disfrutar– del drama vital que entraña su condición de extranjeras¹. Aunque convergen estas propuestas en sus objetivos de reflexión y concienciación social, desembocan en diferentes estrategias de enunciación o despliegues visuales.

2. Génesis, sinopsis y estrategias de enunciación

2.1 *Génesis*

En *Cartas a Nora* cuenta la realizadora que cuando le propusieron rodar una historia sobre la enfermedad de Chagas² nunca había oído hablar de ella. Empezó, pues, a documentarse. Estando un día en el metro de la Plaza Urquinaona de Barcelona hablando sobre dicha enfermedad con un especialista del Hospital Clínic, una chica boliviana se les acercó para escucharlos a hurtadillas. Cuando terminaron se le acercó a Isabel y se ofreció a contarle su propia experiencia con el Chagas.

- 1 Esta perspectiva ha sido muy utilizada en el largometraje de ficción que presenta protagonistas femeninas, como por ejemplo *Princesas* (2005), de Fernando León de Aranoa, *Agua con sal* (2005), de Pedro Pérez Rosado, o documentales como *Extranjeras* (2003), de Elena Taberna, y la trilogía *Women in the world* (2010) (Femei-Luchadoras), de Benet Roman (véanse Nisá, 2008; Luchadoras, 2010; Femei, 2011).
- 2 También es conocida como tripanosomiasis americana o mal de Chagas-Mazza. Es una enfermedad parasitaria tropical, generalmente crónica, causada por el protozoo flagelado *Trypanosoma cruzi*, chinche conocida popularmente como vinchuca. En el Hospital de Poniente de Almería (El Ejido) existe la unidad de Medicina Tropical –pionera en España– especializada en el estudio y tratamiento de esta enfermedad, con unos resultados extraordinarios. Entre el CEMyRI de la Universidad de Almería y este Hospital hay firmado un convenio de colaboración para la investigación de esta enfermedad.

En *La Boda* la directora contaba en una entrevista³ que el corto partió de un documental que había realizado previamente, titulado *Madres, 015 el minuto*. Allí entrevistaba a mujeres que se habían visto obligadas a tener que educar a sus hijos a distancia; recogió el testimonio de ochenta madres, para elegir a seis. De todas estas historias seleccionó una como argumento para *La Boda*.

El proyecto de *Exit, un corto a la carta* comenzó con un anuncio real. Beatriz Santiago y Adrián Silvestre, actriz y director de cine, buscaban mujeres migrantes que quisieran ser las protagonistas de su propia película. Se presentaron casi cien y participaron en el proyecto cuarenta y seis, que entraron a formar parte de una serie de talleres de comunicación, expresión e interpretación teatral, que duró casi dos años. De ese trabajo de intercambio cultural –que sobre todo potenciaba la autoconfianza, autoestima y lo vivencial– se construyó un relato íntimo y colectivo, un guion: el de sus vidas en España.

2.2 Sinopsis

Cartas a Nora forma parte del documental colectivo *Invisibles*, cinco historias en relación con cinco crisis que no reciben casi ninguna atención de los medios de comunicación: dos enfermedades olvidadas (la enfermedad del sueño y de Chagas) y tres conflictos armados (la violencia contra los campesinos en Colombia, el secuestro de niños para convertirlos en soldados en Uganda, y la violencia sexual que sufren las mujeres en la República Democrática del Congo).

Concretamente *Cartas a Nora* narra la historia de una joven boliviana que emigra a Barcelona, con la intención de ayudar a mantener a su familia. Allí se gana la vida cuidando ancianos por las mañanas y haciendo de canguro en una familia por la tarde. Desde Bolivia la llegan cartas de su hermana Rosa, quien le informa del progreso de la enfermedad de Chagas que va sufriendo su marido, Walter, cuñado de Nora, y que finalmente le llevará hasta la muerte, como ya ocurrió tiempo atrás con Sarita, la hija de Nora. Incluso le habla de la preocupación de que sus hijas, y ella misma, también hayan podido contraer la enfermedad.

La Boda narra la historia de Mirta, inmigrada cubana sin papeles que reside en Madrid y trabaja en la limpieza de un bloque de oficinas. Esa

3 Puede leerse en www.escuela-tai.com/blog/marina-seresesky-en-tai-box/.

misma tarde se celebra la boda de su hija Marianelli. Las primeras dificultades para asistir al evento tendrán que ver con la negativa de su jefa para cambiarle el turno en el trabajo o su despido y, por ende, la imposibilidad de recibir el adelanto económico prometido. Finalmente, Mirta, gracias a la red solidaria que sus amigas tejen a su alrededor, consigue su objetivo: asistir a la boda de su hija. El final sorprende al espectador y desvela en imágenes el amplio sentido de la transnacionalidad.

Exit narra la historia de Oti, una mujer inmigrante que llega a Madrid buscando ampliar sus expectativas laborales. El abordaje de la historia se hace a través de una interpretación múltiple que permite el ensanchamiento de la realidad de la protagonista-múltiple (Oti es interpretada por inmigradas latinoamericanas, africanas o de Europa del Este), ya que emprende distintos itinerarios de vida y trabajos en la sociedad de instalación: trabajo doméstico, cuidado de ancianos, alterne, vida artística, etc.

2.3 Estrategias de enunciación

En *Cartas a Nora*, el documental se articula en torno a la dialéctica complementaria entre imagen y sonido y así —mientras se va introduciendo «extradiegeticamente» la lectura de las cartas que la protagonista recibe de su hermana Rosa, única voz en *off* del cortometraje— se despliegan ante el espectador cómo es la vida cotidiana de Nora en Barcelona dedicada al cuidado de los demás —ancianos y niños— y cuya voz narrativa se silencia en todo el corto. También se introduce, paralelamente, una melodía de voz y piano. La narración queda así estructurada en tres partes diferenciadas, correspondientes a diversas cartas que comienzan siempre por «Nora querida...» y que van dando cuenta del discurrir de la enfermedad de Walter, cuñado de Nora. Mientras la voz en *off* de Rosa desgrana el contenido de las misivas, las imágenes —a través del recurso de la cámara en mano y el zoom— nos permiten conocer dónde y cómo vive Nora, dónde trabaja y cómo combate su soledad en el locutorio, se supone que hablando con su familia en origen.

Es fundamental en el cortometraje la música, con estrofas de una canción de amor que acompaña durante el cortometraje. Compuesta por Lhasa de Sela y titulada «Pa' llegar a tu lado», consigue una atmósfera musical intimista llena de calidez, ternura y melancolía. En el cierre del cortometraje se vuelve a apelar a la efectividad de la banda sonora,

en este caso con la intención de hacer una llamada a la esperanza: de esa manera escuchamos una canción popular con voces infantiles, dedicada al chinche —o vinchuca— que provoca esta enfermedad de Chagas; al mismo tiempo se puede leer un texto, a modo de epílogo, en el que se denuncian los intereses de las empresas farmacéuticas para no desarrollar y fabricar fármacos que la controlen, y se alerta sobre la necesidad de tomar conciencia de esta cruda realidad: los enfermos son pobres. La canción dice así: «Hay en mi casa varios lados donde se puede escuchar la chinche / Se esconde en la pared, en mi casita y entre la leña / Las rajaduras hay que tapar y a la chinche voy a espantar / Ahí va la chinche para mi casa, porque me quiere chupar la sangre / Y el Chagas me va a pegar, por eso yo me voy a cuidar».

La historia de *La Boda* tiene una protagonista única, Mirta, quien va desplegando visualmente su peripecia narrativa siguiendo el esquema de una particular odisea urbana, donde se armoniza la comedia con el drama social. La fuerza expresiva de la historia radica en los múltiples obstáculos que la protagonista debe sortear para asistir a la boda de su hija, en un estrecho marco temporal (la historia transcurre desde la mañana a las seis de la tarde del mismo día); son diez secuencias narrativas que nos van ayudando a conocer a la protagonista y su entorno, social y afectivo, en un continuo cambio de localizaciones espaciales, desde el bloque de oficinas en el que trabaja. La ciudad se nos presenta en toda su impersonalidad, atravesada por gigantescas radiales de asfalto, la tienda donde acude a recoger el vestido apalabrado, la cabina telefónica donde llama a su amiga Yolanda para que le ayude, la casa donde esta trabaja, el nuevo trayecto de Mirta por la ciudad, la peluquería de su amiga, la casa de Mirta y la secuencia final en el locutorio, donde todas esperan que Mirta comunique con su hija por teléfono y así participar —desde miles de kilómetros de distancia— directamente en su boda. La banda sonora, cargada de ritmos cubanos, subraya el sabor agri dulce de la vida de esas mujeres.

Exit lo cuenta a través de una estrategia un poco más compleja, ya que se trata de una película en la que el espectador/a va eligiendo el desenlace a los dilemas con los que las mujeres inmigradas se encontraron a su llegada a España. La interactividad con la que está planteado el proyecto permite un recorrido por cada historia, pues no hay una única película, sino ocho, según las combinaciones, que parten siempre de la primera realidad, que no es otra que la llegada a Madrid de cada una de ellas (cargadas de sueños y anhelos).

Esta interactividad permite que el desarrollo sea siendo orientado por el espectador, coexistiendo varios hilos narrativos con desenlaces diversos. La secuencia inicial es una mujer inmigrante que llega a Barajas. Primer dilema, qué camino tomar. El espectador se encuentra con un menú de dos opciones y optará por una de ellas, según su criterio. Ello irá determinando las secuencias posteriores; así nos encontramos con quince piezas con las que el espectador puede, a través del menú, confeccionar ocho recorridos vitales distintos, con ocho finales posibles; todos definen distintas realidades socioculturales y económicas con las que se suelen encontrar las mujeres recién aterrizadas en su proyecto migratorio.

Cada pieza la protagoniza una mujer, Oti, si bien en cada ocasión es interpretada por la inmigrada real a quien le sucedió su historia: ilegalidad de su situación en España, precariedad del trabajo doméstico, prostitución y diversos extrañamientos culturales, entre otras peripecias.

La tradicional escena de llegada está filmada desde una doble óptica, que sitúa al espectador entre la realidad y la subjetividad de las protagonistas, dualidad que se convierte en un mecanismo de enunciación importante a lo largo del corto. Desde la voz en *off* inicial, que ilustra la llegada de Oti al aeropuerto, se nos sitúa con la protagonista en ese marco dinámico de confluencia de destinos simbolizado en un espacio tan cosmopolita como es un aeropuerto y a través de unas escaleras mecánicas que la llevan a la puerta donde le esperan. Así nos dicen: «En realidad, Oti llegó con la carga, la carga de sus maletas, pero también de su cultura, de sus costumbres, de sus recuerdos. Oti vino contenta y esperanzada, deseando reencontrarse con aquellos que la esperaban». Pero las imágenes muestran otra cosa, la verdadera realidad de Oti, quien, en un primer plano, con un ojo morado, nos alerta de que, «En realidad, vino huyendo, con miedo, sin instrucciones, con muchas dudas...».

Finalmente sale y nadie la espera, salvo una nueva vida, llena de dilemas. Voz en *off*: «Oti tenía toda una nueva vida por empezar, necesita un sitio donde vivir y sobre todo un empleo». Oti habla a la cámara y pregunta al espectador: «¿Y tú qué harías?».

Al optar por cada una de las opciones, Oti cuenta en primera persona a la cámara qué ha motivado esa elección, esquema que se repite también al final de cada historia y que motiva un nuevo dilema, para que el visionado avance. En múltiples ocasiones la historia se detiene, imitando la técnica de los apartes teatrales, para adentrarnos en el

mundo de la subjetividad de cada protagonista. Esas numerosas suspensiones de la acción filmada sirven para acercar más al espectador a las historias contadas y a los matices desplegados en la subjetividad de cada protagonista.

El mismo esquema se despliega ante el espectador con numerosas realidades que tienen que ver con la inserción sociolaboral de las protagonistas, que les enfrenta a situaciones personales casi límites, dentro del servicio doméstico, cuidado a mayores, el peligro de la noche —alterne, *striptease*—, la búsqueda infructuosa de los *papeles*, hasta el mundo de la interpretación como una actriz de telenovela. Todas son tensiones de un vivir transnacional, focalizadas en los envíos de remesas a origen y las responsabilidades con el mundo que dejaron atrás.

El tono de las historias se tiñe en numerosas ocasiones de humor negro, con toques de telecomedia incorporadas al guion, gracias al trabajo previo de las actrices en los talleres teatrales de expresión, a lo que ayuda mucho la efectividad de la banda sonora. El disfraz teatral de la ficción que presenta *Exit* es una estrategia de enunciación visual para abrir esa brecha entre lo estereotipado y la verdadera subjetividad de las protagonistas.

El mismo tono de comedia aparece en *La Boda*. Sereseski, que también fue actriz, cree que era importante presentarlo así, como ella misma señala: «estar en el filo: al segundo es comedia y al segundo siguiente ya no lo es; me gusta ese estilo». Consiste en extraer el humor de lo cotidiano, ver las situaciones «con humor, inteligencia, actuaciones muy rápidas y ligereza».

3. Contexto y resignificación de los espacios

Todas las propuestas analizadas se desarrollan en contextos parecidos, Barcelona y Madrid, ciudades postmodernas y globales, ámbitos urbanos que se presentan como espacio de encuentro multicultural, con un funcionamiento fruto de las dinámicas de la economía global y que, normalmente, confina a los inmigrados a los extrarradios. Ahora bien, la ciudad es un centro de conexión donde prolifera cualquier red de comunicación y transporte, por ello, las imágenes entre secuencias muestran vías, zonas de tránsito (M-30, calles peatonales), vehículos, autobuses, metros, aeropuertos, escaleras; del mismo modo que, en *Cartas a Nora*, se aprecia el suburbio barcelonés donde vive

la protagonista. Imágenes que remiten al ritmo de la ciudad, la congestión, la distancia interpersonal, la fractura comunicativa, la tecnificación y el anonimato.

Estas imágenes nos ponen de manifiesto la metáfora del continuo fluir de estas ciudades, del intercambio y el movimiento como constantes. En *Cartas a Nora*, la protagonista utiliza el metro para ir al trabajo y volver al barrio de extrarradio donde se la ha confinado. En este *tablero de juego*, donde todo es móvil, las personas transmigrantes reconstruyen el espacio y, del mismo modo, son afectadas por el mismo. Se ven condicionadas y construyen nuevos códigos socioculturales materialmente conformados a través de redes sociales, en las cuales fluye la información, el dinero, la mercancía y las personas, siempre de una forma dinámica.

Este polo se ve representado en varios de los personajes que aparecen en *La Boda* y en *Exit*: la jefa que despidió a Mirta, la dueña de la tienda que le niega el vestido, la policía que realiza las redadas racistas policiales, el cliente que se insinúa a Oti en el club, las exigencias laborales de la señora que contrata a Oti en el servicio doméstico, etc., etc.

Migradas —especialmente mujeres y jóvenes, trabajadoras domésticas y precarias de diversas minorías— constituyen una segunda fuerza social emergente: un nuevo grupo de trabajadoras/es, que no son los sectores tradicionalmente integrados en las políticas sindicales, sino personas precarizadas en estas dinámicas urbanas.

Estas dos fuerzas sociales emergentes —que también representan la relación centro/periferia— se encuentran enfrentadas política y culturalmente en diferentes escenarios. Los cortometrajes muestran algunos de esos escenarios y, desde la narración de las protagonistas y de sus posibilidades de empleo, encontramos que sus derechos están concebidos en distribución complementaria o en sustitución con los de las mujeres autóctonas y/u otros grupos feminizados.

4. Temáticas abordadas

Las tres propuestas abordan el tema de la feminización de las migraciones, que no supone otra cosa que referenciar la realidad: cada vez se hace mayor la visibilidad de las mujeres migradas, en el papel protagonista que están teniendo en las últimas décadas, tanto en las sociedades de origen como en los países del Norte. Es cierto que, en gran medida, las mujeres migradas se dedican a las tareas domésticas y al cuidado de

niños y ancianos; pero no es menos cierto que se debe a la incorporación masiva de las mujeres autóctonas al mercado laboral.

Simultáneamente, en sus sociedades de origen son otras mujeres –madres, hermanas, primas o tías– quienes se ocupan de los cuidados de sus hijos que allí quedaron: es la cadena global de los cuidados, que refleja claramente la creciente interrelación transnacional, no solo económica y política, que existe entre países del Norte y los del Sur.

De la mano de estas primeras temáticas, aparece el extrañamiento cultural (véanse Checa, 2003; Checa, Arjona y Checa, 2007) y el contraste de valores sociales visibilizados en las situaciones en las que Nora/Mirta/Oti se ven envueltas. A saber, Mirta con la asistencia a un evento como la boda de una hija (la incompreensión que muestran algunos de los sectores hacia tal decisión refleja las diferencias culturales que existen en el ordenamiento de las vidas en las ciudades globalizadas); en *Exit*, Oti, con la multiplicidad de situaciones narradas, donde se amplía la óptica de muchos de vértices posibles que se dan en un proyecto migratorio; en Nora, ante la imposibilidad de socorrer a un familiar enfermo.

En *La Boda* se observa cómo para los agentes sociales que representan el capital, aspectos como el dinero y competitividad tienen un valor que choca frontalmente con la solidaridad y la importancia familiar que representa la comunidad transnacional, conformada por Mirta y sus amigas. Esta *communitas* se caracteriza por compartir una serie de ideas y valores conformando una identidad y una unión simbólica en torno a cuestiones como la vivencia familiar, la etnia (incluso parece que la religión también).

Asimismo, en todos los cortos se muestra cómo la feminización de la fuerza de trabajo en el capitalismo global es una tendencia global que viene desarrollándose desde hace décadas y que viene determinada por una enorme precariedad. La incorporación de las mujeres al mercado laboral, acompañado de la falta de un reparto efectivo de tareas en el seno de los hogares y la insuficiencia de las políticas públicas de conciliación, han generado que las familias de las sociedades de destino recurran a la externalización del trabajo de cuidado del hogar, así como de todos aquellos trabajos asociados al cuidado (como el servicio de limpieza doméstico o el cuidado de ancianos). Curiosamente, todas estas actividades laborales siempre están marcadas por una acentuada precariedad e inestabilidad, ausencia de derechos y condiciones laborales dignas, por el bajo estatus social de quien las ocupa, los bajos salarios,

etc. En conclusión, se han desencadenado procesos de inmovilismo social y profesional, «techos de cristal» para las mujeres migrantes.

Como consecuencia de los nuevos espacios laborales para mujeres, son cada vez más los casos de mujeres-estrategas de los proyectos migratorios en el seno familiar, invirtiendo su papel en los procesos de toma de decisiones. Los tres cortos visualizan este fenómeno en alza: migraciones de mujeres ocupadas en el sector doméstico, o en lo que podríamos llamar «economía del cuidado». Las mujeres son actrices clave e independientes en el proceso, aunque eso tenga mucho coste afectivo.

Este tema tan importante aparece reflejado de manera muy expresiva sobre todo en *La Boda*, a través del desarrollo de la maternidad a distancia, aunque los impactos y costes afectivos del vivir transnacional se reflejan también muy intensamente en *Cartas a Nora*: sabemos que la protagonista perdió a su hija por la enfermedad de Chagas y que en Barcelona está totalmente sola y afectivamente solo se alimenta del recuerdo de esa hija perdida, unas pocas llamadas telefónicas desde el locutorio y las cartas valiosas que le manda su hermana. Es una mujer amputada, como madre y esposa, y casi como hermana (véase Martín Escudero, 2014: pp. 166-167).

Sin duda alguna las migraciones internacionales y el vivir transnacional tienen una importancia notable en la dimensión afectiva de las personas migradas. Tanto la familia como las redes sociales se ven modificadas y eso supone un impacto y una necesaria adaptación a las nuevas situaciones. El desarraigo que genera y el alejamiento de amistades y familia, obliga a que estas personas tiendan a desarrollar nuevas formas de socialización. Uno de los fenómenos que suceden, y que los cortometrajes reflejan con gran claridad, observado especialmente en *La Boda*, es la producción en los contextos urbanos de vínculos entre mujeres de diferentes edades, procedencias nacionales y realidades socioeconómicas similares, una particular «participación en femenino», o sororidad (*sisterhood*), como nueva cultura de hermandad entre ellas mujeres, como otra forma de liderazgo.

Otro aspecto importante es el surgimiento de las familias transnacionales, aquellas cuyos miembros viven una parte —o la mayor parte— del tiempo separados unos de otros, pero no por ello no son capaces de crear vínculos que permiten que sus miembros se sientan miembros del total de la unidad y perciban el bienestar —el propio y el de los suyos— como una dimensión colectiva, a pesar de las enormes distancias físicas. Este

es el caso de Nora, de Oti o de Mirta –como personaje y como directora, Marina Sereskesy. De hecho, entendemos que estos cortometrajes van dirigidos a todas las mujeres que viven situaciones parecidas.

Es significativo en *La Boda* el locutorio final, desde donde asistimos al enlace matrimonial que está celebrando su hija en Cuba; locutorio que se convierte en un espacio de conexión y de práctica transnacional, un ámbito desde donde se ejerce la maternidad transnacional, opuesta al modelo romántico de maternidad-intensiva y directa; en *Cartas a Nora*, ese mismo locutorio –filmado en sepia– salva a la protagonista de la soledad y el extrañamiento que provoca la gran ciudad (véase Stefoni, 2013). De esta forma, como espacio migratorio reinventa el rol –transnacional– de las mujeres, siempre en camino (véase Checa, 2005). Según Hondagneu-Sotello y Ávila (1997) las mujeres inmigrantes deben «estar aquí», pero «estar allá» a la vez, pues es la única forma de seguir brindando protección, cariño y cuidado, aun viviendo a miles de kilómetros de distancia.

En cambio, la emigración masculina es vista como una extensión de su rol original de proveedores de recursos económicos; por ello, en ellos no se instala esa tensión transnacional y emotiva, dado que en el ámbito del cuidado –y de lo doméstico– culturalmente no se ha definido como una responsabilidad masculina.

5. A modo de conclusión

Si tuviésemos que definir las miradas que Coixet, Sereskesy y Silvestre-Santiago proyectan con sus imágenes, podríamos señalar las coincidencias de una mirada «desde y para las mujeres», en claves variadas que van desde la denuncia social implícita, como es el caso de *Cartas a Nora* (surge de un proyecto de *Médicos sin fronteras*), hasta la ironía y la desdramatización para evitar la victimización o la falta de salidas. Sin embargo, al final es una mirada esperanzada y afectiva que busca implicarnos y conmovernos, combatiendo a través de esta estrategia ciertas rutinas de desgaste que distancian al espectador desde otras instancias comunicativas –prensa, publicidad, televisión, Internet– cuando se abordan estas temáticas.

Podemos hablar de un cine social que trata de visibilizar la realidad compleja de un grupo vulnerable que vive una fuerte discriminación, por el hecho de ser mujeres e inmigradas, afectadas, además, por la tensión entre su rol productivo y reproductivo. Desde la génesis similar

de sus respectivos proyectos, las direcciones filmicas comparten el uso de un enfoque socioafectivo, conjugando información y vivencias de género interculturales con el aprendizaje y la profundización en nuevos valores, actitudes y contenidos. De tal forma, llevan al espectador a experimentar la discriminación, las dificultades y la superación a la que tienen que hacer frente los personajes. Por ello nos permiten entender –y deconstruir– muchos de los estereotipos imperantes sobre las mujeres/madres/hijas/trabajadoras/artistas/sujetos/migrantes.

Al final su mensaje es optimista, dado que ensalza las redes femeninas como una barrera, pero también como una fortaleza, frente a una realidad que de entrada se presenta como hostil.

Bibliografía

- Checa Olmos, F. (2003), «Inmigración y diversidad en España. Una aproximación desde el extrañamiento cultural», *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 10(33), pp. 139-175.
- (ed.) (2005), *Mujeres en el camino. El fenómeno de la inmigración femenina en España*, Icaria.
- Arjona Garrido, Á., y Checa Olmos, J. C. (2007), «El extrañamiento cultural en espacios migratorios: La juventud andaluza ante el reto de la multiculturalidad», *Migraciones Internacionales*, 4(1), pp. 111-140.
- Hondagneu-Sotelo, P. y Ávila, E. (1997), «I'm here, but I'm there», *Gender and Society*, 11(5), pp. 548-571.
- Marín Escudero, P. (2014), *Cine documental e inmigración en España. Una lectura sociocrítica*, Comunicación social.
- Pereira Domínguez, C. (2012), «Cartas a Nora. A propósito de las mayorías invisibles», *Aularia*, 1(2), pp. 225-230.
- Stefoni, C. (2013), «Los cibercafés como lugares de prácticas transnacionales: El caso de la maternidad a distancia», *Polis*, 35, en <<http://polis.revues.org/9362>>, consultado el 1/05/2014.

Enlaces web para su visualización

Cartas a Nora:

- <http://www.youtube.com/watch?v=MO3bMnvRkSE>.

- <http://www.youtube.com/watch?v=FTNtScqA38s&feature=fvwr>.

La Boda:

- www.rtve.es/alacarta/videos/somos-cortos/somos-cortos-boda/1721208/
- www.youtube.com/watch?v=IANgNslv61g/.

Exit, un corto a la carta:

- <http://vimeo.com/45009634/>.
- http://intermediae.es/project/intermediae/blog/estreno_y_proyecciones_de_exit_un_corto_a_la_carta/.

Entre el «buen salvaje» y el «adversario» *Imágenes del inmigrante en el cine español e italiano*

LUIS GARZÓN GUILLÉN

Universidad de Burgos

Este capítulo examina las formas de representación de los inmigrantes y la migración en el cine español e italiano en los últimos veinte años (1995-2015). En estas dos décadas se han producido cambios importantes en el sur de Europa, con un incremento de la inmigración extranjera simultáneo al florecimiento de la economía (al menos hasta la crisis iniciada en 2008).

El sur de Europa ha tenido una experiencia de la migración muy diferente a la de países como Reino Unido o Francia. La migración de las décadas de 1950-1960 a los países centrales de Europa (Reino Unido, Francia, Bélgica) se inscribía en el largo periodo que en Francia se conoció como los «30 gloriosos». Esa fue la edad de oro de la economía fordista y se caracterizó por la expansión de las industrias tradicionales que ofrecían puestos de trabajo permanentes y posibilidades de movilidad social ascendente. En aquel contexto, las políticas migratorias fueron relativamente exitosas, ya que no faltaban puestos de trabajo y la llegada de inmigrantes era relativamente lenta, al existir un menor número de vuelos intercontinentales que en la actualidad y fronteras nacionales más rígidas. El Reino Unido, Francia e Alemania dispusieron de tiempo y recursos en abundancia para implementar políticas migratorias coherentes, mientras que el sur de Europa, en la era de Internet y las altas velocidades, no lo ha tenido. La migración al sur de Europa está encontrando un lugar en los puestos de trabajo poco cualificados en el sector servicios, puestos de trabajo que ofrecen

menos posibilidades de movilidad social ascendente que los empleos industriales de antaño.

En el contexto español e italiano los inmigrantes experimentan racismo y xenofobia de varias formas. En primer lugar, se produce la competición por los puestos de trabajo. Tanto el mercado laboral español como el italiano están segregados entre un sector primario en el que encontramos empleos cualificados, estables y bien pagados, y un sector secundario donde encontramos principalmente trabajos poco cualificados, peligrosos y mal pagados, la mayor parte de ellos en la economía sumergida (Solé *et al.*, 2000). La mayor parte de inmigrantes se encuentran en el segmento secundario del mercado de trabajo, pero aun así compiten con algunos de los autóctonos de clase trabajadora¹.

El cine hecho en el Sur de Europa empezó a retratar la nueva migración en la década de 1990 pero no ha sido hasta el siglo *xxi* que la situación de los migrantes extranjeros² ha sido tomada en consideración por el cine de ambos países. Los flujos principales en España e Italia provienen del Norte de África (marroquíes en España y tunecinos en Italia) y América Latina (Ecuador, Colombia y Argentina), países geográfica y culturalmente próximos a la Europa del sur.

En este artículo analizamos en perspectiva sociológica la forma en la que los flujos migratorios se han retratado en el cine italiano y español. Contrastamos dos perspectivas diferentes sobre ellos: el «buen salvaje» y el «adversario», al que también llamaremos «competidor», de las cuales examinamos sus implicaciones sociológicas.

1. La llegada del otro: los inmigrantes como extraterrestres

En el sur de Europa en los últimos 20 años hemos asistido a una serie de cambios a gran velocidad. Países que no estaban habituados a recibir

1 Ver Solé *et al.* (2000) El impacto de la inmigración en la economía y la sociedad españolas, para un análisis de los patrones de segmentación de los inmigrantes en el mercado de trabajo español. Los mercados de trabajo duales, según Solé *et al.*, son la causa raíz de la competición entre inmigrantes y autóctonos.

2 En el último cuarto del siglo *xx*, tanto España como Italia han recibido migraciones masivas del sur de los respectivos países. En el caso de Italia, Milán fue la principal ciudad receptora de inmigración durante el “miracolo economico”. En España, el “desarrollismo” implicó la instalación de grandes fábricas de automóviles como la SEAT.

migración extranjera en masa antes de 1980 han vivido la llegada de un número considerable de inmigrantes extranjeros en muy poco tiempo³.

El cine italiano empezó a retratar la migración extranjera en la década de 1990. Anteriormente, la palabra inmigrante remitía a los «terroni» (migrantes del sur de Italia), retratados de forma excelente por Visconti en su *Rocco y sus hermanos*. Las migraciones del sur de Italia a las regiones industriales del norte fueron comunes durante la posguerra. Tan solo en la última década del siglo xx la migración extranjera se convirtió en una cuestión importante en Italia. Un punto de inflexión al respecto fue la llegada masiva de albaneses tras la caída del muro de Berlín. Las consecuencias de la caída del muro con respecto a la migración del Este de Europa se han examinado en películas como *Lamerica* o *Come bomba*.

Las temáticas tratadas por las películas españolas e italianas sobre migración han cambiado con el tiempo⁴. En un primer momento, los directores de cine, españoles e italianos, mostraron preocupación principalmente por la incapacidad de los autóctonos de clase obrera para comprender a los inmigrantes⁵. En estas primeras películas, el racismo era retratado como una forma de control del espacio urbano. El antropólogo australiano Ghassan Hage (2000, 2003) ha examinado el racismo como una forma de control espacial a través de la cual los autóctonos empobrecidos creen poder controlar su espacio vital. Para Hage, el racismo sería una manifestación del declive del Estado de bienestar en las sociedades occidentales a raíz de la globalización.

La globalización, por lo que respecta a la sociedad española e italiana, ha implicado la simultaneidad de los flujos migratorios y el declive del Estado de bienestar. Esta situación pone en competición directa a

3 Santamaría (2001) ha señalado el uso frecuente de metáforas como «avalancha» o «diluvio» en las noticias sobre migración en los años noventa, que transmiten la idea de rapidez e ingobernabilidad de la migración.

4 Los flujos migratorios tanto en España como en Italia aumentaron progresivamente hasta 1999, año en el que una combinación de factores internos y externos convirtió el crecimiento en exponenciales países como Argentina y Ecuador (Garzón, 2006) provocaron un incremento del número de llegadas desde América Latina. Por otra, la integración europea generó un periodo de prosperidad en la Europa del Sur, que permitió la incorporación de inmigración antes al mercado de trabajo en actividades intensivas en fuerza de trabajo (Calavita, 2005).

5 La atribución de creencias racistas exclusivamente a las personas de clase trabajadora era uno de los problemas de los primeros retratos de la migración en el cine español. Esta es la razón de no incluir aquí una película como *Taxi* (Carlos Saura, 1996).

españoles e inmigrantes por recursos escasos. A raíz de estas tensiones, emergen dos imágenes muy diferentes del inmigrante en el cine español e italiano, que analizamos a partir de 10 largometrajes de ficción estrenados entre 1995 y 2015. Las dos imágenes que analizamos se pueden considerar categorías exclusivas en la mayor parte de casos, aunque como veremos más adelante los filmes de Gianni Amelio pueden servir de puente entre ambas⁶.

Denominamos a estas dos imágenes: 1) El «buen salvaje» y 2) «El adversario». A pesar de la aparente simplicidad de estas etiquetas, ninguna de las imágenes nos dice algo inherentemente bueno o malo sobre los inmigrantes. Antes de detenernos en el análisis de las películas seleccionadas, describiremos estas imágenes brevemente y pondremos ejemplos de ellas.

Debemos aclarar que tan solo analizaremos largometrajes de ficción, ya que consideramos que las películas de ficción proporcionan retratos más claros y personales de estos conflictos, mientras que los documentales tienden a despersonalizar y restar importancia a la agencia de las poblaciones autóctonas en los procesos migratorios⁷.

1.1 El «Buen Salvaje»

Las películas que incluyen esta imagen asumen que los contactos entre inmigrantes y autóctonos se pueden considerar básicamente como relaciones de tipo vertical donde los autóctonos son los dominantes y los inmigrantes son los dominados. El «buen salvaje» es la imagen tradicional del extranjero como persona dotada de una bondad natural, conocedora de la naturaleza y las tradiciones, que es capaz de vivir en

6 En el contexto de nuestra clasificación, solamente las dos películas de Gianni Amelio podrían considerarse parte de las dos categorías. Si hemos decidido considerar a Amelio un representante del discurso del «buen salvaje» es porque en su cine algunos personajes retienen una inocencia que concuerda mejor con la idea del «buen salvaje». Amelio nació en Calabria, en el sur de Italia. Esta zona, hasta hace poco (1980) era una de las principales zonas de contacto entre Europa y Oriente. Sin duda, ello ha influenciado su perspectiva, marcada tanto por la competición entre las mayorías como por la inocencia de unos pocos protagonistas.

7 Entre los documentales sobre migración podemos destacar *Invisibles* (2005) una recopilación de cortos sobre la migración dirigidos por directores como Mariano Barroso, Isabel Coixet y Fernando León.

el bosque, buscar comida y refugio, etc. En resumen, una persona que puede prescindir de las «innecesarias» comodidades de la vida urbana. Esta imagen retrata al inmigrante como alguien moralmente más «puro» que los autóctonos. El lado «positivo» de esta imagen sería que los inmigrantes son considerados moralmente «mejores» que los autóctonos, a pesar de la desigualdad social que padecen. En este tipo de películas, los inmigrantes son a veces retratados de forma similar a los ángeles⁸ o los extraterrestres «buenos»⁹ en la ciencia ficción. El lado «negativo» de esta imagen es que no se intentan «explicar» o ni siquiera «entender» las diferencias culturales y desigualdades estructurales que entran en juego con la migración. Las desigualdades que van más allá del país de origen y del color de piel (clase, género, nivel cultural), no son siquiera reconocidas. El esquematismo de este tipo de largometrajes se extiende también a los personajes autóctonos. En estas películas los personajes autóctonos son o claramente «buenos» (ayudan al inmigrante) o claramente «malos» (le amenazan y se oponen a su presencia).

1.2 El «adversario» o «competidor»

Esta imagen se basa en la idea de un inmigrante que «busca» lo mismo que los «autóctonos» y por tanto les desafía. Otros retratos de esta imagen no relacionados con la inmigración serían los personajes de Messala y Ben-Hur, originados por el escritor Lew Wallace, y los míticos personajes del folclore inglés Sheriff de Nottingham y Robin Hood. La imagen del inmigrante como «adversario» aparece en largometrajes donde los inmigrantes entran en conflicto con los autóctonos desde la primera escena y el conflicto se resuelve, de una forma u otra, al final del largometraje. El lado «positivo» de esta imagen es que bajo esta perspectiva se considera que los inmigrantes poseen igual capacidad de agencia que los autóctonos. El lado «negativo» es que, como en cualquier otra competición, solo un lado puede «ganar» (lo que no siempre significa que el lado «ganador» sea retratado como «mejor» que el

8 La serie de televisión *Autopista hacia el cielo* (Highway to heaven) sería un ejemplo de la imagen del «ángel» como «buen salvaje».

9 Largometrajes como *E. T.* (Steven Spielberg, 1981) o *Starman* (John Carpenter, 1984) serían ejemplos de extraterrestres benévolos que se comportan como «buenos salvajes».

«perdedor»¹⁰). En las películas donde los inmigrantes tienen esta imagen, los autóctonos son retratados como tan diversos entre sí como con los inmigrantes. La ambigüedad moral abunda en esta imagen; retratar al inmigrante como competidor no implica defender una posición moral fija sobre el conflicto. En este capítulo analizamos diez películas donde encontramos estas imágenes, comentando brevemente el argumento y la forma en la que los inmigrantes son retratados. Todas las películas son obras de ficción, ya que hemos decidido no analizar documentales. El periodo temporal cubierto corresponde a los últimos veinte años (1995-2015), que constituyen el periodo de mayor crecimiento de la migración en la Europa del Sur.

2. El «buen salvaje» en el cine español e italiano

El «buen salvaje» fue la primera imagen de los inmigrantes extranjeros en el cine español e italiano. Cuando la migración extranjera empezó a aparecer en el cine español a finales de la década de 1980 y principios de la de 1990, los inmigrantes extranjeros eran retratados prácticamente como ángeles o extraterrestres que (aparentemente) aparecían de la nada e introducían lo extraño en lugares hasta entonces familiares. En este tipo de películas se suele ofrecer poca información a los espectadores sobre los países de origen de los inmigrantes. El inmigrante es retratado como un «buen salvaje», un extraño, a menudo ni siquiera se le proporciona un nombre, al menos al principio de la historia.

El «buen salvaje» es una imagen que encontramos ya en los inicios del séptimo arte. Hay un personaje muy popular que encaja en este estereotipo: Tarzán. Como es sabido, Tarzán, creado por el escritor Edgar Rice Burroughs y que aparece por primera vez en una novela publicada en 1914, es el hijo de aristócratas ingleses. Su nombre real es John Clayton, el vizconde de Greystoke. Criado por monos en la selva tras la muerte de sus padres, se convierte en un paradigmático «niño salvaje». Sus principales características son: inocencia, valentía y una propensión a ayudar a otros desinteresadamente. Estas características

10 Aquellas películas donde los «ganadores» no son los «mejores» (en términos éticos) caerían en categorías como el drama o el cine negro. Por otra parte, aquellas donde los ganadores son también los «mejores» en términos éticos caerían en las categorías de «comedia» y «melodrama».

contrastan con las interferencias de los «civilizados». La segunda imagen paradigmática del «buen salvaje» es el personaje de John en *Un mundo feliz* de Aldous Huxley. En esta novela, John es una persona que ha crecido lejos de la sociedad rígidamente estratificada del futuro y cuya visión de esta cuestiona el orden social. También sería un claro ejemplo de «buen salvaje» el personaje de Viernes en *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe.

El hecho que la primera imagen del inmigrante extranjero en el cine del sur de Europa fuera la del «buen salvaje» implica que para los directores españoles e italianos de finales del siglo xx la inmigración extranjera era algo muy nuevo. Hasta hace poco, eran precisamente los españoles e italianos quienes emigraban. Por tanto, los inmigrantes extranjeros significaban lo desconocido. El «buen salvaje», para los cineastas autóctonos de la década de 1990, es visto como una página en blanco aún por escribir. Una incógnita que solo puede ser respondida tras una

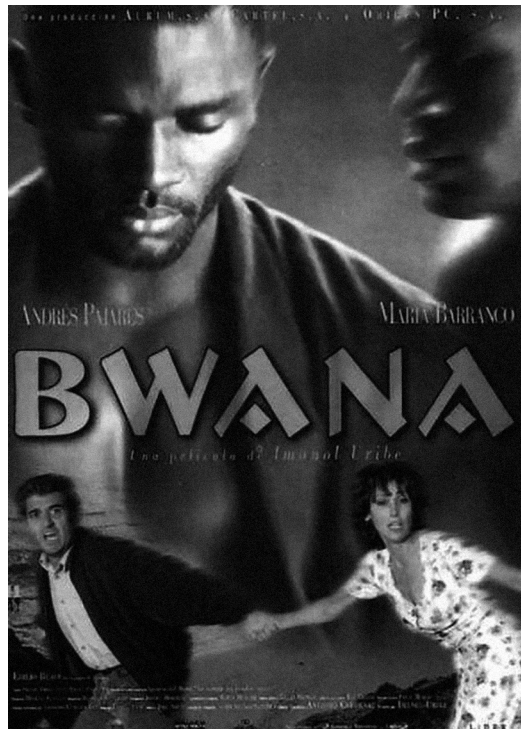


Imagen 1: Poster de *Bwana*. Fuente: Imdb.com

exploración que se hace difícil por el miedo a que quizá el salvaje no sea tan inofensivo después de todo.

Las historias sobre «buenos salvajes» ambientadas en el sur de Europa suelen empezar con la llegada del inmigrante al país de destino. Esto suele suceder a pie o en barca. En pocas películas los inmigrantes llegan en avión, lo que es sorprendente si consideramos que este es el modo de transporte más habitual entre los inmigrantes reales en el mundo actual.

Bwana (1996) de Imanol Uribe es una muestra paradigmática del patrón de las historias sobre migración con «buen salvaje». Se trata de la historia de Ombasi, un subsahariano que llega a una playa del sur de la península ibérica. Allí entra en contacto con una familia española que está de vacaciones: Andrés (Andrés Pajares) y su mujer Trini (María Barranco) y sus dos hijos. Es la primera persona negra que la familia conoce. Inicialmente, Trini desconfía más del extraño que su marido, algo que cambiará a lo largo del filme. Gracias al contacto con el extraño, la familia se dará cuenta que este «buen salvaje» es realmente bueno. Pero en la misma playa hay también un grupo de neonazis a los que no les gustan nada los inmigrantes. El filme trata muchos de los tópicos asociados al inmigrante extranjero en la cambiante España de la década de 1990: un inmigrante que es extraño, diferente, tiene costumbres extrañas y no puede comunicarse con nosotros porque no habla nuestra lengua. Los neonazis, dos españoles y una alemana, son claramente los «malos» de la historia. El final de la película muestra cómo la cobardía de la familia permite a los neonazis capturar a Ombasi. El «buen salvaje» ha sido traicionado por los españoles «ignorantes» y los «malos» ganan. «*Bwana*» fue una de las primeras películas en tratar la cuestión de la migración extranjera en España, pero su esquematismo moral le resta credibilidad.

Un ejemplo italiano de esta imagen lo encontramos en *Lettere dal Sahara* (Cartas desde el Sahara, 2006) de Vittorio de Seta. Es una historia de una migración de Senegal a Italia. Assane, el protagonista, está dispuesto a hacer cualquier cosa para llegar a Italia. Su viaje incluye algunas de las peores experiencias que viven los inmigrantes durante su viaje a Europa. Assane es retratado en la práctica como un santo que vive todos los obstáculos posibles. Por otra parte, sus encuentros con compatriotas que han vivido en Italia más tiempo transmiten la impresión de que vivir en Europa cambia y corrompe a los inmigrantes. En última instancia, su destino es similar al del protagonista de *Bwana*, ser



Imagen 2: Fotograma de *Lettere dal Sahara*. Fuente: Movieplayer.it

atacado por un grupo de racistas. Su regreso a Senegal al final del largometraje está lleno de paternalismo: se ha dado cuenta de que la vida es más «pura» en África que en «Europa» y enseña a sus connacionales a «pensarlo dos veces» antes de emigrar. El mensaje del filme puede ser resumido de esta forma: el «buen salvaje» es «mejor» que los «autóctonos», ve su «pureza» comprometida por el contacto con los europeos y acaba valorando su «hábitat natural» como un lugar mejor.

En el cine español, relativamente pocas películas han tomado la perspectiva del «buen salvaje» para tratar la migración procedente de América Latina, en comparación con las que sí lo han hecho de otras zonas del mundo, como es el caso de África. Y ello a pesar de que la magnitud de la migración procedente de América Latina en el sur de Europa es solo inferior a la de la migración procedente del Magreb. La aparente contradicción entre presencia cinematográfica y presencia física real puede atribuirse al hecho que los latinoamericanos son percibidos como más similares a los españoles por las audiencias españolas que los africanos o asiáticos. La imagen del «buen salvaje» parece más pertinente cuando quienes son definidos como tales son totalmente extraños a la cultura del país de acogida. Un «buen salvaje» demasiado similar a

nosotros podría dejar ser un salvaje y convertirse en uno de nosotros. El «buen salvaje» es también la perspectiva de la que parte Gianni Amelio en *La stella che non c'è* [La estrella ausente]. Sin embargo, en este caso el «buen salvaje» es el europeo, ya que el filme explica el viaje a China de Vincenzo Buonavolonta (traducido literalmente, Vicente Buenavoluntad), un ingeniero italiano, interpretado por Sergio Castellitto, que viaja a China para devolver la pieza de una máquina de una fábrica cuya producción se ha externalizado desde Italia a China. Es una historia de viaje a través de China y la relación de este hombre con la intérprete Lin Hua. Sin embargo, el retrato de los personajes chinos es superficial y el protagonista acaba siendo un espectador pasivo.

La premisa que un «buen salvaje» es totalmente extraño a la sociedad de acogida ofrece una buena base para reflexionar sobre otros aspectos del retrato de los inmigrantes en el cine del sur de Europa. Esta premisa contribuye a explicar por qué los inmigrantes subsaharianos



Imagen 3: Poster de *La stella che non c'è*. Fuente: Movieplayer.it

fueron los primeros en aparecer en el cine español e italiano, antes que los marroquíes o latinoamericanos. Y todo ello a pesar de ser una minoría entre las minorías. La clave puede estar en que los subsaharianos interesan más a los directores europeos porque les enfrentan más claramente con el extraño.

En un anterior largometraje de Gianni Amelio, *Lamerica* (1994), dos empresarios corruptos viajan desde Italia a la Albania de la caída del telón de acero. La caída del comunismo en Albania y su impacto en términos de flujos migratorios fueron tratados por el antropólogo italiano Alessandro Dal Lago en su libro *Non-persone* (2004). Los dos estafadores en *Lamerica*, Fiore (Michele Placido) y Gino (Enrico Lo-Verso) desean aprovecharse del éxodo masivo de albaneses a Italia creando una empresa pantalla para conseguir subsidios. Escogen como «hombre de paja» o testaferro a un anciano que aparentemente ha perdido la memoria y elaboran un timo a gran escala. Su fracaso supondrá para ellos mismos convertirse en inmigrantes clandestinos en una tierra extraña. En esta película los albaneses son retratados como «buenos salvajes» que simplemente reaccionan a las acciones de los personajes italianos. En último término, podemos ver cómo se trata de un filme sobre el imperialismo y la arrogancia de los europeos occidentales que se ven impelidos a relacionarse con los europeos del Este, poniendo de manifiesto los prejuicios culturales y sentimiento de superioridad de los primeros.

Come l'ombra (2006) [Como una sombra] de Marina Spada es uno de los escasos ejemplos donde el «buen salvaje» es una mujer. Se trata de una historia de amistad entre Claudia, una aburrida y superficial



Imagen 4: Fotograma de *Lamerica*. Fuente: Movieplayer.it

agente turística de Milán y Olga, la inmigrante de Ucrania a la que aloja a petición de una antigua pareja. A través de su amistad, la protagonista recupera sus ganas de vivir. Claudia es una mujer que se siente atrapada en su vida, idea insistente que la directora subraya a través de una fotografía centrada en los grises bloques de apartamentos, callejones sin salida y descampados que predominan en el paisaje urbano de Milán. Olga va a ser la extranjera amable que va a sacar a Claudia de su «ennui». La tesis de la película es la necesidad de redescubrir el propósito a la vida y atribuye claramente este descubrimiento al contacto con la «buena salvaje». El último tercio del metraje es más complejo, ya que la desaparición de Olga fuerza a Claudia a salir completamente de su zona de seguridad.

Las películas sobre el «buen salvaje» han realizado una clara función en España e Italia: impartir nociones básicas sobre migraciones a las supuestamente «neófitas» audiencias españolas e italianas. Al mismo tiempo, los largometrajes que presentan esta imagen de la inmigración suavizan las complejidades y las problemáticas de la estructuración de etnia, clase y género en los procesos migratorios. Las historias que delimitan claramente «buenos» y «malos» tienden a ignorar deliberadamente la ambivalencia de las acciones reales hechas por personas reales. Es un tipo de historia que encontramos más a menudo en el cine italiano que en el español, por razones que examinaremos en las conclusiones. Las



Imagen 5: Fotograma de *Come l'ombra*. Fuente: Imdb.com

películas donde encontramos esta imagen se han centrado principalmente en inmigrantes pertenecientes a los grupos nacionales considerados como más extraños por los directores autóctonos, ya que la proximidad cultural pone en cuestión la misma noción de «buen salvaje».

3. El competidor: los inmigrantes como competidores por recursos escasos

El segundo tipo de filme que analizamos retrata a los inmigrantes de una forma que no podría ser más opuesta a la idea del «buen salvaje». En este caso la palabra clave es «conflicto», que se presenta al inicio del metraje y se resuelve en su conclusión. Los inmigrantes son retratados en competición con los autóctonos, competición para conseguir trabajos, «papeles», riqueza e incluso afecto. Las cuestiones éticas se tratan de forma realista; es decir, no se dan respuestas fáciles. Ninguno de los personajes principales puede considerarse inherentemente «bueno» o «malo». Cuando el conflicto llega a su término, no necesariamente los «buenos» (así definidos en la historia) ganan, ya que los «malos» (definidos así en la historia) están dispuestos a todo para ganar. Esta perspectiva sobre la migración apareció con posterioridad a la anterior en el cine del sur de Europa y ha estado más presente en el cine español que en el italiano por razones complejas que discutiremos en las conclusiones.

La inmigración ha jugado un rol ambiguo en las sociedades del sur de Europa, como ponen en evidencia investigadores como Lorenzo Cachón (2005), Kitty Calavita (2005) y más recientemente Maurizio Ambrosini (2016). Estos autores enfatizan que la llegada de flujos de inmigrantes extranjeros en un corto periodo de tiempo ha creado conflictos entre las clases trabajadoras autóctonas y los recién llegados. La presencia de los inmigrantes hizo posible la continuación de industrias y actividades económicas, como la empresa de manufactura de tamaño reducido o la agricultura intensiva, que habrían quedado obsoletas sin la llegada de nueva mano de obra. Dichas actividades han podido continuar a un coste menor gracias al empleo de trabajadores inmigrantes a sueldos más bajos que los de los autóctonos, y han contribuido al auge económico en los países del sur de Europa tras su incorporación a la UE en la década de 1980. Esta ambivalencia explica las altamente contradictorias actitudes de los autóctonos respecto a los inmigrantes en el

sur de Europa. Los inmigrantes son «necesitados, pero no queridos» (*needed but not wanted*) (Calavita, 2005). No solamente trabajan «en negro», sino que lo hacen en el mismo tipo de empleos que hacían los españoles e italianos 40 años atrás. El cine comenzó a tratar estas contradicciones a mediados de la década de 1990. Tras la incorporación de España a la CEE (Comunidad Económica Europea), que luego se convirtió en la UE en 1986, la migración interna en la UE se permitió, pero a costa de un refuerzo de las fronteras externas de la Unión. En ese momento empiezan a aparecer filmes que retratan al inmigrante como competidor.

El techo del mundo (1995), dirigida por Felipe Vega, es una película española que trata del contraste entre la migración actual a España y la migración española de las décadas 1960-1970 al norte de Europa, en este caso a Suiza. Es la historia de un obrero español, Tomás (Santiago Ramos) que ha vivido en Suiza los últimos 20 años. Es un hombre



Imagen 6: Poster de *El techo del mundo*. Fuente: Imdb.com

amable y con amigos de diferentes lugares. Sin embargo, un día se da un golpe en la cabeza en un accidente y al despertar se ha convertido en un racista. Sus hijas lo llevan de vuelta a España para recuperarse, donde encontrará a un joven inmigrante, Ousmane (Mulie Jarju), que está en España en la misma posición en la que él estaba al llegar a Suiza. La metáfora de la «amnesia» es especialmente pertinente para España e Italia, países emisores de migración que han devenido países receptores en solo 30 años. Los españoles e italianos muestran a menudo «amnesia» sobre este hecho, y se oponen a la inmigración con argumentos del tipo «nos quitan el trabajo», análogos a los utilizados por los ciudadanos de países del norte de Europa confrontados a la migración española e italiana en el pasado. El filme muestra el contraste entre país emisor y país receptor y muestra la paradoja de que pasar de invitado a anfitrión no siempre es fácil.

Flores de otro mundo (1999) de Icíar Bollaín es la historia de un grupo de mujeres latinoamericanas que llegan a un remoto pueblo del interior de España. Se trata de una «caravana de mujeres», práctica corriente en la España rural de la década de 1980, por la cual se llevaba a mujeres a pequeños pueblos que estaban siendo abandonados para casarse con los solteros del lugar y repoblar. La historia se centra en tres de estas mujeres y sus parejas: Patricia, de la República Dominicana, Milady, de Cuba y Marrirosi, que viene de Bilbao. Es una de las mejores películas sobre migración que se han hecho en España. Muestra claramente cómo los inmigrantes son «necesitados, pero no queridos» y examina las implicaciones económicas, culturales y sociales de la migración. Marina Van Liew (2010) ha analizado la película en términos expresión de relaciones de poder e hibridación cultural. El filme trata de la inesperada llegada de la diversidad a sociedades que se creían a sí mismas monolíticas.

Las tres protagonistas de *Flores de otro mundo* tienen motivos diferentes para trasladarse a vivir en este pequeño pueblo. Patricia necesita apoyo para criar a sus hijos. Milady ha llegado siguiendo a un español mayor que ella, Carmelo (José Sancho). Marrirosi busca una pareja que no encuentra en la ciudad. Las tres relaciones van a encontrar dificultades en el pueblo. Por una parte, Patricia chocará con su conservadora suegra y por lo que respecta a Milady se verá enfrentada al machismo de Carmelo. Algunas interpretaciones sobre la película, como la de Marina Van Liew, achacan estos conflictos a las diferencias de edad entre los personajes, cuando en realidad es más bien una cuestión de relaciones de poder entre países y clases sociales. La problemática de

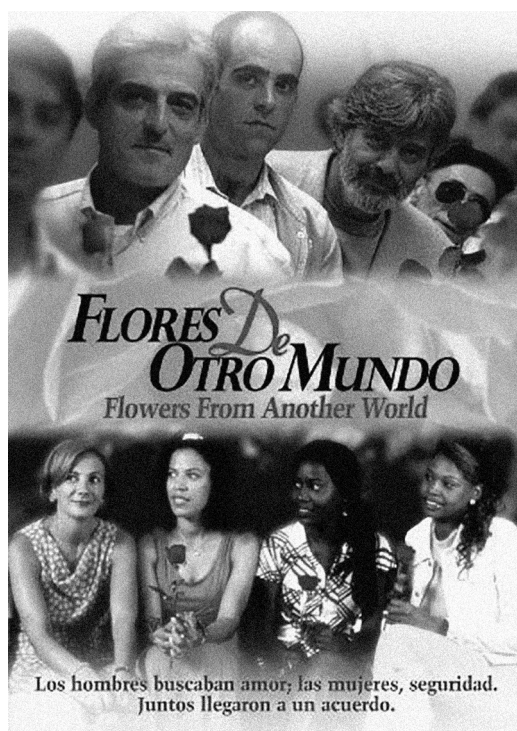


Imagen 7: Poster de *Flores de otro mundo*. Fuente: Imdb.com

las migraciones internas también aparece a partir del personaje de Marirrosi, que proviene de Bilbao y se traslada al pueblo para paliar su soledad.

La película muestra el contraste entre los proyectos y valores de las mujeres extranjeras y los hombres «autóctonos». Se trata claramente de una historia de «competidores», como podemos ver en las escenas entre Patricia y la madre de Damián, donde las dos mujeres luchan por imponer sus diferentes visiones de la domesticidad. La madre rechaza a la nuera y busca mantener la dominación sobre su hijo (Van Liew, 2010). La película también muestra el contraste entre las tradiciones locales y nuevos elementos culturales aportados por la migración.

Princesas (2005) de Fernando León de Aranoa trata sobre la relación entre dos prostitutas en Madrid. Una es autóctona, Cayetana (Candela Peña), y la otra es una inmigrante de la República Dominicana, Zulema (Micaela Nevarez). La mujer española trabaja en la prostitución, pero

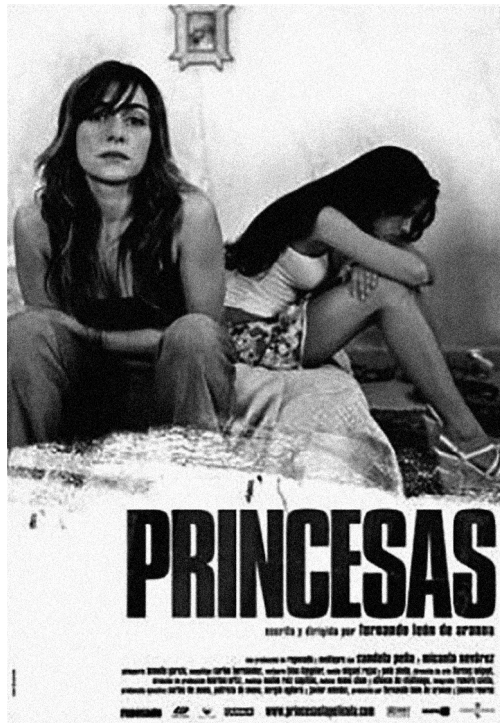


Imagen 7: Poster de *Princesas*. Fuente: Imdb.com

quiere mantenerlo en secreto ante su familia. La dominicana emigró con la idea de trabajar de camarera, pero acabó cayendo en la prostitución. Al inicio de la película son claramente competidoras y otras mujeres comentan sobre la competencia entre inmigrantes y autóctonas por los clientes. Hacia el final de la película, sin embargo, las experiencias que han compartido Cayetana y Zulema les han ayudado a entender que son el mejor apoyo posible la una para la otra.

Fuerte Apache (2007), de Mateu Adrover, es una película sobre un educador social, Toni (Juan Diego), que trabaja con jóvenes marroquíes en un barrio obrero de Barcelona. La película muestra las dificultades que viven los trabajadores sociales que intentan ayudar a estos jóvenes, que a menudo han llegado solos a España, han vivido en las calles y han tenido problemas con las drogas. Uno de ellos, Tarik (Hamza el Hilali), espoleará las esperanzas de Toni en la posibilidad de mejorar el mundo y Toni intentará ayudarlo. Es un largometraje que traslada el modelo



Imagen 9: Fotograma de *Fort Apache*. Fuente: Imdb.com

narrativo del cine de Ken Loach al contexto español. Toni es alguien que desea ayudar, pero dispone de medios limitados para hacerlo. Sin embargo, el aspecto visual de la película, que tiene una clara estética de videoclip, entra en conflicto con la seriedad del discurso.

Rabia (2009) dirigida por el ecuatoriano Sebastián Cordero, es un largometraje que examina los efectos de la «invisibilidad» de los inmigrantes, especialmente de los hombres, en las sociedades de Europa del Sur, en comparación con las diferentes oportunidades existentes para las mujeres. Es la historia de un ecuatoriano, José María (Gustavo Sánchez Parra), que trabaja en la construcción en Madrid y mata a su jefe en un ataque de rabia y frustración. Huyendo de la policía, se esconde en la mansión donde trabaja su pareja, Rosa (Martina García), una inmigrante colombiana. Desde su escondite, es testigo de la vida de ella, viendo sin ser visto. La película muestra las diferentes actitudes de los miembros de la familia hacia la joven colombiana: el marido que la ignora, la esposa que aparenta preocuparse por ella, pero en realidad no entiende su situación y el hijo que la acosa. El principal interés del filme radica en el uso de un argumento de «thriller» para reflexionar sobre las diferentes formas en las que la sociedad de acogida se relaciona con los hombres y mujeres inmigrantes. Mientras que para el protagonista

masculino la única actitud aceptable es la sumisión al grupo dominante (los autóctonos), y su respuesta ante esta dominación es la rabia (de aquí el título), para su pareja, a pesar de las duras experiencias de la explotación laboral y el acoso, es posible una suerte de negociación de la otredad y de esperanza en el futuro. La conclusión de Cordero parece ser que solo el futuro podrá decir si España aceptará convertirse en una sociedad multicultural, llegando a una especie de tercera vía entre la dominación ejercida por los autóctonos y la rabia de los inmigrantes. *Rabia* fue una de las pocas películas sobre migración estrenadas en el punto álgido de la crisis económica actual (2009), y los efectos de la crisis se muestran en la radicalización de los conflictos entre autóctonos y extranjeros.

4. Conclusiones

Hemos comparado dos imágenes de la migración en el cine español e italiano. Una de ellas, el «buen salvaje» puede definirse como una perspectiva «de arriba-abajo» basada en la premisa que los inmigrantes son totalmente extraños a «nosotros» y que «nosotros» (los autóctonos) debemos integrarlos «a pesar de» sus «diferencias culturales». En esta perspectiva el racismo es visto como una actitud puramente psicológica defendida por los «malos». Los únicos errores del «pueblo» serían la ignorancia y la cobardía. Esta perspectiva no tiene en cuenta las desigualdades estructurales que están en la base de los procesos migratorios. Además, proporciona una lectura tranquilizadora de los procesos migratorios, minimizando la responsabilidad de los espectadores autóctonos. Entre las películas que hemos comentado, las únicas que ofrecen matices a dicho esquematismo serían las de Gianni Amelio, que se centran en los países de origen de los inmigrantes. Las películas sobre «buenos salvajes» erran al simplificar cuestiones muy complejas.

En el otro extremo se situarían las películas de «competidores». Son historias más realistas y tienden a ver las relaciones entre inmigrantes y autóctonos en términos horizontales. En estas películas, los inmigrantes no son simplemente «buenos» ni «malos», sino personas con sus propias contradicciones que entran en conflicto con los autóctonos. Consideramos que las mejores películas sobre migración son aquellas que basan su guion en cuestiones no solo étnicas sino también económicas y de género.

En la Tabla 1 ofrecemos un resumen con las principales características de los dos tipos de películas

Imágenes	Buen Salvaje	Competidor
Periodo	Inicios 1990-2006	1999-actualidad
Origen	África Negra, Asia	Latinoamérica, Norte de África
Escenario	Áreas fronterizas, países de origen	Entornos urbanos
Género	Principalmente hombres	Hombres y mujeres
Clase social	No explicitada	Clase media-baja
Directores	Gianni Amelio, Vittorio de Seta, Marina Spada	Icíar Bollain, Fernando León
País principal	Italia	España

Tabla 1: Características principales de películas «Buen Salvaje» y «Competidor». Fuente: Realización propia

La primera diferencia importante entre ambos tipos de películas es la temporalidad. Los «buenos salvajes» eran habituales en el cine del sur de Europa desde principios de la década de 1990, pero desaparecen abruptamente en 2006, precisamente justo antes del estallido de la crisis económica. Por otra parte, los «competidores» comienzan a aparecer a finales del siglo xx, tras las crisis que experimentó América Latina en los años del cambio de siglo y siguen siendo la principal narrativa con respecto a la migración aún hoy en día.

Como hemos visto, mientras que los «buenos salvajes» provienen de zonas «exóticas», los «competidores» llegan de zonas que están situadas geográficamente (Marruecos) o culturalmente (América Latina) cerca del sur de Europa. Se puede hacer una doble interpretación de este hecho: los «competidores» están más cerca de nosotros por razones tanto positivas como negativas mientras que los «buenos salvajes» están lejos, y necesitan cosas muy diferentes, lo que también tiene implicaciones tanto buenas como malas. Con los «buenos salvajes» se mantiene una distancia incluso cuando se supone que el director «defiende» a los inmigrantes. Esto es especialmente visible en el filme de Vittorio de Seta, que durante todo el metraje tiende a mirar a su protagonista con superioridad indisimulada.

El escenario de la acción es una diferencia significativa entre ambos tipos de películas. Los «buenos salvajes» aparecen principalmente en

áreas fronterizas, como la playa del sur de España en *Bwana* o las fronteras de Albania en *Lamerica*. Un filme como *La estela che non c'è* retrata a China con mirada de turista. El único filme de «buen salvaje» que hemos analizado cuyo metraje transcurre íntegramente en una ciudad es *Come l'ombra*, ambientado en Milán. El filme de Marina Spada es también la única historia de «buen salvaje» donde este es una mujer, y también fue dirigida por una mujer. El resto de los relatos de «buen salvaje» son protagonizados por hombres. Ello contrasta con las historias de «competidores», donde encontramos tanto a inmigrantes como autóctonos de ambos sexos. Es importante señalar que la competición y la rivalidad no son exclusivas ni de los hombres ni de las mujeres.

Las películas de «buenos salvajes» proporcionan al espectador escasa información sobre el trabajo o el origen de clase de los inmigrantes en sus países de origen. Casi se puede decir que los directores parten de la idea de que los inmigrantes como una «página en blanco» en la que la sociedad de acogida puede escribir lo que desee. Esta idea es evidente en *Bwana*, *Lettere dal Sahara* y *Come l'ombra*, aunque encontramos más matices en los filmes de Gianni Amelio. Por otra parte, en las películas de «competidores» encontramos una mayor profundidad en el análisis de los países de origen y el entorno social de los inmigrantes. En consonancia con las investigaciones sociológicas sobre la materia, se muestra cómo los inmigrantes pertenecían a la clase media baja en el país de origen, y se retrata como la decisión de emigrar fue el resultado de vicisitudes económicas y sociales que amenazaban su posición en el país de origen.

Respecto a la dirección, queremos destacar el trabajo de dos directoras que han hecho aportaciones destacadas al cine sobre migraciones. Por una parte, la italiana Marina Spada demuestra que es posible innovar en el marco del «buen salvaje», ambientando la historia en Milán e innovando visualmente a través de la fotografía y los encuadres. En el caso de España, es indiscutible que la mejor aportación al cine sobre migraciones ha venido de Icíar Bollaín. Su mirada es ecuaníme con inmigrantes y autóctonos y demuestra una comprensión de los factores estructurales que condicionan los procesos migratorios. Bollaín, además de dirigir *Flores de otro mundo* aparece como actriz en otras dos de las películas que hemos analizado, *El techo del mundo* y *Rabia*.

Cinco de las películas aquí analizadas siguen la perspectiva del «buen salvaje», mientras que otras cinco son filmes de «competidor». La mayor parte de las películas de «buen salvaje» son italianas (4 de 5), pero todas

las películas de «competidor» son españolas. Creemos que la principal razón de esta distribución radica en la jerarquía más tradicional de la sociedad italiana. La jerarquía social italiana ofrece mayores oportunidades a los inmigrantes para integrarse en estructuras estables, incluso en posiciones subalternas. En la década de 1970, Italia ya contaba con un sólido sector industrial compuesto por grandes empresas familiares (Martinielli y Chiesi, 2004). Además, la mayor densidad de población en Italia en comparación con España implica que hay más lugares en Italia donde los inmigrantes pueden encontrar un trabajo sin tener que competir abiertamente con los autóctonos. En el caso de España, el rápido tránsito de una sociedad casi preindustrial a una postindustrial en el espacio del siglo xx implica mayores conflictos. Según Martinielli y Chiesi (2004), Milán y Barcelona comparten la condición de ciudades con estructuras sociales muy desiguales, donde la familia y el origen de clase determinan en gran parte las expectativas vitales de las personas. En las películas ambientadas en entornos urbanos (*Princesas*, *Lettere dal Sahara*, *Fuerte Apache* y *Come l'ombra*) podemos ver de forma significativa el contraste entre inmigrantes que no tienen a nadie a quien recurrir excepto a otros inmigrantes y autóctonos que cuentan con el apoyo de la familia y el estado.

Para reflejar la recepción de las películas por parte del público, hemos decidido analizar los resultados obtenidos por estas es una de las páginas web de cine de referencia mundial, la IMDB (Internet Movie Data Base).

Título	Promedio	Votantes
1. Lamerica	7,6	1836
2. El techo del mundo	7	26
3. Princesas	7	4312
4. Flores de otro mundo	7	706
5 La estela che non c'è	6,8	781
6. Lettere dal Sahara	6,7	62
7 Bwana	6,7	249
8. Rabia	6,4	974
9. Fuerte Apache	6,3	79
10 Come l'ombra	6	105

Tabla 2: «Ranking» en la IMDB.

Fuente: IMDB (Consultado el 18 de diciembre de 2016)

En la Tabla 2 ofrecemos datos sobre las valoraciones de los usuarios de la base de datos IMDB. Hemos hecho un «ranking» de las películas según su puntuación en la IMDB y ofrecemos también el número de votantes de cada una. Siete de las películas que tratamos han sido evaluadas por más de cien votantes, pero solo dos, *Lamerica* y *Princesas*, lo han sido por más de un millar. *Princesas* es el filme más visto, y el segundo es *Lamerica* que se sitúa como primero de la lista. Las dos películas con menor número de votantes son *El techo del mundo* (22) y *Fuerte Apache* (51). Ambas hablan de inmigrantes africanos, si bien en el caso de la primera es un subsahariano y en la segunda son marroquíes.

Parece ser que la repercusión social de las películas sobre inmigrantes africanos es menor que las centradas en otros colectivos, lo que puede ser atribuido al mayor desconocimiento de esos países por parte del público general.

Lamerica es claramente el filme mejor considerado por los usuarios de la IMDB. Le sigue *El techo del mundo*, *Princesas* y *Flores de otro mundo*. El número de votos de *El techo del mundo* es considerablemente menor que el de las otras películas de la parte superior de la tabla, lo que refleja que no es un filme reciente y cuya distribución se limitó a España y Suiza.

Un segundo grupo de películas calificadas entre 6,4 y 6,8 son más recientes. *Fuerte Apache* está en la parte baja de la tabla, lo que, teniendo en cuenta que es uno de los pocos filmes aquí reseñados sobre la migración marroquí parece señalar una contradicción entre tamaño del grupo e impacto cinematográfico. A pesar de que los marroquíes constituyen el principal grupo inmigrante en Cataluña no parecen ser muy populares a nivel cinematográfico. Esta contradicción puede estar relacionada con el rechazo al islam y la xenofobia tras el 11S en Nueva York y el 11M en Madrid.

En la Tabla 3 ofrezco mi propia calificación de las películas en base a aspectos visuales, dramáticos y sociales.

Flores de otro mundo es sin duda el mejor de los largometrajes que hemos analizado. Por una parte, tiene en cuenta las implicaciones sociales de la migración y concede igual importancia a los personajes autóctonos y a los inmigrantes. *Lamerica* también es un filme importante, si bien más esquemático en la descripción de Albania.

Por lo que respecta a *Rabia*, su calificación alta está relacionada con la habilidad del director para transmitir la invisibilidad de los inmigrantes. *Come l'ombra*, *El techo del mundo* y *Princesas* son películas interesantes, aunque presentan algunos aspectos débiles, como las interpretaciones

Título	Visual	Dramático	Social	Promedio
1. Flores de otro mundo	8	10	10	9,3
2. Lamerica	10	8	8	8,6
3. Rabia	9	8	8	8,3
4. Come l'ombra	10	6	8	8
5. El techo del mundo	7	8	9	8
6. Princesas	6	9	9	8
7. La estela che non c'è	10	7	6	7,6
8. Fuerte Apache	6	7	8	7
9. Bwana	7	8	5	6,6
10. Lettere dal Sahara	8	5	6	6,3

Tabla 3: Mi calificación. Fuente: Elaboración propia

en el caso de *Come l'ombra* y los aspectos visuales en el caso del *El techo del mundo* y *Princesas*. Por otra parte, *Lettere dal Sahara* tiene una buena fotografía, pero los aspectos sociales son esquemáticos.

Para concluir, queremos comentar brevemente sobre los usos sociales de ambas perspectivas. Las películas del «buen salvaje» constituyeron la primera imagen del inmigrante en el cine del sur de Europa y siguieron siéndolo hasta el inicio de la crisis económica. Parecería ser que los «buenos salvajes» solamente son bienvenidos cuando las disputas por los recursos no son profundas. Por otro lado, hoy los inmigrantes en el sur de Europa son percibidos como «competidores» por recursos escasos. Parece difícil saber si en el futuro veremos un resurgimiento de los «buenos salvajes» pero creemos que no es probable ya que en el contexto actual de crisis los inmigrantes extranjeros son vistos como competidores.

Bibliografía

- Ambrosini, M. (2016), *Irregular migration and invisible welfare*, Palgrave Macmillan, Londres.
- Cachón, L. (2005), *Bases sociales de los sucesos de Elche de septiembre de 2004*, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Madrid.
- Calavita, K. (2005), *Immigrants in the Margins: Law, Race and Exclusion in Southern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Dal Lago, A. (2004), *Non-persone*, Feltrinelli, Milán.
- Garzón, L. (2006), *Trayectorias e integración de la inmigración argentina y ecuatoriana en Barcelona y Milano*, Universitat Autònoma de Barcelona, en <<http://hdl.handle.net/10803/5127>>.
- Hage, G. (2000), *White nation*, Pluto Press, Sidney.
- (2003), *Against Paranoid nationalism*, Pluto Press, Londres.
- Santamaría, E. (2001), *La incógnita del extraño*, Anthropos, Barcelona.
- Van Liew, M. (2010), «New Modernity, Transnational Women and Spanish Cinema», *Comparative Literature and Culture*, Vol. 12(2), p. 9, en <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol12/iss2/>>.

Filmografía

- Adrover, M. (dir.) (2007), *Fuerte Apache* [Filme], Mediapro, Alta Producción.
- Amelio, G. (dir.) (1996a), *Lamerica* [Filme], Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Alia Film, Arena Films, Rai 1, Canal+, Vega Film, CNC, Eurimages Council of Europe.
- (2006b), *La estela che non c'è* [Filme], Home Entertainment.
- Bollaín, I. (dir.) (1999), *Flores de otro mundo* [Filme], Alta Films.
- Corder, S. (dir.) (2009), *Rabia* [Filme], Coproducción España-México-Colombia; Telecinco Cinema, Think Studio, Dynamo Producciones.
- De Seta, Vittorio. (dir.) (2006), *Lettere dal Sahara* [Filme], Metafilm, A.S.P, Ministero per i Beni e le Attività Culturali.
- León de Aranoa, F. (dir.) (2005), *Princesas* [Filme], Reposado Producciones, Mediapro, Antena 3 Televisión y Canal+ España.
- Uribe, I. (dir.) (1996), *Bwana* [Filme], Aurum, Cartel, Origen PC.
- Vega, F. (dir.) (1995), *El techo del mundo* [Filme], Sacrebleu Productions, Maybe Movies, France 3 Cinéma.

El discurso visual del inmigrante colombiano en el cine español contemporáneo

MINO FERNANDO CHICANGANA BAYONA Y MÓNICA MARÍA MONGUÍ MONSALVE

Universidad Complutense de Madrid

Desde mediados de los años ochenta España se ha ido configurando como un país receptor de flujo migratorio. Con la llegada de nuevos inmigrantes se empieza a establecer un escenario de diversidad social que se desarrollará con mayor fuerza en los años posteriores. Es en el primer lustro del nuevo siglo cuando el crecimiento de la población inmigrante se acelera como consecuencia del auge económico. El aumento de esta población está marcado por una migración económica, que buscaba oportunidades laborales en un país con alta demanda de mano de obra extranjera. Es por eso por lo que la composición de estos flujos tiene un acentuado carácter heterogéneo, es decir, estos nuevos contingentes proceden de distintas regiones del mundo. Con este nuevo escenario han aparecido interrogantes acerca de cómo identificar a estos colectivos y qué características influyen para la determinación de estos. Sin embargo, ello no implica que la sociedad no tenga una representación de los inmigrantes antes de todo juicio académico. Buena muestra de ello se da en el cine que, como reflejo de concepciones, expresa la visión que tiene la sociedad de una realidad, mostrando el imaginario que se tiene de ciertos colectivos, en sus formas de vida y las maneras en que se entienden sus costumbres. Por esta razón, el presente capítulo analiza la representación y construcción que hay de la imagen del inmigrante colombiano en el cine español contemporáneo de los últimos años. Siendo en tamaño el tercer grupo poblacional de extranjeros extracomunitarios en España, se pretende atender al impacto que genera

este colectivo en el cine, y de qué modo se muestra su proyecto migratorio, o mejor, cuáles son los estereotipos en los que se prepondera para determinar a esta población.

El texto se estructura en cinco epígrafes que proporcionan el siguiente contenido: en un primer momento se expone y se reflexiona sobre la influencia del cine en la formación de ideas y concepciones. En segundo lugar, se describen de manera general las características de los inmigrantes colombianos, con el fin de identificar el perfil específico de este colectivo bajo evidencia empírica. Seguido a esto, se expone la metodología y cuerpo del análisis para ulteriormente mostrar desde dos enfoques el discurso visual de los colombianos, desde los estereotipos que construyen la alteridad y desde el discurso en el que se constituye la identidad.

1. El cine como elemento cristalizador de una realidad

El cine representa fenómenos. Y estos son las visiones que convergen en un relato. Sean explicados o solo mentados, los fenómenos siempre están determinados en su creación por una natural despreocupación teórica y lógica, pues para el esencial interés de la creación cinematográfica solo prevalece el mostrar, es decir, aquello que se quiere presentar en la secuencia. Por eso en el cine, como en cualquier otro arte, no hay ápice de verdad o pretensión de explicar la realidad; su tendencia es siempre hacia la verosimilitud, hacia la apariencia de lo que puede ser creído o puede tenerse por posible. No tiene reglas para su instauración y en este sentido es siempre libre ante la posibilidad.

Sin embargo, el cine, aunque no lo patente, o no postule como verdad lo que representa, no por eso se puede afirmar que no mantiene una relación indirecta con esta; en la que cuestiona, rodea y circunda constantemente en su hacer. La pregunta por la verdad que anida en lo que representa con sus relatos, o los visos de realidad que están detrás de la construcción de su ficción es algo que convive constantemente en su quehacer propio. Es en esta ambigüedad que su narración proyecta un mundo con su propia cosmovisión de fenómenos que pueden ser siempre escrutados y buscados en el mundo real, y por tanto pueden ser desarticulados, analizados y encausados.

Con esto último se afirma que el contenido de sus representaciones encierra modos, formas en las que un relato se ha apropiado de los

fenómenos que muestra y que pueden ser interpretados y buscados en su origen. En este sentido, lo que importa para una investigación que quiere caracterizar un fenómeno que aparece en el cine, no es preguntarse por la verdad que afirman los distintos relatos que presenta sino por el contrario, los modos que habitan y que pueden explicar o fundamentar cada una de estas representaciones. Es decir, todas las caracterizaciones en el cine tienen una manera de mostrarse, y aunque algunas sean dentro de la secuencia breves o escuetas, pueden, aun así, ser determinadas y explicadas desde la realidad de la que emergen. Porque el cine no intenta explicar la realidad, pero convive, influye y emerge de ella.

Es desde esta libertad o despreocupación que se aprecia en su que-hacer, que surgen las variopintas formas de representación que hay del inmigrante colombiano en el cine español de la última década. Lo que se pretende por tanto en esta ponencia es describir estas distintas apariciones en las que se enmarca la figura del colombiano, a partir de un análisis que tenga presente el papel del cine como instrumento de propagación de estereotipos y de visiones de lo otro; pues este, al igual que otros medios de representación, se determina como un elemento capaz de formar una opinión pública, por lo que la difusión de su contenido —aún sin ser esta su intención— orienta y diseña percepciones colectivas acerca de un fenómeno.

Desde el carácter influyente que tiene su representar, se afirma que el cine como producción cultural halla un lugar privilegiado en la constitución de la memoria social, el cual, empero, se construye mediante diversos recursos. En este aspecto el concepto de identidad surge aquí como discurso, un discurso que necesita mostrarse, y como afirma Aínsa (1986), necesita *crystalizarse*, siendo entonces el cine una de estas formas de cristalización del concepto.

Es el medio en el que se proyectan las posibles visiones que una sociedad tiene con respecto a lo que es diferente a esta, o lo que considera que no es parte de su identidad. Al tiempo en el que se resalta esta demarcación en el relato cinematográfico, puede verse cómo en algunas de las visiones en las que se representa al inmigrante colombiano, se desvela y se reafirma una identidad que se manifiesta opuesta y que no converge con aquello que se representa con este colectivo. Estas son percepciones que derivan de un manejo de la alteridad que necesita aparecer conciso, escueto y vacío de contenido, pero aún con la simpleza de su caracterización, erigirse como referente, como lo diferente en el discurso de la identidad. Son definiciones de la alteridad que limitan y que dan

reconocimiento a los caracteres que definen a una sociedad. En este sentido, como señala Silva (2010) tomando como referencia a García Canclini:

... no es que las películas decreten que los colombianos «son esto» o «son así». Las películas son relatos de país, proporcionan imágenes para la elaboración de los distintos relatos que construyen los distintos sectores de la sociedad. Ellas representan modos posibles de ser... (p. 180).

A grandes rasgos se pretende hacer una aproximación a los determinantes conceptuales que explican cada una de las representaciones que se dan del inmigrante colombiano en el cine español contemporáneo, con el fin de descubrir los modos en que se aborda como referencia al colombiano en la construcción de un discurso de identidad.

Pero antes de entrar al tema central que nos ocupa, parece conveniente delimitar las características generales de la inmigración colombiana que reside en España. Ello, con el ánimo de poder contrastar las concepciones y representaciones del cine español con la realidad que se tiene en el país.

2. Características de la migración colombiana en España

La migración en España ha sido un fenómeno histórico latente durante un largo periodo de tiempo, si bien, a principios de siglo xx, el país se concebía como una sociedad emisora de emigrantes, hoy en día es catalogado como uno de los países con mayor recepción de personas extranjeras. Su alta afluencia empieza a notarse a partir de los años ochenta, pero su incremento tuvo lugar durante los años 2000 y 2008, periodo específico denominado el *boom* inmigratorio, en el cual la población inmigrante pasó del 3,3% al 12% con respecto al total de la población (Reher, Requena y Sanz, 2011).

La importancia del fenómeno migratorio no solo recae en su valor cuantitativo, sino que además las características de la misma lo muestran como un elemento significativo y sin precedentes en el país. Uno de los rasgos más indicativos de esta inmigración ha sido su ingente heterogeneidad con respecto a la procedencia, la cual tiene un especial peso en los flujos provenientes de países del sur, situación que genera un

espacio multiétnico que va a tener implicaciones en el ámbito demográfico, político, económico y social del país. Bajo este contexto, surge la figura del extranjero, del inmigrante, del *otro*, a través del cual los nativos intentarán reafirmar una identidad que les distancie y les diferencie de estos nuevos sujetos.

El hecho de tomar como objeto de análisis al colectivo colombiano en España se fundamenta en su importancia cuantitativa, por lo que aunque este contingente se presente como un fenómeno de reciente aparición, su comportamiento como grupo migratorio se ha destacado por un crecimiento acelerado en los años de cambio de siglo, es decir, finales de los años noventa e inicio de los años 2000, ubicándose actualmente como el tercer colectivo extranjero no comunitario con una representación significativa en el país, solo por detrás de los nacionales de países como Marruecos y Ecuador. De ahí que se presente de manera relevante para el estudio de las migraciones, como herramienta para comprender y aproximarse a las representaciones narrativas que la sociedad hace de estos.

En efecto, como evidencia la Encuesta Nacional de Inmigrantes (2007), el 89% de los inmigrantes colombianos en España llegaron a partir del año 1997, periodo desde el cual estos flujos se empiezan a dar con mayor frecuencia en el país. Sin embargo, es solo hasta el año 2001 que se incluye este colectivo de manera independiente en estadísticas oficiales como el Padrón de habitantes, por lo que años anteriores se asociaba en un mismo grupo denominado: *resto de países de América del Sur*. Para este primer año se registraban cerca de 87.000 colombianos en España, pero siete años después, en el año 2008, se registra una cifra de 284.043 colombianos. Actualmente, los últimos datos del padrón (2014) señalan la existencia de 363.667 personas nacidas en Colombia y residentes en España, cifra que constituye un 6% dentro del total de colectivos inmigrantes.

Conviene subrayar, sin embargo, que una de las características que posee esta población es su carácter feminizado, es decir, existe un predominio de las mujeres con respecto a los hombres de esta misma nacionalidad, por lo que actualmente estas representan el 56,6% de la inmigración colombiana (Padrón, 2014). Al igual que el conjunto de inmigrantes en España, este colectivo muestra un perfil predominantemente económico. En buena medida las motivaciones de emigrar de Colombia están basadas en la búsqueda de una inserción laboral en destino. Esta situación se muestra reflejada en las altas tasas de actividad que comporta la población (84%), además de la composición etaria de

su grupo, por lo que se concentra en las edades más activas (30 a 44 años), siendo una población más joven que la española.

Ahora bien, es claro que esta migración tiene un marcado contenido laboral, pero ¿en qué tipo de puestos de trabajo se ubican? ¿Las concepciones representadas en el cine parten de estas realidades? Diferentes estudios (Aparicio y Giménez, 2003; Cárdenas y Mejía, 2006) ya constataban la ubicación de esta población en los sectores de actividad con menos prestigio, designándolos en el segmento secundario del mercado de trabajo, es decir, actividades que requieren una menor cualificación laboral —en algunos casos por debajo del nivel de formación del individuo—, con menor estatus socioprofesional y en consecuencia un menor atractivo. De esta forma, según los resultados del censo 2011, las ocupaciones preferentes son el servicio doméstico (18%), hostelería (11%), dependientes en tiendas y pequeños comercios (6%) y finalmente la construcción (5%). Si bien, este último ha presentado un descenso a causa del contexto macroeconómico de la crisis con la explosión de la burbuja inmobiliaria, aún sigue situándose como una actividad referente dentro de la población masculina colombiana. Este perfil de inmigrantes refleja la estructura del mercado laboral español, así como el modelo de producción que impera en el país. Esta ubicación dentro de los sectores laborales se realiza de manera independientemente de la experiencia laboral y la cualificación adquirida en el país de origen. De acuerdo con Cárdenas y Mejía (2006) las personas que emigran de Colombia suponen un perfil de nivel educativo mayor a la media de la población colombiana, lo que quiere decir en este caso, que la migración realiza una selección positiva. En efecto, de acuerdo con el Censo 2011, el colectivo colombiano inmigrante en España se perfila con mayor proporción en el nivel de estudios de bachillerato y FP, así como estudios secundarios, siendo muy inferior el porcentaje de personas sin estudios o solo primaria. Más aún, si se compara su situación con otros colectivos migrantes de Latinoamérica, se puede observar que su estructura educativa es mucho mayor que la de los nacionales provenientes de Ecuador y Bolivia, pero es superada por la población argentina y peruana, por lo que muestran mayor proporción en estudios de grado y posgrado.

3. Metodología y división del análisis

En una migración como la colombiana, de reciente crecimiento en España, el cine se presenta como un puente en el que se puede

vislumbrar las representaciones cotidianas que tiene una sociedad como la española tanto de sí misma como de este colectivo. De qué manera se puede encarar y concebir estas relaciones en las distintas representaciones narrativas que tiene el cine español es lo que preocupa a estas líneas. Para desarrollar el análisis del discurso visual de los inmigrantes colombianos en España, hemos elegido un total de nueve películas producidas en el país y estrenadas en la última década. Las películas, como es evidente, guardan siempre una relación con el colectivo inmigrante, en algunos casos puede que sea de modo circunstancial y en otros, la figura del colombiano resulta esencial para el desarrollo del relato.

Con esta división se podría considerar que en una primera clase de películas aparece el inmigrante colombiano como un personaje secundario, el cual no está involucrado directamente en la historia que se narra, pero su intervención resulta necesaria para enriquecer una visión, un estereotipo de ciertos espacios de la sociedad española. Aunque su aparición es puntual y concisa, resulta ser un elemento básico para recrear visualmente un determinado lugar. En este grupo se han incluido las siguientes cinco películas:

- *Canciones de amor en Lolita's club* (2007)
- *Celda 211* (2009)
- *Biutiful* (2010)
- *La mosquitera* (2010)
- *No habrá paz para los malvados* (2011)

Por otro lado, en una segunda línea están las películas en las que el colombiano que reside en España se muestra como un personaje fundamental para el desarrollo de la historia y en algunos casos, la historia gira en torno a su figura. Aunque en este tipo de películas se han reunido distintos géneros como el drama, la comedia, o la acción, se encuentra un denominador común, pues todas las representaciones del colombiano tienen un papel central en la trama y, en consecuencia, el desarrollo de la película busca enriquecer la descripción de este personaje y su entorno. Siguiendo estos criterios, el cuerpo de este grupo lo integran las siguientes cuatro películas:

- *A golpes* (2005)
- *Rabia* (2009)

- *Una hora más en Canarias* (2010)
- *Tiempo sin aire* (2015)

El criterio de selección con el que partirá el análisis intenta responder a los dos modos en los que puede hacer parte la figura del colombiano dentro de la representación cinematográfica, es decir, como lo que no es parte del discurso de identidad, y se reconoce como lo otro o lo ajeno a este discurso; y lo que con su aporte o descripción termina siendo parte del discurso identidad de una sociedad que encuentra similitudes y empatías con el extranjero en medio de sus diferencias más inmediatas. Para hacer una determinación del primer caso, la narración cinematográfica hace uso de estereotipos que, con su sencillez, sirven para formarse una idea rápida de un entorno extraño y apartado en el que no puede sino arraigarse la alteridad. Hablamos de imaginarios sociales en los que la concepción del inmigrante se construye bajo una división latente entre el *nosotros*, partícipe de la unidad identitaria y lo *otro*, como la idea de lo ajeno y lo distante. Es un elemento indeterminado, vacío y que no representa identidad. Se presenta como un esquema simple que bajo caracterizaciones repetitivas ofrece información al espectador para la comprensión más fácil de ese *otro* desconocido (Burke, 2005).

Al contrario de la descripción que versa en estereotipos y generalidades y que reclaman la alteridad, encontramos representaciones dilatadas y con el suficiente contenido descriptivo para producir un giro argumentativo en el discurso de la identidad, de modo que, so pena a las diferencias que constituyen cotidianamente a un inmigrante colombiano, se termina encontrando lugares comunes o espacios en los que se llega a comprender su figura. En esta clase de películas se enriquece el discurso de identidad, pues lo que se hace es un acercamiento profuso a lo diferente, al punto de encontrar similitudes que enlazan y que articulan un nuevo discurso, de modo que la diferencia ya no puede describirse desde la alteridad sino como parte de la identidad de una sociedad.

Establecida la justificación de esta división se pasa a analizar las películas de cada grupo con el fin de determinar las distintas formas en las que se presenta cada uno de los discursos en los que participa la figura del colombiano. En principio se hará una breve descripción de la película para seguidamente analizar la representación que tiene el colombiano en esta.

4. El inmigrante colombiano desde estereotipos que contribuyen al discurso de la alteridad

Este primer análisis se centra en cinco películas españolas en las que el inmigrante colombiano aparece de manera secundaria y su descripción es escueta. Acusa siempre a generalidades o estereotipos; en este sentido, el concepto de inmigrante colombiano se entiende a partir de otredad, y esto, «solo se explica a partir de la existencia de una figura opuesta: la identidad» (Blanck-Cerejido y Yankelevich, 2003: p. 14). Esta otredad o alteridad está siempre caracterizada por una falta de exégesis a su figura, a lo que origina sus actos y solo está puesta para contrarrestar otra que se encuentra caracterizada, comprendida y con la que se empatiza.

4.1 Canciones de amor en *Lolita's club*

Esta película se estrenó en España en 2007 bajo la dirección de Vicente Aranda. En ella se cuenta la historia de Raúl, un policía violento perseguido por miembros de ETA y mafias de la prostitución, y Valentín, su hermano gemelo, con una discapacidad intelectual que está enamorado de una prostituta colombiana en el club donde trabaja como ayudante de cocina. Como telón de fondo está la figura de Milena, una colombiana que ha inmigrado para trabajar como prostituta y poder enviar dinero a su madre y a su hija en el país de origen. Otro personaje colombiano es Mazuera, un hombre corrupto, traficante de menores a las cuales prostituye en los clubs de España. La violencia, las drogas y la prostitución se presentan como parte esencial en la narración de estos individuos. Los colombianos, aunque elementos relevantes en el desarrollo de la trama, carecen de un contexto que explique sus ocupaciones. Se presentan como personajes comunes a este tipo de espacios porque recurren como alternativa para la subsistencia de sus familias. En ningún caso la película tiende a condenar sus ocupaciones sino solo se limita a describir bajo la figura de estos –la prostituta y el traficante– la visión general que hay de unos espacios oscuros de la sociedad. Son estereotipos a los que recurre el argumento para caracterizar lugares clandestinos y secretos como son el tráfico y la prostitución.

En este caso se muestra que dentro de la representación del inmigrante colombiano el proxenetismo y la trata de menores son elementos

comunes a su caracterización general, y que por tanto no es necesario justificar este tipo de comportamiento. Son inherentes a su figura y como alteridad forman un discurso de desprestigio social. Es posible encontrar una respuesta a esta representación desde la influencia que tiene la información al retratar lo más relevante de un país, que en el caso colombiano y de acuerdo con los resultados del estudio del Observatorio de marca e imagen País CESA (2013) el 19% de los visitantes y el 36% de extranjeros prospectos asocian la palabra «Colombia» con la droga, la violencia, la corrupción y la inseguridad, cuestión que denota la significativa influencia que tienen los medios de comunicación en las percepciones que se forman en torno a una persona y un país. Lo que deviene en un estereotipo para demarcar sin dilatada explicación este tipo de espacios.

4.2 Celda 211

Estrenada en 2009 bajo la dirección de Daniel Monzón, la película gira en torno a las pericias y vicisitudes que pasa un funcionario en medio de un motín en una cárcel española, liderada por el preso con el alias «malamadre». En este caso, el papel del colombiano en la cárcel española se desenvuelve como un preso de carácter siniestro, desleal, egoísta y peligroso. Se muestra versado en todos los ambientes clandestinos en los que se mueve una cárcel. Es un preso experimentado y muy curtido en este tipo de situaciones. Y aunque no se explica la procedencia de sus habilidades, ni la forma de su carácter, es el perfecto antagonista de los protagonistas, que movidos por intereses nobles que ponen en peligro sus propias vidas, contrastan de manera llamativa con el egoísmo y la mezquindad que caracteriza al preso colombiano. No falta de razón y prudencia para su conveniencia, carece por completo de espíritu colectivo, aun en el entorno en el que se mueve —la cárcel— logra despertar animadversión por sus decisiones. Se erige distante, ajeno e injustificable. Es la alteridad que tiene como fin contrastar y diferenciar los valores que han movido los actos de los protagonistas y que encuentran comprensión en el discurso. Como estereotipo se remite aquí al concepto y discurso negativo de extranjero como un agente perturbador, como ese alguien ajeno, extraño y bárbaro que amenaza a la identidad colectiva (Blank-Cerejido, y Yankelevic, 2003; Bauman, 1997).

4.3 Biutiful

Una película del 2010 del director Alejandro González Iñárritu, narra la vida de Uxbal, un personaje enfermo de cáncer que, como padre de familia, negocia y trapichea con inmigrantes para conseguir la protección y la manutención de su familia. La figura del inmigrante colombiano aparece aquí encarnada en una joven prostituta, consumidora de drogas, desentendida y superficial en sus formas. El personaje es de escasa aparición en la película y prescindible totalmente de la trama. Concentra su representación en una risueña y desenfadada joven prostituta que se muestra complaciente con sus clientes y se limita a entretenerlos. Lo interesante en esta película es que pone en evidencia un aspecto muy común en la imagen de la mujer colombiana. Pues al recurrirse a un estereotipo que sintetice en escaso tiempo la forma general de una prostituta joven, drogadicta, agradable y complaciente se concibe a la mujer colombiana como parte de esta caracterización. Este signo es de una representación cultural que no es heredada del cine americano o de la cultura europea, sino que ha sido aprehendido por la propia experiencia española. Porque España es uno de los destinos principales de la trata de blancas de niñas y mujeres colombianas (Red Española contra la trata de personas, 2008). Esto es lo que puede explicar el estereotipo en el que se condensa sin mayor exposición a la mujer colombiana como prostituta joven. Es la idea que se refuerza de ese otro que viene de un lejano lugar y con otra cultura, y para el que creemos que la diferencia es su estado natural (Blanck-Cereijido, y Yankelevic, 2003).

4.4 La Mosquitera

Es una película dirigida y escrita por Agustí Vila y estrenada en 2010. La cinta trata la vida de una pareja en crisis, con sentimientos de culpabilidad y como consecuencia una ilimitada permisibilidad con su hijo. En esta secuencia es Ana quien representa a una inmigrante colombiana que trabaja como empleada doméstica en la familia. Es una joven madre monoparental con quien Miquel –el padre de familia– mantiene una relación íntima. Ella se caracteriza por un temperamento pasivo, parco y predispuesto a complacer sin mayor resistencia. Esta fragilidad es la que la lleva a refugiarse en las decisiones de Miquel. Su imagen se describe entre la ignorancia y la inocencia en la que se mueven las personas de cuidado o de servicios domésticos, caracterizados como un colectivo de

personas, y en este caso, un colectivo de mujeres frágiles y débiles con dificultad de decisión o iniciativa. El estereotipo que se dibuja desde este filme, hace alusión a lo que Catarino y Oso (2000) ya explicaban sobre la percepción de las latinoamericanas en el cuidado y servicio doméstico, por lo que se ha formado una fama de mujer dulce, sumisa, complaciente y abnegada que puede aguantar y tolerar cualquier condición laboral. Producto de esta visión es que emerge como recurso a una figura de empleada doméstica joven y tímida la mujer colombiana.

4.5 No habrá paz para los malvados

Dirigida en 2011 por Enrique Urbizu, narra la historia de Santos, un inspector de policía alcohólico que se ve involucrado en el asesinato de tres personas en un club de alterne. La trama gira alrededor de este personaje y su búsqueda de testigos que desvelen su crimen. Varios son los personajes colombianos, pero ninguno relevante, están delimitados en un entorno de drogas, prostitución y delincuencia. En esta trama aparecen desde prostitutas, proxenetas y narcotraficantes, hasta dueños de clubs alternes. Todos estos personajes sin mayor dilación en su exposición conforman y dibujan la cara conocida y resumida de un mundo peligroso, clandestino y desconocido. Aunque ningún personaje es notable, sí lo es la temática en torno a la que giran sus apariciones y en este aspecto se resalta que todos los espacios ilícitos están contenidos por colombianos. Es el estereotipo de un colectivo migratorio en el que se da el compendio de muchas esferas delictivas sin necesidad de ahondar en su explicación. Tal como Aparicio y Jiménez (2003) encuentran en un estudio realizado sobre la inmigración colombiana en Madrid, «[La] verdadera imagen [del inmigrante colombiano] ha venido a recubrirse en los medios de comunicación con los rasgos negativos de las bandas de atracadores y narcotraficantes» (p. 1), lo que facilita su apropiación en el cine como figura que condensa unos rasgos de alteridad, distantes de la sociedad.

5. El inmigrante colombiano como parte del discurso de identidad

En esta parte se analizan las películas que se distinguen por ahondar en las características de los personajes colombianos, al punto de construir

un discurso que no reconoce a este como fuera de la identidad, sino que lo desliga de nociones simplistas de la alteridad.

5.1 A golpes

Una película dirigida por Juan Vicente Córdoba en 2005, relata la vida de cinco mujeres jóvenes con vidas precarias que viven en el barrio de Vallecas en Madrid. Experiencias desalentadoras las llevarán a ejercer saqueos ilícitos en una joyería y a un centro comercial para conseguir sus sueños. Una de ellas es Juanita, una colombiana que emigró de Cali con su madre a España. Su única ambición en la vida es tener un piso. El énfasis de este personaje se centra en mostrar a una mujer que vive en un ambiente precario y propenso a las actividades ilícitas como el robo o las drogas. Es un clima agreste en el que se desvela la vulnerabilidad de los protagonistas para ejercer este tipo de actividades. Ser colombiana no lleva aquí una connotación diferente con respecto a los demás personajes que son españoles, pues todos comparten en común la pobreza y vicisitudes que sufren. En este aspecto la mujer colombiana se encuentra compartiendo un discurso que no separa a nacionales y extranjeros, sino a los pobres de los que no lo son. Lo común, lo idéntico, es que todos los personajes comparten necesidades, sueños y riesgos para sobrevivir. La representación de la mujer colombiana no rivaliza con este discurso, sino que lo alimenta, lo enriquece para decir que la pobreza puede ser un lugar común en españoles y extranjeros. La utilización de la mujer colombiana en este contexto parte de que es común en la inmigración la tendencia a ubicarse en determinados sectores y áreas urbanas segregadas, llevando a presentarse como fenómeno de diferenciación social a partir de la pobreza y focos de conflictos sociales (Barreiro, 2002).

5.2 Rabia

Una película de suspense estrenada en España en mayo de 2010. La historia se centra en dos personajes, el primero es Rosa, una joven colombiana que trabaja de manera interna en el servicio doméstico para una familia española adinerada. El segundo personaje es José María, un albañil con quien Rosa acaba de iniciar una relación. Sin embargo, este

tiene una personalidad volátil que lo lleva a perder el control en una discusión con su jefe, provocando de manera accidental su muerte, lo que lo obliga a refugiarse en el desván de la casa en la que trabaja Rosa sin que ella ni nadie lo sepa. La trama del filme gira en torno a la vida cotidiana de Rosa como asistente doméstica, lugar en donde llega a sufrir abusos verbales y también sexuales por parte del hijo de la familia. Rosa se muestra como una persona débil, ingenua y retraída. Incapaz de alterar su vida es consciente de la distancia social que hay en su entorno, sea por su procedencia, sea por su pobreza, o sea por su trabajo, su apatía al cambio encuentra justificación en sus miedos. Abocada a mantener su trabajo y sus ingresos está dispuesta a sufrir abusos e injusticias. El filme encausa su actitud al punto de despertar comprensión por su tragedia y repudio por sus vicisitudes. Muestra a sus jefes como personas insensibles y distantes. Desarraigados de su tragedia, ellos son lo otro, pues el discurso no da cuenta de su comportamiento, pero sí de la explotación en las relaciones de poder «que parte de las condiciones de subordinación de las que es objeto, producto de relaciones de poder y de explotación propios de la sociedad...» (Briceño, 2004: p. 213). La contraparte de la sumisión de Rosa es José María, quien se niega como inmigrante a aceptar estas diferencias llevándolo a su accidental tragedia.

5.3 Una hora más en canarias

Una comedia musical de David Serrano de la Peña, estrenada en 2010. La película muestra la vida de Claudia una colombiana de familia acomodada que tiene una vinoteca en el centro de Madrid. Está casada con un español con el que tiene un hijo. Claudia tiene una hermana, Mónica, y un amante al que persigue constantemente, Pablo, quien tiene una novia, Elena. La trama gira en torno a estos cuatro personajes con sus deseos y amoríos en los que se darán distintos sucesos con tintes de comedia. Es un musical que de especial tiene para el análisis que no toma a la mujer colombiana desde los estereotipos comunes, sino que parte de una imagen que no resalta diferencias por su procedencia sino por sus actos. Desde este aspecto el discurso que los identifica a todos, es decir, tanto a las hermanas como al amante y a los otros personajes, son los deseos emocionales que los mueven; las relaciones de pareja y sus pericias. Las mujeres colombianas por su procedencia no conllevan

ningún estereotipo que sirva para reconocer su nacionalidad, por el contrario, no parece justificable en la trama que sean colombianas, es un elemento decorativo y casi totalmente prescindible, salvo tal vez que se relacione con una visión de belleza. La película es un ejemplo en el que la inmigración no conlleva ningún estereotipo, ni justificación para acercarse a caracterizar un grupo poblacional. Y, sin embargo, por esa misma despreocupación toma al colombiano dentro de un discurso de identidad.

5.4 Tiempo sin aire

Estrenada el 30 de abril de 2015 bajo la dirección de Samuel Martín Mateos y Andrés Luque Pérez, la historia se centra en María, una enfermera colombiana que residía en un pueblo azotado por el conflicto armado y ocupado por paramilitares. Sufre múltiples ataques y maltratos propios de la guerra, entre ellos la violación y muerte de su hija mayor. En el lugar de los hechos María encuentra una foto con una dedicatoria y el nombre de Iván, un español que hace parte del grupo paramilitar. Lo que en su afán de venganza la llevará a España a buscarlo y a no vivir tranquilamente hasta encontrarlo. Es el recorrido de una madre que no encuentra sosiego desde la desventurada muerte de su hija y que solo sostiene su existencia la represalia que hará pagar a su verdugo. La película se acerca a los horrores de la guerra y a la irracionalidad a la que sucumben tanto las víctimas como María y sus deseos de venganza, como los victimarios como Iván, que como mercenario lejos de su país viola y mata sin contemplación. En el caso de María la película hace un recorrido detallado, tanto de su vida en Colombia donde era enfermera, como de su vida en España donde ejerce como empleada doméstica. En este relato de su vida se encausan sus propósitos y aunque no se empatice con sus actos, se comprenden. La mostración de esa personalidad por parte de la película impide dar una proyección de ella bajo los estereotipos de las trabajadoras del servicio doméstico que se han descrito anteriormente. Su discurso no versa en alteridad sino en la identidad, que tanto ella como Iván guardan en común con el fenómeno de la violencia y sus consecuencias.

Finalmente se puede concluir que el discurso visual del inmigrante colombiano en el cine español contemporáneo se tensa desde las imágenes simples y peyorativas que los describen como elementos oscuros

y clandestinos de una sociedad, hasta representaciones en las que se rompe con esta precomprensión para aportar a un discurso de la identidad de la sociedad española que se teje solo en la búsqueda y comprensión de sus diferencias.

Bibliografía

- Agustín, A., Lustres, E., Pena, B., Gordon, J. (productores) y Monzón D. (dir.) (2009), *Celda 211* [Filme], Telecinco cinema, Vaca Films y Morena Films.
- Aínsa, F. (1986), *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Gredos, Madrid.
- Aparicio, R. y Giménez, C. (2003), *Migración colombiana en España*, OIM, ONU, Madrid.
- Barreiro, F. (2002), *Los nuevos vecinos. Metropolización, exclusión social y segregación urbana, en las ciudades europeas*, Universidad de Barcelona, Barcelona.
- Bauman, Z. (2001[1997]), *La posmodernidad y sus descontentos*, Akal, Madrid.
- Burke, P. (2005), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Edición crítica, Barcelona.
- Blanck-Cerejido F. (2003), *El otro, el extranjero*, Libros de El Zarzal, Madrid.
- Briceño, Y. (2004), «Inmigración, exclusión y construcción de la alteridad. La figura del inmigrante en el contexto español», en D. Mato (coord.), *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*, FACES, Universidad Central de Venezuela, Caracas, pp. 201-219.
- Cárdenas, M. y Mejía, C. (2006), «Migraciones internacionales en Colombia: ¿qué sabemos?» *Documento de Trabajo*, 30, Fedesarrollo, Bogotá.
- Catarino, C. y Oso, L. (2000), «La inmigración femenina en Madrid y Lisboa: hacia una etnización del servicio doméstico y de las empresas de limpieza», *Papers*, 60, pp. 183-207.
- Cerezo, E. (productor) y Córdoba, J. (dir.) (2005), *A golpes* [Filme], Enrique Cerezo P. C.
- Cimadevilla, T. (prod.) y Serrano, D. (dir.) (2010), *Una hora más en Canarias* [Filme], Telespan 2000, Lazonafilms y Dynamo.

- Cuarón, A., Del Toro, G., Bovaira, F. (prods.) y González, A. (prod. y dir.) (2010), *Biutiful* [Filme], Cha Cha Cha Films y Focus Features.
- Del Toro, G., Navarro, B., Guerrero, R., Agustín, A., Mardones, A. (prods.) y Cordero, S. (dir.) (2009), *Rabia* [Filme], Telecinco Cinema, Think Studio y Dynamo.
- Gómez, A. (productor) y Aranda, V. (dir.) (2007), *Canciones de amor en lolita's club* [Filme], Lolafilms.
- Herrero, G. (prod.) y Martín, S., Luque, A. (dir.) (2015), *Tiempo sin aire* [Filme], Tornasol films, Zebra Producciones, Hernández y Hernández y La ignorancia de la sangre.
- Red Española contra la Trata de Personas (2008), *Guía Básica para la identificación, derivación y protección de las personas víctimas de trata con fines de explotación*, en <http://www.cruzroja.es/pls/portal30/docs/PAGE/2006_3_IS/BIBLIOTECA/GUIA%20BASICA%20PARA%20LA%20IDENTIFICACION%20Y%20DERIVACION%20DE%20VICTIMAS%20DE%20TRATA.PDF>.
- Reher, D., Requena, M. y Sanz, A. (2011), «¿España en la encrucijada? Consideraciones sobre el cambio del ciclo migratorio», *Revista Internacional de Sociología*, 69(M1), pp. 9-44.
- Silva, M. (2010), «La inmigración colombiana en el cine reciente», *Nexus comunicación*, 8, pp. 170-183.
- Salazar-Simpson, G., Agustín, A. (prods.) y Urbizu, E. (dir.) (2011), «No habrá paz para los malvados [Filme], Lazona Films, Telecinco Cinema y Manto Films.

Towards wonderland *The experience of border-crossing through the eyes of children¹*

CATERINA MAZZILLI

University of Sussex, United Kingdom

The core idea for this paper arose during my work for Human Rights Nights International Film Festival of Bologna. In the spring of 2014, I co-conducted a seminars series for undergraduate students in Education, Politics and Sociology, during which we showed short movies concerning different aspects of migration. The films' specific topic varied according to the students' field of study. Therefore, in the scope of this article, I recall to three short-films showed to Education students and concerning young people's border-crossing. They are characterised by portraying children and teenagers as main characters and being shot between Mexico and the United States in the first two cases and between Morocco and Spain in the third one.

El otro sueño Americano (2004), *Una vida mejor* (2009) and *Mofetas* (2008), which I use as terms of reference all throughout the text, provide three excellent examples for my attempt to describe the state of mind with which children and teenagers undergo their migration process and the way in which this is related by media.

Moreover, my assumption is that, while focusing on children abuse and trafficking, studies on young people's migration overlook more

1 I consider this work as a follow-up of the seminars I conducted in 2014 on behalf of Human Right Nights International Film Festival of Bologna, Italy. However, this investigation is independent from the Festival's activities.

spontaneous but equally characterising dimensions, such as their perception of migration as a mysterious adventure.

The hypothesis guiding my analysis is that children undertake border-crossing almost naively, with the expectation of starting an experience out of the ordinary. I partially attribute that to the singularity of their perception (Dobson, 2009, de Block and Buckingham, 2010), but also to the narration of migration by parents and/or older children. It is quite common indeed, as we can deduce from *Una vida mejor*, that parents and siblings present them the journey as «ir a ver a papá en Arizona²». A world-wide known example of that can be found in Benigni's movie *La vita è bella* (1997), in which a father, deported in a concentration camp with his young son, pretends that they live in a big game organised by the Nazis, in order to protect the child from the brutal reality and alleviate his pain to be in an unknown environment. In this way, adventure can be argued as the main characteristic of children's perception of migration. With respect to that, the question underlying my analysis is: why are spontaneous and naive aspects of young people's migration often overlooked? And why are victimisation and trafficking so highlighted?

On the other hand, I posit that teenagers, being more conscious of the deprivations and traps they might face during the journey, undergo border-crossing with much more awareness, although with a sort of disregard and recklessness. Again, I am keen to attribute this state of mind to the peculiarity of their age; despite it is not my intention to refer to any psychological theory.

As previously stated, the three short-movies I have chosen as case studies support these first assumptions. Moreover, narrowing my perspective, I focus on the crossing of borders dividing the USA and Mexico, for the first two films, and Spain and Morocco, for the third. They are very meaningful for this study, since they add to the intrinsic characteristics of borders (Mezzadra, 2006) the geopolitical implications of dividing Europe from North Africa and the USA from Central America. Crossing these borders means so much more than just entering a neighbouring country. It actually means breaking into Fortress Europe and, more in general, in that so-called North of the world which constantly raises new barriers against immigrants and strengthens the established ones.

2 «Go and see dad in Arizona» (own translation).

In this article I will move from a general frame concerning migrant cinema, focusing then on a description of the geographical areas constituting the set of my case studies. After a detailed and critical description of the movies, including both the plot and related considerations, I will provide some conclusions.

The overall aim of this paper is indeed to provide a critical and truthful analysis on the representation of children's and teenagers' border-crossing, going beyond rights and economic pursuits and revealing a concrete and down-to-earth experience.

Further aim of it is also to argue that current media portray migration as tragic and painful and migrants as victims of smuggling, violence and abuse, in what seems now the only attempt to give it legitimacy. My intention is not to deny this aspect but to claim that even showing children's and teenager expectations on the journey is equally legitimate.

Migration and, consequently, the portrayal of it, should not need to be tragic to be fair, free and legitimate.

1. Migrant cinema and migrants in cinema

Since the end of World War II, cinema has increasingly reflected the importance and complexity of migration and its ability to touch every corner of the world. According to Getino's (2010) point of view, all the cinema is a vehicle of ideas and cultural models, spreading ideology and so being necessarily political. American cinema deployed migrants as highly racialised subjects with peculiar ethnic characteristics seeking for assimilation and adaptation (Bertellini, 2013). Their stories showed an acute divide between the old and the new, namely their traditional habits and those of the receiving country. Migration gained a different importance in the European cinema due to the European political situation post-World War II. This area was experiencing simultaneous emigration to the Americas and the first waves of immigration from Eastern Europe, so that its cinema reflected this complexity and intersection of fluxes.

Bertellini (2013) states that «migrations have not had a comparably transformative impact on all national film cultures, although they have radically affected contemporary media geography and film poetics». Therefore, it is possible to access movies narrating and performing migration differently, according to production and direction, aims, plots, protagonists and themes.

In recent years, an innovative stream of movies including both new contents and «socioaesthetic cartography» (Bertellini, 2013) has become more and more popular. Berghahn and Sternberg (2010) claim indeed that this new migrant and diasporic cinema marks the change into a new aesthetic paradigm. Indeed, these films show recent migration routes from the Balkans, North Africa and the Middle East both to Western and non-Western countries, and are produced and distributed through non-mainstream channels. Rather, the independent cinematographic scene is the main vehicle of their distribution. In this case are included *El otro sueño Americano*, *Una vida mayor* and *Mofetas*, outcomes of independent productions, distributed through unconventional networks and projected during various Film Festivals. With respect to that, Iordanova (2010) points out that this kind of cinema corresponds to a transnationally mobile group of film-maker, moving from a country to another depending on projects opportunities and funding offers.

The topic of migration in cinema has developed according to three different streams, namely transnational, migrant and diasporic (Knott, 2011). The first consists in movies by companies from more than one country, with the intent of a global appeal. The third then regards films directed and produced by second or subsequent generations. Migrant films, instead, focus on the journey and on the in-between experience of leaving a country for another. This last stream is the one the three short-films of this paper are included in.

In accordance to their producers' origin, different settings and aims, every line has a specific theme. On the one hand, diasporic films are centred on identity, integration and marginalisation in migrant parents' and grandparents' country of destination. Most of the time indeed, despite their arrival dates back to many years or even decades, second generations are still considered not fully integrated (Djouder, 2007). On the other hand, migration movies focus on the journey itself, together with all the issues involved in it. Also Berghahn and Sternberg (2010) distinguish migrant from diasporic films according to film-makers' and protagonists' belonging to the first or second generation of migrants.

New media dynamics regarding migrant cinema's production and distribution are, however, extremely different from the so-called «Third World Cinema» or «Third Cinema», building itself on anti-colonialist aims (Solanas and Getino, 1976; Gabriel, 1982) and willing to detach as much as possible from the mass entertaining and marketability of

Hollywood. They are detached from the «cinema of duty» too, namely the one presenting immigrants as victimised groups at the bottom layer of society (Saeys, 2012).

According to Jones' opinion (2010), migration and diasporic cinema has gained so much importance because it is not just a genre but reflects a thematic wave of socio-political concern. He specifically talks about Europe, despite this consideration can be applied to American cinema too, as it is possible to deduce from the analysis of *Mofetas*, *El otro sueño Americano* and *Una vida mejor*.

Describing children's and teenagers' experience of border-crossing through three short-films, this paper inserts in a specific niche of the migration movies' stream. That is, the examination of these movies has to take into account the peculiar vision of young people. As previously outlined, not only their experiences are variegated and strongly influenced by age, family and geographical contest, but in these cases innocence and naivety play an important part in shaping the protagonists' expectations.

2. Geographical settings

Settings' and environments' role in migrant movies is essential. Landscapes are not just a background, but rather vehicles of feelings and messages. In most of the diasporic films cities and neighbourhoods are the principal stage of drama, because this setting reflects the main conflict second generation migrants face on daily basis and the real venues when this happens. In Kassovitz's *La Haine*, for instance, the three main characters are depicted while struggling to cope with their life in the banlieues of Paris. Banlieues, and peripheral neighbourhoods in general, are the mainstream setting where the dynamic of exclusion at the expenses of second generation migrants comes to pass. Notwithstanding social bonds and bridges can develop according to heterogeneous lines (Baumann, 1996), social boundaries and patterns of exclusion are still mainly associated with neighbourhoods with a high percentage of first and second generation migrants. They are indeed told to be non-integrated; despite, in many cases, they have been living in that country since their birth. This, in turn, actually generates in them the feeling to be non-integrated. Djouder (2007) emphasises how, notwithstanding the real amount of time second generations have been living in a

country, visible and cultural differences, together with non-effective policies, perpetuate a perception of them as «others».

Concerning migrant movies instead, they are mostly shot in non-places like deserts, mountains or harbours. They symbolise indeed the in-between status of people leaving their homes for a better destination and their loss of, together with a familiar landscape, the grip over their daily lives. The journey itself is the time when migrants approach a radical change in every aspect of their life, and this goes together with the transformation of the background setting.

In the three cases analysed in this article, settings are constituted by highly impersonal spaces. The car where Sandra is chained, the anguish Sonoran Desert and Tangier's harbour can be anywhere. We know which places they are just because of the plot or tiny hints, such as the sign on a truck indicating the route «Tarifa-Tanger».

Another noticeable element of these settings is the contrast between the wideness of spaces and the sensation of entrapment both the protagonist and the spectator feel. The more Ángela, Fabián and Lucía wander through the desert, the more they feel lost and in a cage. As in Koller's *Journey of Hope*, migrants' gaze is indifferent to the spectacular landscape surrounding them, perceiving it instead just as an enemy to overcome.

Impersonality and displacement are constitutive elements of migrants' journeys and of their representations. Therefore, they can be perfectly embodied by the natural and artificial landscapes where these movies are shot.

3. Children's and teenagers' migration

As discussed in the first paragraph, I will spend a few words on documentaries concerning migration with reference to Getino's classification (2010). The three short movies analysed in these paper are classifiable as documentaries because of the spread of information about a specific topic -in this case children's border-crossing and its relation with trafficking. This flux of information is indeed aimed to fill the gaps in the news still persisting even in «liberated countries». Among them, migration and human trafficking, particularly when matched with children experiences, provide an excellent example of information gap.

In addition, documentary has until now dominated the production of militant cinema, but this does not mean that it cannot be enriched

by fictional elements. *Mofetas* shows indeed the suitability of recreational elements in a film reflecting reality. In this case, the fictional part is actually the one which gives the real sense of Karim's and Aziz's thoughts, feelings and imagination on the journey they have ahead.

As outlined in the introduction, telling stories about young people's migration is an extremely delicate issue for a number of reasons, including both children's perception of migration and adults' perception of children, their migrations and their relation with trafficking. Indeed, adults often make a rational calculation about the potential benefits and risks of migration on behalf of babies and children (Davidson, 2013). This calculation, however, has a high risk of being misleading. To speak of children migration is thus to speak of a phenomenon that is highly differentiated in terms of who initiates it, who and how prompts it, and its outcomes for individual children. Davidson (2013) points out that this means a lot more than just tales of woe and joy, involving families' expectations and/or autonomous children's decisions and so leading to ambiguous endings.

In relation to the high risk of being involved in trafficking, Kincaid (1998) posits that, even if the Gothic narrative of child trafficking does not capture the experience of the majority of children migrating, this is how their journey is told most of the time. This implies focusing just on one aspect, overlooking every other component of migration in the contemporary world.

Despite not doubting the close links between child migration and trafficking, I find Kincaid's consideration particularly interesting. Opposing the children's innocence, vulnerability and dependency to a mainstream vision of migrants as threatening and cunning, actually means bringing together two very different cultural categories. Therefore, child migrants are almost a contradiction in terms.

In order to catch attention, what happens in migration movies is that children are somehow detached from the migrant category, becoming just smuggling victims. In relation to the short-films analysed in this paper, trafficking is ever-present. Sandra, Ángela, Fabián and Lucía appear not just as migrants, but as children entrapped by traffickers. In this way, Sandra's cockiness is redimensioned by focusing on her lack of power, in order to restore her image as a victim.

On the other hand, being the goal of this article to provide a truthful perspective of children's migration, I consider *Mofetas* as essential. In this film indeed, the focus is not on victimisation of children, but on their desire of adventure. When Aziz is caught, the scene does not show

him taken away by the port guards, but Karim, who has managed not to be seen. In the background, we do not hear screams of pain, but Aziz's wishes for Karim to become a famous football player.

I now describe the plots of the three movies, in order to identify some useful elements to support my hypothesis and to answer my research questions.

3.1 El otro sueño americano

The first short-film takes place before the border with the United States. It is entirely shot in a car, using a fixed camera, and the rough scenes, together with the non-professional quality of the video, give an impression of reality; as if the spectator was watching a documentary. Sandra, a Mexican teenager, is in a car driven by a man we can only imagine, because he appears in the scenes very briefly, most of the time showing just his arms. Even though, spectators highly feel him and, the more the video goes on, his increasing dangerousness. Despite in the descriptions of the movie he is characterised as a policeman, it is not fully understandable; a part from some comments in which he refers to «the Immigration Office». At a deeper analysis, his impersonality means that he could be anyone and, furthermore, that everyone, no matter his job, could see in human beings nothing more than bodies ready to be sold. At the beginning Sandra, comfortably seated next to the driver, looks self-confident and even cocky. When the driver provocatively asks her to set a deal between them, she indeed replies «Te hago un servicio y tu me dejas ir³».

It seems that she is conscious of the chance of using her body as a means and that this does not disgust her, aware that this is a usual price to pay. It is not possible to understand if she has already done that before or if this awareness derives from other people's stories and from a sort of unsaid common knowledge. However, when the driver accepts her offer and then invites her to a line of coke, her expression changes for the first time. She keeps on swinging between arrogant and scared moods, maybe because she has suddenly realised that this is happening for real.

In the meanwhile, we can see some rails through the side window and, at their borders, some crosses signalling graves. When I watched

3 «I service you and you let me go (enter the US)» (own translation).

it for the first time I didn't notice it, while the second time I realised how many things in the background could reveal the harshness and misery of the space leading to the border.

In this case, the crosses remind to the high number of disappeared or killed Mexican women rising every year. This information is just shown in the credits at the end of the movie, when is explicated that, since 2003, PGR has reported the death of 258 women and Amnesty International has raised it to 370. To these numbers have then to be added 500 disappeared girls and women.

Proceeding, the turning point of the video is Sandra's reply to a rude insult of the driver, threatening to report him to the police. Although she was already sure to hold the whip hand, in this very moment she realises to be his prisoner. He punches her leaving her senseless and when, after some minutes, she tries to escape, he grabs her and pushes her back to the car, chaining her up to the seat.

The contrast between Sandra's initial arrogance and optimism, when she was feeling sure that, after some favours, the driver would bring her beyond the border, and the cruelty of reality, for which she is absolutely not prepared for, is sharp. The rude and pejorative talk that the man does, ridiculing her for her desires of finding a rich American (*gringo*) to get married with, reveals the commonality of these attempts by young Mexican teenagers to upgrade their life standards in the near and wealthy United States. On the other hand, the repulsive and horrific scenarios of torture he depicts her reflect the ugly truth about the end of most of these journeys.

In closing, the last scenes show the car stopping in the yard of a ramshackle house and another man (a *gringo* indeed) approaching it to take Sandra away. While her heartbreaking screams are still echoing in the background, the two men arrange forthcoming trades. No border is crossed. When the *gringo* asks the drivers for some kidneys, the film slightly appears as a parody of the figure of the «organ smuggler» that everybody has heard of in the news but that nobody can picture as a real person.

However, involving a Mexican policeman and a white man in the trade of the young girl is efficient to demonstrate how widespread people trafficking is and that everyone, with no regard to his nationality, can be involved and/or trapped in it. This dismantles the mainstream idea that the Western world, thanks to its economic wealth, is inhabited by good people and destroys the desires of who lives in a place separated from it just by a defense.

3.2 Una vida mejor

This movie is undoubtedly among the most touching I have ever watched. The plot is based on the true story of three siblings who attempted to cross the Sonoran Desert to reunite with their father in Arizona. Since the beginning of the movie, it is evident that for Lucía, the youngest, the separation from her mother is hard and senseless. The only reason she eventually listens to is that she and her siblings will go and see their father. This hint shows the detachment of migration from the everyday life of a child and reveals the perceived absurdity of the reasons Amparo, Lucía's mother, moves for. Despite the poor living conditions of her family in Mexico, Lucía cannot even think about leaving that place in the sake of a such an abstract idea as «a better life» and, while watching these initial scenes, my thought was that maybe the young girl does not even consider her life conditions as miserable. The whole film is centred around the illegal organisation of border crossings, starting in a dubious office where a woman receives the siblings, takes their money and puts them to wait for «their turn» in a room full of other people. All of them are about to undertake a journey they do not know absolutely anything about. The common feeling of lack of power equates grown up men and women to disoriented teenagers and to little Lucía, because all of them have put their own life in the hands of a stranger, who told them he would bring them beyond the border. There is no chance to understand if the man guiding the group through the desolate and arduous paths in the desert is the same Pedro that Ángela mentions in the office («Nos envió Pedro⁴»), or if Pedro is just one of the small links in the long smuggling chain. However, as in *El otro sueño Americano*, the hardness to identify a character for itself actually symbolises the dangerousness of the migration process and the impossibility to trust anyone. While Sandra was indeed beaten by a policeman and sold to an unsuspected gringo, Ángela, Fabián, Lucía and the other members of their group end up being victims of a pre-set thieves attack in the middle of desert. What at the beginning seems just a terrible coincidence reveals indeed to be already set-up between Pedro and one of the thieves.

Forced by the ambush to leave their backpack with water bottles inside, the siblings continue their journey, now completely lost. The flat

4 «Pedro sent us» (own translation).

and yellow landscape of the desert, the same in every direction, looms over them. It is hard to feel in a trap in such an enormous space, but this is the anguishing feeling coming out of the video.

When Lucía, dehydrated because of the heat, refuses to keep walking, Ángela and Fabián try to persuade her depicting her all the wonderful things she will have once in Arizona. «Vas a tener un vestido de baile muy bonito, con brillantes, y unos zapatos rojos [...]»⁵ Ángela tells her little sister, but she there is nothing she can do and the little girl dies in her arms. When Ángela, in turn, feels like fainting and refuses to walk, Fabián uses the same arguments with her. But she knows that none of these things will happen once beyond the border, being completely unresponsive, and is just the fortunate arrival of another group of migrants to save both of them from death.

After a sudden change of setting appears an average American residential area with terraced houses and well-finished gardens, while hearing, in the background, Ángela's voice telling her mother that their father, Fabián and her are working hard and saving money for her to cross the border too and reunite the family. In the last scene Amparo, in Mexico, reads Ángela's letter and sadly looks at a picture of Lucía, who could not be reunited to the family ever again.

3.3 Mofetas

The term «mofetas», literally «skunks», is used by the Police in Tangier to refer to non-accompanied minors irregularly entering Spain. As reported by some national newspapers such as *La Vanguardia* (1998), Moroccans have been, in the last decades, the major group of immigrants in Spain. Despite they claim to be from Algeria or Palestine if caught undocumented, a wide group of them is from the Tangier area indeed. From the Southern regions where they arrive, they then undergo internal migrations all over the country. Moreover, according to the examined newspapers, the Police periodically operates patrols from Ceuta to Barcelona to «clean the streets» (Eljarano, 1993) from them.

The protagonists of this short-movie are shot hiding under a truck at Tangier's harbour, waiting for the night to fall in order to hide them

5 «You will have a very nice dancing dress with sparkles, and a pair of red shoes» (own translation).

from border controls. Karim and Aziz are indeed waiting for the truck to be boarded on a merchant ship heading to Spain, hoping not to be found during the journey. The first scenes show all their excitement for the adventure about to start. «I can't wait to get there!» Aziz whispers. At first Karim, a couple of years older, more prudent and maybe also responsible for Aziz, tries to make him shut up.

But for Aziz is absolutely impossible to keep quiet, with the journey of his lifetime just about to start. Visualising their destination, the images popping up are extremely simple, reflecting the innocence of their desires of a well-off life but also the immediacy of their needs. Aziz's first dream is to buy a car, which will be possible, against all Karim's counter-arguments, just working. Because, he is sure, there is plenty of jobs in Spain.

In the background, cargos and merchant-ships directed to Spain are swaying on the water, one of them clearly showing its route «Tarifa-Tangier». However, during the movie the feeling the spectator gets is that the destination is not important for itself. Karim and Aziz are not picturing Spain in their daydreams, but rather they are visualising Wonderland. It could be Spain or every other country in Europe, because what they are looking for is education, work, food and, though that, the chance to «look cool», as Aziz explains. The best option for him is to become a football player, like his idol, Raúl. One day there will be Aziz's face on stickers. Again, Karim attempts to calm down Aziz's enthusiasm, which may make them be caught and brought to the Police Station. What can be inferred from their dialogue is that they have already experienced that. «I don't want to go back there!», is their spontaneous reaction.

When they hear the drivers approaching their truck, they try to hide better, but the sticker Aziz is holding in his hand falls, causing the driver to discover him, catch him and pull him out of his refuge, yelling to have found «Un puto moro⁶». This rude words indicate the frequency with which Spanish truck drivers have to deal with «mofetas» and their ambiguous position. It is impossible to get truck drivers' opinion on illegal border-crossing, but what we can deduce is just their perception of migrants as an obstacle for their job.

Although apparently «light», this film leads the way to several considerations, both on the main characters and on the environment

6 «A fucking moorish» (own translation).

surrounding them, not evident but deducible and more influencing than ever. Even if it is not clear whether the boys are brothers or just friends, Karim appears somehow responsible for Aziz. His harsh reactions to his thrill are indeed due to the need not to be caught. Despite that, at some point he engages in Aziz's daydreams too, especially when they start picturing the impressive availability of food they will have once arrived. The ease with which Karim falls in these thoughts with let's shine, despite his defences, that he is still a child too. They imagine cakes, pastries and sweets and, suddenly, a smile appears on Karim's face.

In addition, they never talk about their families, which largely differentiates this movie from *Una vida mejor*, totally centred on family reunification.

The background, quickly sketched out in a few scenes, shows on one side Tangier at the twilight as an intensely-lived and densely-inhabited labyrinth and, on the other side, the impersonal space of the harbour, where the only well-lightened thing is the road sign «Sortie⁷». This enlightened spot reminds the way in which «mofetas» and migrants in general think about their destination, namely as an exit from the harshness of their everyday conditions.

The massive presence of Police officers and port guards, even if just suggested, threatens the children. They have already been caught by the Police, possibly in another attempt to cross the border, but they are trying again. As sketched out in the introduction, this cannot be attributed to their young age, ingenuousness or recklessness, but just to the strong need of crossing the border in search of a better life. What changes in this case are just the inner feelings that leave them somehow detached from reality; waiting for their arrival in Wonderland.

In the end, shouting from behind a net, Aziz wishes his companion good luck imitating a play-by-play («Karim runs down the wind, shoots and it's goal!») and reminding him that he will be there soon too.

4. Conclusions

Despite very different for their plot, setting and atmosphere, the three short-movies analysed in the previous paragraphs share a lot of commonalities, raise the same questions and touch similar issues.

7 «Exit».

Both in *Mofetas* and in *Una vida mejor*, the older children feel responsible for the younger ones and it does not matter whether they are or not part of the same family. As it happens to Karim and Aziz under the truck, they become a family, knowing that they can rely just on their mutual support. When Ángela falls down on her knees, exhausted, Fabián acts as if he was the older, stringing along his sister with the same promises they made to little Lucía.

The diversity between Ángela's and Lucía's reaction marks the difference between children's and teenagers' approach to and perception on migration. Notwithstanding the difficulty of leaving her mum, Lucía does not make any effort to believe that she will find marvellous gifts in Arizona. In the same way, Aziz firmly believes that even his brave dream to become a football player will be possible in Spain. Ángela, Fabián and Karim find themselves in an intermediate position, divided between, on the one hand, their consciousness of the journey's implications and the responsibility to protect their siblings and, on the other hand, their desire to believe in the innocent dream of a better life beyond the border.

Sandra's case is instead different because, while the other teenagers undertake the journey with no preparation of the challenges they will have to face, she acts like she knew exactly what she has to do to persuade the driver to bring her to the United States. And indeed, she is sure she has achieved her pass, until the moment when he reveals her that the reality is way different from her expectations and ephemeral certainties. Despite all her self-confidence, Sandra ends up being just one of the 500 Mexican women who have been silently disappearing from 2003.

The strength of these films lies in their reflection of all the happy and cruel shades of reality. The truth is indeed that for every Karim who manages to exit Tangier under a truck, there is a Sandra who is sold to a smuggler with no face and for every Ángela and Fabián who reach their dad, there is a Lucía who remains in the desert.

The reality about these journeys is that, even if they succeed, they are not victories, but just temporary reliefs. But, especially for children, the air of mystery and adventure surrounding migration, more than their will to leave poor living conditions, is what let them carry on.

Special consideration has to be paid to the characters in the background, namely the smugglers and all their helpers. They represent the complexity of illegal border-crossing and the multiplicity of actors more or less directly involved in it.

As stated describing *El otro sueño americano*, the policeman driving is shown just when he grabs Sandra while escaping, otherwise his presence can be deduced only because of his arm and his voice. This lack of precise characterisation and personality symbolises the possibility for him to be anyone. In other words, no one can be trusted during the border crossing, not even a policeman, a white man –personifying all good virtues in Sandra’s American dream– or Pedro, the man Lucía’s parents knew and who offered to help in reaching the father, while instead organising an ambush.

In addition, the impersonality of the smugglers, in high contrast with the strong characterisation of the protagonists and together with the nudity of these everyday-stories, can make an attentive observer think about Hanna Arendt’s «banality of evil». According to Arendt (1963) indeed, evil can spread so quickly and effectively not because of an intrinsic cruelty of the human nature or because of the firm belief in the aim of one’s own actions, but rather because men are not questioning the real influence and significance of their actions. Therefore, smugglers’ actions demonstrate how their conducts can be banal and recurring in their ferocity. For them indeed the people trying to cross the border are just bodies, which could mechanically be sold, beaten or killed for profit.

Summarising, it is fair to say that these short movies capture in a few moments the heterogeneity and complexity of migration, opposing the innocence of children’s dreams about their destinations to the brutal banality of smugglers’ actions, but going further this comparison.

Human trafficking, especially in the case of children, catches spectators’ attention for its brutality. In this way, the massive focus on young people being victims of different kinds of exploitation is capable both to capture attention and to raise empathy. On the contrary, playful fantasies of cakes and cars appear closer to children’s everyday experience, so that they are less suitable to be specifically associated with migration.

Basing these considerations on Kincaid’s (1998) work and on the analysis of these films, my opinion is that the adventurous and ingenuous aspects of children’s migration journeys is not sufficiently taken in consideration exactly because it is less touching than their victimisation.

Recalling Boltanski’s (1999) «pornography of suffering», communication focused on powerless victims generates an ambivalent attraction and pity in the spectators. Officially born after the Biafra war, the choice to represent sorrows and mutilated bodies, using them as testimonials,

has perpetrated an image of touching inferiority of the Developing Countries. This consideration is suitable for migration movies too.

The main aim of the pornography of suffering is then to cause charitable actions without providing awareness and complete information to spectators. So that, there is no space in this communication for a narration other than dependency and misery.

In my opinion, this is also the main reason why young people's migration in cinema are represented recurring to themes as trafficking and exploitation, while overlooking other dimensions excellently showed in *Mofetas*. Although, without adding the thrill for adventure and children's daydreams about their journeys, the narration of this migration cannot be defined as complete.

In closing, as stated in the introduction, what emerges from the current portrayal of migration is that just violence and abuse gives migrants the right to undertake their journey. On the contrary, I strongly believe that even depicting migration as an adventure in search of a better life does not mean that it is less legitimate.

Bibliographic references

- Arendt, H. (1963). *Eichmann in Jerusalem: Report on the Banality of Evil*. New York, USA: Viking Press.
- Arora, P. (1996). «Multicultural Cinema». *Michigan Quarterly Review*, 35:1, 268-272.
- Baumann, G. (1996). *Contesting Culture. Discourses of Identity in Multi-Ethnic London*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berghahn, D. and Sternberg, C. (2010). *European cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in contemporary Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bertellini, G. (2013). «Film, National Cinema and Migration». In I. Ness (ed.), *The Encyclopaedia of Global Human Migration*. New Jersey, USA: Wiley-Blackwell.
- Boltanski, L. (1999). *Distant Suffering: Morality, Media and Politics*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- De Block, L. and Buckingham, D. (2010). «At the crossroad of childhood, media and migration». In M.O. Ensor and E.M. Gozdzia (Eds.) *Children and migration* (pp. 54-75). Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

- Djouder, A. (2007). *Disintegrati. Storia corale di una generazione*. Milano, Italy: Il Saggiatore.
- Dobson, M. E. (2009). «Unpacking Children in Migration Research». *Children's Geographies*, 7:3, 355-360.
- Eljarano, José (1993). «Ceuta: a la caza de los mofetas». *La Vanguardia*. Retrieved on the 8th of February 2015 from the CIPIE's (Centro de Investigaciones, Promoción y Cooperación Internacional, Fundación Iberoamérica - Europa) website <http://www.eurosur.org/CIPIE/lv061282.jpg>.
- Gabriel, T. H. (1982). *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor: UMI Research.
- Getino, O. (2010). «The Cinema as Political Fact». *Third Text*, 25:1, 41-53.
- Iordanova, D. (2010). «Migration and Cinematic Process in Post-Cold War Europe». In D. Berghahn y C. Sternberg (Eds.). *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe* (pp. 50-75). Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Jones, G. (2010). «Future Imperfect: Some Onward Perspectives on Migrant and Diasporic Film Practice». In D. Berghahn y C. Sternberg (eds.). *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe* (pp. 275-291). Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Kincaid, J. (1998). *Erotic innocence: The culture of child molesting*. Durham, NC: Duke University Press.
- Knott, K. (2011). «Migration in Film». Retrieved on the 7th February 2015 from the Moving People, Changing Places's website: <http://www.movingpeoplechangingplaces.org/identities-cultures/migration-in-film.html>.
- Mezzadra, S. (2006). *Diritto di Fuga* (II edition). Verona, Italy: Ombre Corte.
- Saeys, A. (2012). «European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe», *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 38:8, 1329-1330.
- Solanas, F. y Getino, O. (1976). «Towards a Third Cinema. In B. Nichols (ed.) ». *Movies and Methods: an Anthology*, Volume I (pp. 44-64). Berkeley, USA: University of California Press.

Filmography

- Arroyo, E. (Director). (2004). *El Otro Sueño Americano* [Filme]. México: IMCINE, Conaculta, Costachica Producciones.
- Benigni, R. (Director). (1997). *La Vita è Bella* [Filme]. Italia: Melampo Cinematografica, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica.
- Enciso, I. (Directora). (2008). *Mofetas* [Filme]. España: Enciso.
- Kassovitz, R. (Director). (1995). *La Haine* [Filme]. Francia: Les Productions Lazennec, Studiocanal, La Sept Cinéma, Kasso inc. Productions.
- Koller, X. (Director). (1991). *Journey of Hope* [Filme]. Coproducción Suiza-Alemania-Italia-Reino Unido; Antea Cinematografica, Catpics Coproductions, Film4 Productions.
- Reneo L. F. (Director). (2009). *Una vida mejor* [Filme]. España: Altamira Entertainment, 14 pies, Pluto Entertainment.

Tercera parte

**La imagen de las migraciones
en películas de ficción**

Inmigrantes presentes y villanos «ausentes» *Representaciones sobre la inmigración en* *El Norte de Gregory Nava*¹

DAMIÁN ESTEBAN BRETONES

Instituto de Migraciones, Universidad de Granada

Las representaciones de los inmigrantes guatemaltecos-mayas en el melodrama *El Norte* (1983), del director chicano Gregory Nava, aparecen retratadas desde una perspectiva sentimentalista, realizando el viaje desde Guatemala a Estados Unidos para trabajar y no rebelarse, siendo figuras pasivas a pesar de sus circunstancias. La única amenaza (villano) sería la expulsión de ese Norte anhelado por el Servicio de Inmigración de Estados Unidos que puede deportarlos. Este villano institucional aparece desvinculado en la estrategia filmica de las causas que originan la inmigración. Esta visión excluye cualquier crítica a la sociedad de acogida, representando al país como *tierra de oportunidad*, poniendo el foco en los villanos ausentes (los terratenientes guatemaltecos), negando la interrelación e influencia entre territorios en un mundo globalizado para el fenómeno migratorio narrado. El discurso filmico procura no incomodar al espectador en ningún sentido, sobre todo al espectador estadounidense, para que no se sienta responsable de la situación de pobreza o marginalidad de los protagonistas. La forma melodramática del filme abunda en una representación de los inmigrantes emotiva que implique emocionalmente a la audiencia, pudiendo identificarse con ellos. Audiencia a la que se le presenta un retrato plano del fenómeno migratorio, sin conexión entre causas políticas, sociales y personales.

1 Este texto forma parte de la tesis doctoral en curso del autor, financiada por el Ministerio de Educación en el Programa de Formación de Profesorado Universitario.

Lo que pretendemos con este capítulo es analizar el discurso fílmico de *El Norte* para establecer relaciones entre la forma melodramática escogida por el director chicano y las representaciones mostradas de los inmigrantes, así como del fenómeno migratorio representado. Atendiendo, para ello, tanto al lenguaje audiovisual y tipo de producción, como a las presencias y ausencias de lo incorporado en la narración.

1. Origen: *El Norte* y el cine chicano

El Norte (1983) es un filme del director estadounidense de ascendencia mexicano-vasca, Gregory Nava, escrito por él mismo y su mujer Ana Thomas. El filme narra la odisea de una pareja de hermanos guatemaltecos (Rosa y Enrique) desde su pueblo natal tras el asesinato de su padre por las tropas del ejército, la posterior travesía por México y su llegada a ese ansiado «norte» (Estados Unidos) donde pretenden mejorar su calidad de vida. Es una producción estadounidense, interpretada en español por actores mexicanos y realizada por un director chicano.

Según Justo S. Alarcón (2004) y Villanueva (1980) el término *chicana* o *chicano*² es aquel residente o ciudadano estadounidense de ascendencia mexicana, definiéndose como un grupo étnico:

As one with a common cultural tradition and a sense of identity which exists as a subgroup of a larger society. The members of an ethnic group differ with regard to certain cultural characteristics from other members of their society³ (Friedman, 1991: p. 14).

- 2 El término chicano, como indica Tino Villanueva (1980), sufre una transformación en su significado de una connotación peyorativa, que todavía se conserva en parte del uso en Estados Unidos, a una connotación política, a partir del Movimiento Chicano protagonizado por Cesar Chávez, activista pro-derechos de los trabajadores estadounidenses en contra de los trabajadores emigrantes en situación irregular y su marcha de campesinos sobre Sacramento en 1966, bajo el lema «Sí se puede». Obama utilizó este mensaje, «Yes, we can», en su primera campaña electoral para postularse a la presidencia de Estados Unidos; o el «Sí, se puede» de la campaña electoral del nuevo partido español Podemos.
- 3 «Como agrupación de individuos con una tradición histórica común y un sentido de identidad por la que se constituye en un subgrupo de la sociedad dominante. Los miembros del grupo étnico difieren de otros integrantes de la sociedad donde viven por su estatus socioeconómico y ciertos rasgos culturales». La traducción es mía.

Por extensión se aplica a los productos culturales realizados por este grupo humano, tratando sobre ellos, pudiendo ser sus destinatarios. Estos productos tienen una relevancia creciente igual que sus productos culturales, como afirma Carlos Monsiváis en el prólogo del libro de Maciel (2000):

¿Será México en el futuro una nación de chicanos? A la considerable presencia (si no se quiere hablar de influencia) de la cultura chicana en México, la explican el vigor cultural de la pintura, literatura, teatro, performances, cine; la interacción entre las corrientes migratorias y las comunidades mexicanoamericanas; el diálogo entre una cultura tradicional, ya solo simbólica en diversas zonas, y la americanización, entendida como la adaptación forzada a la modernidad. (Maciel, 2000: p. 9).

El cine chicano adquiere una relevancia creciente en la cultura estadounidense de las últimas décadas. Este cine sería realizado y protagonizado por chicanos, sobre temas que van de odiseas épicas a la vida cotidiana en los barrios, sobre la situación social-humana de la comunidad mexicano-estadounidense.

Nace como tal a finales de los sesenta, influido por el movimiento activista sociopolítico del momento y como una necesaria mirada propia, fuera de la industria de Hollywood, que hasta entonces reflejaba ajenos clichés sobre los latinos y los chicanos. Durante este primer periodo, que se extiende hasta los años ochenta, el género documental es el protagonista, con un cine hecho por y para la comunidad chicana, necesitada de una visibilidad propia y reivindicativa [...]. En definitiva, se pretendía por fin reflejar la identidad chicana a través de sus propios cineastas (Álvarez, 2010: p. 1).

A partir de finales de la década de los setenta y principios de los ochenta aparecen los primeros largometrajes de ficción, aumentando la financiación y la colaboración con la industria hollywoodiense, convirtiéndose en éxitos comerciales —*La bamba* (Luís Valdez, 1987)— y de crítica. En este caso se enmarca *El Norte* de Gregory Nava, película hablada en español (también en maya e inglés), que rompe muchos estereotipos del cine de Hollywood (Maciel, 2000: p. 171). Es el primer largometraje realizado por latinos-estadounidenses nominado al Oscar,

un éxito en el Festival de Sundance y mejor película en el Festival de Montreal. La inclusión de este filme dentro del movimiento de cine chicano puede resultar problemática. *El Norte* está realizado por un equipo mayoritario de mexicanos-estadounidenses, tratando temáticas migratorias, la épica del sacrificio, y el reconocimiento de derechos civiles y situación social, pero cuyos personajes protagonistas son migrantes guatemaltecos, no mexicanos. Este último motivo no parece suficiente para excluirla de este movimiento (Maciel, 2000: p. 170), al estar realizada por chicanos y sus protagonistas entran a Estados Unidos desde México, cuestión sobre la que volveremos más adelante.

El cine chicano continúa en las siguientes décadas con obras que reflejan la creciente visibilidad de la comunidad latina estadounidense en general y chicana en particular, su bilingüismo y referencias a la sociedad de origen, mezcla de identidades, de hibridez, de inclusión y de diferenciación (Belgrad, 2004). Sin embargo,

A celebration of syncretism and hybridity per se, if not articulated with questions of historical hegemonies, risk sanctifying the fait accompli of colonial violence. For oppressed people, even artistic syncretism is not a game but a sublimates form of historical pain [...]. As a descriptive catch-all term, «hybridity» fails to discriminate between the diverse modalities of hybridity: colonial imposition, obligatory assimilation, political cooptation, cultural mimicry, and so forth. Elites have always made cooptive topdown raids on subaltern cultures, while the dominated have always «signified» and parodied as well as emulated elite practice. Hybridity, in other words, is power-laden and asymmetrical. Whereas historically assimilation by the «native» into a European culture was celebrated as part of the civilizing mission, assimilation in the opposite direction was derided as «going native», a reversion to savagery. Hybridity is also cooptable. In Latin America, national identity has often been officially articulated as hybrid and syncretic, through hypocritically integrationist ideologies that have glossed over subtle racial hegemonies (Shohat y Stam, 1994: p. 43).⁴

- 4 «Una celebración del sincretismo e hibridación per se, si no es articulada con cuestiones de hegemonía histórica, corre el riesgo de santificar el hecho consumado de la violencia colonial. Para las personas oprimidas, incluso el sincretismo artístico no es un juego sino una forma de sublimar el dolor histórico [...]. Como una descripción el término “hibridez” no discrimina entre las diversas modalidades de la hibridez: imposición colonial, asimilación obligatoria, políticas de cooptación, mimesis

Esta hibridación está presente en el cine chicano con grandes producciones dramáticas y melodramáticas que quieren conectar con grandes audiencias, no solo con la comunidad chicana. Reproduciendo la práctica de las élites, sin molestarlas. A este respecto, *El Norte* se presenta como película en lengua española, pero con una estrategia claramente bilingüe y enfocada al público estadounidense anglosajón. La película original estrenada en 1984 en salas comerciales estadounidenses y mexicanas⁵, titula en inglés todos los diálogos en español y en maya, pero no titula en español ni los diálogos en maya ni en inglés. Podría resultar comprensible que se hiciera para el público de países anglohablantes, pero no para países hispanohablantes como México. Esta decisión apuesta por incluir a audiencias anglosajonas en películas de temática y protagonistas «latinos», a la vez que produce en el espectador la sensación del proceso de aquellas personas que aprenden un idioma nuevo. La dualidad entre la lengua española vernácula y la lengua inglesa aprendida para sobrevivir, el uso alternativo o de mezclas de lenguas en una conversación, denota la afirmación de la *identidad latina* mezclada con la lengua dominante inglesa (Carty, 2012: p. 74).

2. El trayecto: migración y mito

La estructura de *El Norte* se divide en tres capítulos. El primero transcurre en una provincia indeterminada de Guatemala donde los hermanos Rosa y Enrique pertenecen a una familia de campesinos, cuyo padre es asesinado por el ejército, viéndose obligados a emigrar. El segundo narra la travesía por México hasta que consiguen cruzar la frontera hacia Estados Unidos. El último capítulo desarrolla su estancia estadounidense. Nava

cultural, y así sucesivamente. Las élites siempre han hecho incursiones cooptadoras desde arriba hacia abajo sobre las culturas subalternas, mientras que los dominados siempre han “significado” y parodiado, así como emulado la práctica de la élite. La hibridación, en otras palabras, es poder desigualitario y asimétrico. Mientras que históricamente la asimilación por el “nativo” en una cultura europea se celebró como parte de la misión civilizadora, la asimilación en la dirección opuesta se ridiculizó como “hacerse nativo”, una vuelta a la barbarie. La hibridación es también cooptable. En América Latina, la identidad nacional a menudo se ha articulado oficialmente como híbrido y sincrético, a través de ideologías integracionistas que hipócritamente han pasado por alto las hegemonías raciales sutiles». La traducción es mía.

- 5 *El Norte* se estrenó en salas comerciales en Estados Unidos, primero en New York el 11 de enero de 1984 y el 27 de enero en el resto del país (IMDB).

opta por el melodrama⁶ con personajes protagonistas sometidos a injusticias terribles, contruidos buscando la identificación emocional con un amplio espectro de espectadores estadounidenses (Ebert, 1983), manipulando las emociones de la audiencia para hacerle soportable y partícipe de esta odisea migratoria.

Para explicar el discurso fílmico de *El Norte*, es necesario mencionar el viaje mítico para narrar el fenómeno migratorio, esa es la elección de Gregory Nava, el mito con forma melodramática para construir el filme. Influido por el texto *The hero with a thousand faces* (1949) de Joseph Campbell, indaga sobre el viaje heroico y sus diversas formas de obligatoria lectura en las clases de construcción de guion de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), donde estudió el director a principios de los setenta. El libro indaga sobre el viaje del héroe, las diversas formas que adquiere en distintas culturas, y las transformaciones del héroe a lo largo de esa travesía, influido por el psicoanálisis. Para Campbell (1949), el viaje no es solo geográfico, es mítico, un viaje interior sobre su propia existencia y lo que uno es. La forma de este viaje es separación-iniciación-retorno:

El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito. El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos. Prometeo ascendió a los cielos, robó el fuego de los dioses y descendió (Campbell, 2001: p. 25).

El viaje del héroe se adecua al viaje migratorio de *El Norte*, sustituyendo el retorno por la llegada a la *tierra prometida* de los dos hermanos –Enrique y Rosa– que emprenden un trayecto de no retorno. El exilio del héroe, su marcha obligada, tiene referencias bíblicas constantes. En el comienzo del filme, respecto al Génesis, con imágenes y sonidos de

6 El melodrama como género cinematográfico es un subtipo de cine dramático que, exagerando elementos sentimentales con personajes muy estereotipados, alejándose del realismo, quiere provocar exageradas emociones dramáticas en el público (Pérez Rubio, 2004).

naturaleza: nubes, montañas, bosques, animales, etc. En la construcción de los personajes protagonistas como seres inocentes movidos por causas externas, sin capacidad de decisión, no se rebelan ante su destino, lo aceptan y se sacrifican. Al final de la película, Rosa contrae tifus y muere, haciendo que su hermano tome conciencia de su situación en el país de acogida, funcionando simbólicamente la muerte de su hermana como el cordero redentor.

Las referencias míticas del filme no terminan aquí, son continuas, especialmente a la mitología maya, etnia a la que pertenecen los protagonistas:

What lifts this film above the ordinary and gives it its extraordinary lyrical quality, however, is its connection to myth. The story of Enrique and Rosa, and much of the symbolism of the film, comes from the creation myth of the Maya... As in the Popol Vuh, there are twin heroes who must undergo a series of trials and tests before reaching their goal. The twin heroes represent an inherently dualistic concept of the universe⁷ (Barrera, 1992: p. 233).

La relación entre el cristianismo católico y la mítica precolombina presente en la comunidad hispanoamericana protagonista de *El Norte*, sirve de fundamento a la estructura mítica y simbólica del filme, que el propio Nava continuó en sus siguientes obras, como reconoce el director (West, 1995: p. 27). Este discurso mítico necesita de elementos simbólicos en la puesta en escena y fotografía, alejados de explorar las razones o de describir el proceso migratorio particular, prefiriendo universalizar la epopeya migratoria, utilizando los recursos del lenguaje cinematográfico hollywoodiense para conectar con la mayor audiencia posible. Nava diseña imágenes simbólicas opuestas al naturalismo⁸ o realismo⁹, obviando la

7 «Lo que eleva a esta cinta sobre lo ordinario y la reviste de una cualidad extraordinariamente lírica es su relación con el mito. La historia de Enrique y Rosa, así como el simbolismo exuberante de la película, proviene de la creación mítica de los mayas. Hay, como en el Popol Vuh, una pareja de héroes gemelos que deben encarar una serie de pruebas y obstáculos antes de alcanzar sus objetivos. Los héroes gemelos representan hereditariamente el concepto dualístico del universo». La traducción es mía.

8 El naturalismo es un estilo, emparentado con el realismo, que intenta hacer una descripción densa de la realidad, hasta de sus menores detalles, de forma objetiva.

9 El realismo en el cine es una reacción a la narrativa clásica, representada por las producciones hollywoodienses. Retratar temas y vidas reales, utilizando

explicación detallada de lo particular, prefiere el efecto dramático de una cabeza colgada de un árbol para representar la muerte del padre a cargo de los militares guatemaltecos, símbolo de la injusticia y motor del viaje. No sabemos nada más, ni los motivos si los hubiera. De la misma manera, los protagonistas son construcciones simbólicas, retazos de una memoria colectiva, que pretenden reflejar el valor humano, dando una visión más universal, como expresó el director y su mujer, coguionista del filme, respecto a algunas de sus obras (Cortázar, 1995).

Algunas herramientas utilizadas para universalizar el relato son la indefinición en parte de los lugares geográficos representados y el simbolismo espacial: la primera parte del filme se desarrollada en un pueblo guatemalteco, sin saber el nombre ni la situación geográfica. Esta indefinición, que podríamos denominar *cervantina*¹⁰ para comenzar el relato, sigue en el trayecto mexicano de los hermanos migrantes hasta llegar a Tijuana, terminando cuando llegan a Estados Unidos, identificando la ciudad californiana de San Diego. A medida que los protagonistas se acercan a *la tierra prometida*, mayor es la concreción geográfica. La función simbólica pretende que el espectador se identifique con todos los migrantes latinos que hacen ese desplazamiento hacia Estados Unidos, independiente de su lugar exacto de partida y trayecto. Nava no quiere retratar un caso particular sino el fenómeno migratorio hacia Estados Unidos por la comunidad hispanoamericana, representado como epopeya *universalizable*.

Si las ciudades de Estados Unidos son representadas, las mexicanas no se concretan ni se mencionan, a excepción de Tijuana, la ciudad fronteriza con el estado californiano, vía de entrada y salida a Estados Unidos. México se transforma en un espacio simbólico que acoge a multitud de comunidades centroamericanas dispuesta a cruzar la frontera de Estados Unidos, donde permanecen y deambulan personas que se transforman en mexicanos de adopción. Un lugar que absorbe diversas identidades hispanoamericanas que serán nombrados en Estados Unidos como *comunidad latina*¹¹, la denominada primera minoría.

técnicas naturalistas del cine documental, actores no profesionales, a veces, y una mayor libertad expresiva y autoral, al alejarse de normas narrativas.

10 El Quijote de Cervantes comienza: «En un lugar de la mancha de cuyo nombre no quiero acordarme» (Cervantes, 2005: p. 97), indefinición espacial, que como reconoce Miguel de Cervantes en El Quijote, «por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijarse y tenerse por suyo» (Cervantes, 2005: p. 1163).

11 A la comunidad latinoamericana en EE. UU. (o «latina») suele atribuírsele connotaciones raciales, a pesar de que el término define una comunidad lingüística tan

3. *El Norte*: presencias y ausencias

Determinar la causa que sirve de motor al fenómeno migratorio representado en *El Norte* es algo sencillo: los militares guatemaltecos que obran de forma despótica y oprimen a los campesinos son los villanos, ocasionando el asesinato del padre de Rosa y Enrique, forzados a migrar. Nada aparece sobre el contexto social, político, y la posición en la comunidad de la familia de campesinos indígenas mayas. Tan solo que el padre se reúne por la noche y que es asesinado para defender sus tierras ante el abuso de los ricos (terratenientes). Los causantes de la pobreza material en Guatemala son los terratenientes que nunca aparecen. Podemos situar estos acontecimientos en las atrocidades cometidas en Guatemala por los gobiernos militares de la década de los setenta, el golpe de estado militar de 1982, asesinando a comunidades de campesinos indígenas que se veían envueltos en los conflictos entre los paramilitares y la guerrilla sandinista nicaragüense, obligando al desplazamiento de los supervivientes.

El desplazamiento final de Rosa y Enrique, los protagonistas del filme, es a Estados Unidos. No parece casual, esta *tierra prometida* está gravitando a lo largo de todo el filme, donde varios personajes dicen que se puede conseguir mayor bienestar material (desarrollo tecnológico, comodidades) y seguridad, mencionado por Josefina (la madrina) y conocido por Enrique mediante la televisión:

Rosa: Me encanta hablar de el Norte.

Ricardo: Hay mucho pisto allá. Mira toda la gente que tiene compadres, comadres, ahijados y personas que se fueron. Todos ellos cuentan cosas. Y en la tele se ve re-bien como es la vida allá (*El Norte*, 1983).

La televisión aparece como una mediadora transnacional¹² entre los receptores, en este caso guatemaltecos, y los *paisajes mediáticos* (Appadurai, 2001) de otros países y sociedades:

diversa como la comunidad anglohablante. Es considerada la primera minoría porque según el censo de 2013 su población asciende a 54 millones, el 17% de la población (www.census.gov), sin contabilizar el número de personas no registradas.

12 El enfoque transnacional de las migraciones se centra en los vínculos de los migrantes desde la sociedad receptora con la sociedad de origen, los flujos de bienes y simbólicos entre ambas. Fue una reacción contra las perspectivas asimilacionistas

... como posibilidades de producción y difusión de imágenes electrónicas que construyen mundos imaginarios y nuevas expectativas de vida, aumentan la brecha entre el centro y la periferia, y tienen efectos sobre los proyectos migratorios (Appadurai, 2001: p. 48).

Estas representaciones televisivas (y cinematográficas) pueden causar un gran impacto porque la imaginación y la creación de valor –imprescindibles en la economía de lo inmaterial y que impulsan nuevos modos de vida– pueden actuar como elementos de atracción de una mano de obra más desregulada y precarizada hacia los países del Norte que las estimulan (Benítez, 2011: p. 27).

La información mediática (televisión) pero también la de terceros, otros personajes, sirven de aliciente para el desplazamiento de los migrantes. La llegada a Tijuana de los hermanos viene alentada por residir en la ciudad Raimundo Gutiérrez, un amigo de su aldea en Guatemala. No lo encuentran, pero topan con Jaime, un *Coyote*¹³, personaje que persuade a los dos hermanos para cruzar a Estados Unidos la misma noche que llegan a Tijuana con un claro interés, pretende robarles el poco dinero que llevan cuando crucen la frontera. Esta información de terceros, igual que las representaciones televisivas y cinematográficas, crean discursos sociales que pueden generar falsas expectativas.

Tras su entrada en Estados Unidos, son capturados y deportados por el Servicio de Inmigración, la única amenaza (administrativa) por poderlos expulsar del país. Sustituye el villano aniquilador del origen por el villano que puede deportar. El Servicio de Inmigración se muestra multiforme, cada vez es representado de diferente manera en las distintas escenas: servicio de fronteras desde tierra, helicóptero que patrulla desde el aire, servicio de inmigración y policía en las ciudades. Maquinaria institucional alejada de la sociedad que opera de forma autónoma en el filme, con nulos conocimientos sobre las personas que detiene como aparece retratada la policía que deporta a Rosa y Enrique en la frontera. Amenaza para las personas migrantes al poder expulsarlas de ese *Norte* anhelado. El mayor miedo de los migrantes en el filme es la deportación, como prueba Rosa, que morirá de tifus al negarse a recibir tratamiento

que ponían el foco del análisis en las sociedades receptoras. Conceptualizado por Glick Schiller, Basch y Szatón-Blanc.

13 Se denomina coyote (o pateros o balseros o polleros) a las personas que ayudan a cruzar la frontera desde México hacia Estados Unidos a los migrantes a cambio de dinero (Spener, 2011: p. 201).

por la posibilidad de ser expulsada. La muerte antes que abandonar Estados Unidos. Amenaza que añade valor como *paraíso inalcanzable* a la situación de residir legalmente en Estados Unidos. Nava obvia cualquier crítica a la sociedad e ideología dominante estadounidense, estando ausente la conexión entre las demandas de mano de obra poco cualificada, la explotación laboral de personas en situación administrativa irregular –*indocumentados*– y la posición de la administración estadounidense.

Este villano institucional deporta a los hermanos devolviéndolos a Tijuana. Ricardo busca y encuentra a Raimundo Gutiérrez, que es propietario del restaurante La Popular. Raimundo, antiguo *coyote*, no quiere ayudarlos a cruzar al Norte porque ya no se dedica a ello, pero cuando mencionan al amigo en común de la aldea cambia de opinión, lo invita a comer y se decide a preparar el cruce de la frontera a cambio de una cantidad de dinero por los gastos:

Raimundo: yo soy Raimundo

Ricardo: Voy pa' el Norte

Raimundo: pierde su tiempo joven, ya hace mucho tiempo que no ando. Es peligroso. Ya no llevo a nadie a cruzar la línea. A nadie.

Ricardo: soy amigo de Ramón Muñoz. Él me dio su nombre [...]

Raimundo: tienes suerte, estás vivo.

Ricardo: puedes ayudarnos.

Raimundo: Ramón es gran amigo mío y le debe unos grandes favores. Me parece que les voy a tener que ayudar. Me imagino que no tienen mucha lana. Yo no le voy a cobrar mucho, pero me tienen que dar algo. Hay muchos gastos (*El Norte*, 1983).

La presencia de las redes familiares y de amigos son claves para determinar la ruta migratoria y el lugar de destino. Esta red que en el filme conforma Raimundo Gutiérrez, residente en Tijuana, con Ramón Muñoz, amigo en común residente en Guatemala que hizo un gran favor a Raimundo, con Ricardo y Rosa, migrantes que quieren cruzar al Norte. Conseguir el propósito de cruzar se ha visto facilitado gracias a sus relaciones sociales, al *capital social* (Portes, 1998) que estas representaciones de migrantes poseen:

[...] en el concepto de capital social, la relación social propiamente dicha es la que otorga a los individuos la posibilidad de acceder a los

recursos, pero nada garantiza ex ante que dicha posibilidad se convierta siempre y en todo caso en una realidad (González y Liu, 2012: p. 2).

Este capital social materializado en el contacto con Raimundo, les sirve para cruzar la frontera:

Raimundo: Oye ¿tu hermana es fuerte?

Ricardo: me parece más fuerte que usted y yo juntos.

Raimundo: que bien porque yo no les voy a cruzar por las montañas [...] les voy a cruzar por el drenaje que conecta Tijuana con el otro lado, pero van a tener que gatear durante varios kilómetros, no podrán huir ni ver ni el olor. Pero es más seguro. (*El Norte*, 1983).

La frontera y su control es lo que convierte el desplazamiento en dramático. El movimiento por México se ha realizado con seguridad, sin embargo, moverse hacia California significa poner en juego tanto su integridad física como la pérdida de parte de su identidad. Tendrán que desprenderse de sus bienes materiales –los collares de su madre– a cambio del dinero para poder cruzar. La frontera opera en el filme como lugar de paso traumático (Anzaldúa, 1999), pero no se centra en lo que parece más interesante, un espacio con características culturales propias:

The U.S. –Mexican border es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it haemorrhages again, the lifebloods of two worlds merging to form a third country– a border culture. Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish us from them. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary¹⁴ (Anzaldúa, 1999: p. 82).

- 14 “La frontera EE. UU. –México es una herida abierta donde las rejillas del Tercer Mundo hemorrhagia contra el primero. Y antes de que se forma una costra, hemorrhagias de nuevo, la sangre viva de dos mundos que se fusionan para formar un tercer país– una cultura fronteriza. Las fronteras se establecen para definir los lugares que son seguros e inseguros, para distinguirnos de ellos. Una frontera es una línea divisoria, una estrecha franja a lo largo de un borde escarpado. Una frontera es un lugar vago e indeterminado creado por el residuo emocional de una frontera artificial”. La traducción es mía.

Tras cruzar la frontera los hermanos se asientan en Los Ángeles. Allí serán alojados y empleados por gente que se aprovecha de su situación. Estos empleadores aparecen retratados con simpatía, siendo más amables cuanto más blancos son. Un personaje vestido de esmoquin, con actitud simpática, apalabra (porque no se contrata) un trabajo de camarero con Ricardo, tras esperar en una calle donde esperan personas *indocumentadas* a ser seleccionadas por algún contratista. No hay ninguna tensión en esta escena, el *personaje blanco* invita a su coche al *personaje latino*, ambos personajes son inocentes y confiados. El filme huye del conflicto interracial que solo apunta, nunca subraya, por el distinto espacio urbano que ocupan los latinos de los blancos, barrios diferenciados según la riqueza que va asociada a la raza, generalmente. Un ejemplo es el siguiente diálogo entre Rosa y Nacha, la encargada del taller textil:

Rosa: Nacha, ¿tú sabes dónde están los gringos? Mira la calle no más, igualito que en México.

Nacha: ¿tú crees que los gringos van a querer vivir con los mexicanos? Ellos viven en sus barrios (El Norte, 1983).

Esta no es la única diferencia espacial que plantea Nava. La dualidad *espacio urbano/espacio rural-naturaleza*¹⁵ está presente. Lo urbano se muestra como oportunidad, pero también como paisaje corrompido y corruptor que produce una enorme desolación a las personas que lo habitan, especialmente, a aquellas que vienen de ambientes rurales de una naturaleza primigenia como muestra el principio del filme en aquella Guatemala abandonada por sus protagonistas. Renunciar a los orígenes parece un tributo para asentarse en la ciudad, en *El Norte*, para estos dos personajes. Simbólicamente queda de manifiesto en la venta por Rosa de los collares de su madre que antes hemos mencionado, o en *dejar* de ser indios guatemaltecos para hacerse pasar por mexicanos. De hecho, los hermanos Rosa y Enrique diluyen su origen guatemalteco (Ricardo afirma que su procedencia está en Oaxaca, estado mexicano) para su travesía por México y entrada en Estados Unidos, porque los indígenas son marginados entre los mexicanos, igual que los mexicanos entre la comunidad blanca estadounidense. Este proceso de transformación

15 Dualidad presente en la tradición literaria y cinematográfica estadounidense, desde Walt Whitman a John Ford.

personal y cultural, sumado a carecer de documentación de residencia, que implica para Rosa la desesperación de no encontrar un lugar en el mundo como dice en este diálogo:

Rosa: ...En nuestra tierra no hay lugar para nosotros, nos quieren matar. En México solo hay pobreza. Y en el norte no nos aceptan. ¿Cuándo vamos a encontrar nuestro lugar, quizás solo en la muerte? (*El Norte*, 1983).

En Estado Unidos, los hermanos cohabitan y se diferencian de la comunidad chicana, como se subraya en este diálogo del filme entre Enrique (guatemalteco convertido en mexicano) con Jorge (mexicano) sobre otro personaje:

Enrique: ¿Él también es mejicano, no?

Jorge: ¡No! Él es un Pocho; ni siquiera habla español el pendejo.

Enrique: ¿Qué es un «Pocho»?

Jorge: Un Chicano... Él es un ciudadano americano, pero su familia viene de Méjico. Por eso es que él tiene que hacer lo mismo que nosotros [lavar platos]. (*El Norte*, 1983).

Los chicanos realizan los mismos trabajos físicos que los migrantes en situación administrativa irregular a pesar de ser ciudadanos estadounidenses, relación de poder desigual con la comunidad dominante. Aunque Estados Unidos simboliza en el filme un país de emigrantes, de acogida y de oportunidad, la *comunidad latina* es marginada y tratada de forma desigual en su conjunto, sin explicar ni describir las causas, siendo invisibles en el relato cinematográfico. Además, el filme contrapone la barbarie guatemalteca con la vida libre y próspera en Estados Unidos, como en el *flashback* de la última escena donde Ricardo rememora la muerte de su padre mientras trabaja en la construcción de una casa. *Invisibilizando* la relación de las multinacionales fruterías estadounidenses con los gobiernos militares y terratenientes guatemaltecos, como influyen en el exterminio indígena para conseguir sus tierras y la opresión de los campesinos, tema estudiado ampliamente (Fried, 1983). Así, el discurso fílmico niega la interrelación e influencia entre territorios en un mundo globalizado para el fenómeno migratorio narrado, con múltiples factores que operan en diversas escalas, desde la personal a estructural, desde lo micro a lo macro:

Más que adoptar el argumento restringido de la exclusividad teórica, adoptamos la posición más amplia de que los procesos causales relevantes para la migración internacional pueden operar en múltiples niveles simultáneamente, y que la aclaración de cuáles de estas explicaciones puede sernos útiles no es una cuestión de lógica, sino más bien empírica. Cada modelo debe ser considerado en sus propios términos y sus principios fundamentales deben examinarse cuidadosamente para derivar de ellos proposiciones evaluables. Solo entonces podremos especificar claramente los datos y métodos requeridos para evaluarlos empíricamente. (Massey *et al.*, 2000: p. 34).

La representación de los migrantes, contruidos como personajes pasivos movidos por razones ajenas a su decisión personal, como hemos descrito en el apartado anterior, unido a situar a los villanos responsables de su tragedia tan lejos de Estados Unidos, evita cualquier representación justificativa de rebelión o protesta en el país de acogida, de amenaza para el público/sociedad de acogida. No habría motivo. Los causantes de su desesperación están a miles de kilómetros. Nava construye un estereotipo dócil para combatir la representación peligrosa del latino perteneciente a bandas y que es la dominante en la producción cinematográfica de la industria estadounidense:

Differs markedly both from its usual representation in cinema as a criminalized ghetto and its close association with gang culture in the wider popular perception (Carty, 2012: p. 77).

El comportamiento tranquilo de los protagonistas solo se subvierte cuando se defienden físicamente de la agresión del coyote Jaime, otro latino-mexicano, que intenta robarles mientras cruzan la frontera. Este personaje es una pura caricatura, retratado sin profundidad. También está ausente de estos personajes el sexo o cualquier tema que pueda resultar espinoso para la moral dominante estadounidense. Con la representación de la pareja migrante como hermanos, los creadores del filme subrayan valores familiares, claves para la sociedad receptora. Igual que el valor del trabajo para el *sueño americano*¹⁶, otra característica de los protagonistas y de la sociedad estadounidense:

16 El sueño americano (*the american dream*) es la libertad y el acceso a igualdad de oportunidades de todos los habitantes estadounidenses de conseguir prosperidad

The lure of the American Dream cannot be overestimated and remains virtually undiminished despite much evidence that it is just that, an ill-defined cultural myth that is unlikely to be realised. Thus, even as David Mogen points out the tenuous and even pernicious nature of the American Dream, saying, 'The term «dream» suggest unrealised ideals...perhaps even a potentially destructive habit of escapism, he acknowledges its enduring appeal to people far beyond the confines of North America: In his analysis of the way in which frontier literature creates a myth of the United States, he notes that the components of this myth are sufficiently adaptable to define the Dream «in any time or place, from any historical, regional or ideological perspective»¹⁷ (Leen, 2004: p. 4-5).

El trabajo como camino para prosperar, ciudadanos hechos a sí mismos, como recordó Ronald Reagan en su primer discurso de investidura (Reagan, 1981), presidente de Estados Unidos en los años de producción de *El Norte*. Pero esa creencia en el mérito personal y la capacidad de trabajo para conseguir el éxito (material y social) no se cumple en el filme para los inmigrantes sin residencia legal ni para los chicanos, cuestionando *el sueño americano*. Pero no hay una crítica al sistema injusto ni a los empleadores estadounidenses, ni a la situación laboral que podría compararse a la guatemalteca. Son mano de obra barata sin derechos laborales al no estar contratados. Así las palabras del padre de Ricardo al principio del filme para calificar su realidad podrían ser válidas para Estados Unidos:

Arturo (padre): ...pero algunas veces alguien tiene que luchar por nuestra tierra. El rico llegó al pueblo buscando la buena tierra. Nadie

por sus propios méritos, gracias a su esfuerzo, idea del historiador James Truslow Adams (2012).

- 17 «El atractivo del sueño americano no puede ser sobrestimado y se mantiene prácticamente sin menoscabo a pesar de muchas evidencias de que es precisamente eso, un mito cultural mal definido que es poco probable que se logre. Por lo tanto, aun cuando David Mogen señala la naturaleza tenue e incluso perniciosa del sueño americano, diciendo: “El término” sueño “sugieren los ideales no realizados... tal vez incluso un hábito potencialmente destructiva de escapismo, el reconoce su atractivo perdurable a la gente lejana más allá de los confines de América del Norte: En su análisis de la forma en que la literatura de frontera crea un mito de los Estados Unidos, señala que los componentes de este mito son lo suficientemente adaptables para definir el sueño “en cualquier momento o lugar, desde cualquier histórica, perspectiva regional o ideológica”». La traducción es mía.

busca el mal tierra. Voy a decirte algo, Enrique, que *el vida* me enseñó [...] En todo lugar siempre la misma cosa: para el rico el campesino es tan solo brazo. Eso creen que somos puro brazo pa' trabajar. Sus animales tratados mejor que nosotros. Muchos años tratamos probando que el rico entienda que el pobre tiene alma y corazón (*El Norte*, 1983).

Obviando el filme subrayar o describir situaciones conflictivas por este motivo. En su lugar, el filme prefiere centrarse en una moral capitalista, donde la dignidad y el respeto dependen de la cantidad de dinero que atesores. Esta visión transforma a Ricardo en un personaje avaricioso en el último tercio del filme, solo subvertida con la muerte de Rosa.

En conclusión, Nava opta por lo opuesto a una descripción naturalista del fenómeno migratorio, aumentando los efectos melodramáticos gracias a la simplificación y al uso de tipos sentimentalistas para conectar con un público mayoritario, sin incomodarlo. La elección del discurso fílmico determina la imposibilidad de relatar sin matices el fenómeno migratorio. *El Norte* tiene constantes *ausencias* sociales y políticas, convirtiéndose en un relato simbólico en forma de parábola sobre la migración y los migrantes latinos en Estados Unidos. Su opción no es describir, es emocionar para que el público estadounidense mayoritario simpatice con los latinos, no los vean como una amenaza, sino como personas trabajadoras que sufren injusticias en sus países de origen sin rebelarse.

Bibliografía

- Adams, J. T. (2012). *The Epic of America*. New Jersey, EE.UU.: Transaction Publishers.
- Anzaldúa, G. (1999). *Borderlands/La frontera*. San Francisco, EE.UU.: Aunt Lute Books.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo-Buenos Aires, Argentina: Ediciones Trilce. Fondo de Cultura Económica.
- Barrera, M. (1992). «Story Structure in Latino Feature Films». En C. A. Noriega (ed.), *Chicanos and Film. Representation and Resistance* (pp. 218-240). Minneapolis, EE.UU.: University of Minnesota Press.

- Belgrad, D (2004). «Performing Lo Chicano». *MELUS*, 29/2, 249-264.
- Benítez, L. (2011). *La recepción transnacional de la televisión como impulso a las migraciones. Un estudio de campo en poblaciones marroquíes*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Carty, G. (2012). «Language, Space and the Evolving Chicano Family in Nava's My Family». *iMex*, I, 2, 73-85.
- Campbell, J. (2001). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cervantes, M. (2005). *Don Quijote de la Mancha*. Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.
- Cortázar, B. (1995). «El futuro de EE. UU. será latino». Artículo en prensa *ABC*. 18 septiembre, 138.
- Ebert, Roger (1983). *El Norte*. Recuperado el 10 de abril de 2015 del sitio web de Roger Ebert: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-el-norte-1983>.
- Fried, J. (1983). *Guatemala en Rebelión*. Nueva York, EE.UU.: Grove Press.
- Friedman, L. (ed.) (1991). *Unspeakable Images. Ethnicity and the American Cinema*. Chicago, EE.UU.: University of Illinois Press.
- Gonzalez, A. y Liu, M.-M. (2012). «Capital Social y Migración Internacional. Avances recientes y caminos por recorrer». *Revista Española de Sociología*, 17, 159-172.
- IMDB. *El Norte*. Recuperado el 21 de mayo de 2015 del sitio web IMDB: http://www.imdb.com/title/tt0085482/releaseinfo?ref_=tt_ov_inf+.
- Leen, C. (2004). «Borders, Batos Locos and Barrios: Space as Signifier in Chicano Film». *NUI Maynooth, Papers in Spanish, Portuguese and Latin American Studies*, 11, 1-24.
- Maciel, D. (2000). *El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*. México: FCE.
- Massey, D. S. Arango, J., Hugo, G., Kouaouci, A., Pellegrino, A., Taylor, J. (2000). «Teorías sobre la Migración Internacional: una reseña y una evaluación». *Revista Trabajo*, 2, 3, 5-50.
- Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona, España: Paidós.
- Portes, A. (1998). «Social Capital: Its Origins and Applications in Modern Sociology». *Annual Review of Sociology*, 24(1), 1-24.

- Reagan, R. (1981). *Inaugural Addresses*. Recuperado el 20 de mayo de 2012 del sitio web de la Presidencia USA: <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=43130>.
- Shohat, E. y Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Spener, D. (2001). «El contrabando de migrantes en la frontera de Texas con el nordeste de México: mecanismo para la integración laboral en América del Norte». *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*, VII, 21, 201-247.
- Villanueva, T. (1980). *Chicanos: antología histórica y literaria*. México: FCE.
- West, D. (1995). «Filming the Chicano Family Saga». *Cineaste*, 21, 4, 26-28.

Filmografía

- Nava, G. (dir.) (1983). *El Norte* [Filme]. American Playhouse Production.
- (dir.) (1995). *My Family* [Filme]. American Zoetrope Production.

1 Franco 14 pesetas y 10.000 Km Emigración cincuenta años después¹

IVANA BELÉN RUIZ ESTRAMIL

Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Univertsitatea

« Migración » es un término que hace referencia al movimiento de las poblaciones, ese « emigrar », que se refiere a marcharse al exterior, o su contraparte « inmigrar », llegar a establecerse en otro territorio, incluso el término « transmigrar », desplazarse de un lado para otro. Todos ellos nos hablan de la acción de cambiar de hábitat, con todo lo que ello implica.

El Estado español, desde hace ya varias décadas, viene siendo uno de los principales destinos de la migración de habla castellana (fundamentalmente Latinoamérica), por las facilidades que el conocimiento del idioma podía proporcionar en el establecimiento en destino, así como lazos familiares que algunos pudieran tener de la emigración previa de españoles a América Latina. También, ha ido adquiriendo fuerza la presencia de población procedente de otras regiones del mundo. Recientemente resalta la población procedente de diferentes regiones de África, viendo en el Estado español la entrada al continente europeo. En esta ocasión, más que mirar hacia los flujos de personas que llegan al país, me voy a centrar en el proceso inverso, en el de la emigración de

1 Beneficiaria del Programa de Formación de Personal Investigador no doctor del Gobierno Vasco. Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva, Universidad del País Vasco, Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación, Departamento de Sociología 2.

la población española, tratando de ver mediante los dos ejemplos escogidos especificidades y similitudes de un mismo proceso en temporalidades diferentes.

A lo largo de este capítulo se tratará de elaborar una comparativa entre el periodo migratorio de la década de los años sesenta (también abarcando las características de la década anterior) y la actualidad, fundamentalmente a partir de la crisis económica que se inicia en el 2007-2008, en donde el Estado español empieza nuevamente a jugar un papel como emisor de dicha migración². El hilo conductor, así como la base analítica, estarán delimitados por la comparación que se puede desarrollar a través de las situaciones recogidas en dos películas como son *1 Franco 14 Pesetas* y *10.000 Km*, como representativas de ambos periodos, así como por compendiar muchas de las características más remarcables de la población que desarrolla esos procesos en ambos periodos históricos, de aquellos que partieron rumbo a América y resto de Europa³, y de los que hoy salen silenciosamente, conformando lo que algunos llaman la «emigración olvidada» (Resques Velasco y de Cos Guerra, 2003).

Para el análisis de ambos materiales es imprescindible partir de una puesta en situación de estos, esto es, contextualizar esos periodos a los que hacen referencia, así como la situación que los personajes ocupan dentro de ese contexto. Si bien es cierto que se trata de filmes que centran su atención en elementos diferentes, en el caso de *1 Franco 14 Pesetas* el elemento central es de por sí el proceso migratorio, en el caso de *10.000 Km* nos encontramos con que el elemento central es la relación amorosa de los protagonistas, y en donde podríamos decir que la migración, o más propiamente dicho, la distancia que media entre ellos, es un personaje más. A partir de estas particularidades de partida, vemos como los diferentes elementos para la comparación aparecen igualmente, dándonos la posibilidad de desarrollar esta labor.

En un segundo momento pasaremos a la comparación, desglosando las diferentes situaciones por las que atraviesan los protagonistas y coprotagonistas en ambas obras, siendo conscientes plenamente de que la temporalidad en la que se mueven ambos filmes es diferente. Una comprende un periodo de aproximadamente siete-ocho años, frente al otro

2 También muy relevante el número de población inmigrante que en la crisis vuelve a su país de origen o va a otro destino con mayores posibilidades económicas.

3 Aún hoy, América y Europa concentran el 90% de los españoles residentes en el extranjero (Resques Velasco y de Cos Guerra, 2003).

de un año, a partir del cual se acaba la película, aunque el periodo de migración continúa, dejando la puerta abierta a que el desarrollo de su nuevo proyecto vital se hará en el país de destino.

Dentro de esa comparación entre ambas obras, y a modo de explicitar el contenido de la comunicación, cabe señalar momentos que son los que establecerán la cronología del propio análisis y que nos permiten ahondar también en la experiencia migratoria de los protagonistas, así como en la relación con la contraparte que se queda en el país de origen. Comenzaremos abordando la situación de partida, pasando por la preparación del viaje, el debate familiar en torno a la posibilidad de la emigración, los términos en que este se sucede. La llegada, el periodo de adaptación al nuevo estilo de vida, será en donde empezaremos a remarcar las diferencias más sustantivas entre uno y otro, así como los elementos similares. La comparación nos llevaría en este punto a terminar con nuestra labor, ya que en una de las obras no se produce el retorno, no obstante, se continuará con el análisis de la otra obra para poder seguir el desglose de las particularidades subyacentes a ambos periodos migratorios.

Lo aquí expuesto no pretende en ningún caso generalizar situaciones, tan solo moverse en el mundo de las representaciones fílmicas de dos periodos históricos en donde sucede un mismo proceso, y cómo de alguna manera estas representaciones abordan desde el terreno de lo particular (una familia tradicional y una pareja joven), los diferentes entresijos que conforman la experiencia de la emigración, compilando muchos de los elementos de la emigración de ambos periodos.

1. Puesta en situación de los filmes

1.1 1 Franco, 14 Pesetas

Este filme dirigido por Carlos Iglesias (también protagonista en el papel de Martín), estrenado en 2006, trata sobre la emigración a Suiza de Martín y Marcos (Javier Gutiérrez), ambos trabajadores de la fábrica Pegaso. Martín es echado de la fábrica el mismo día que su esposa Pilar (Nieve de Medina) entrega todos los ahorros (a espaldas de Martín) como señal para un piso en construcción ya que está harta de vivir en el sótano de sus suegros. Entre los empleados de la fábrica se corre la voz de las oportunidades laborales que hay en Suiza. Tras el despido de

Martín, llega Marcos para decirle a él mismo y a sus amigos y familiares que se van a Suiza, aunque en un inicio Martín lo toma por loco, ya que no ha perdido el trabajo, sino que ha renunciado a él para optar a mejores condiciones. Martín termina aceptando tras enterarse de que ya no tienen ahorros porque se han entregado como señal del piso. A partir de ahí se inician los preparativos, el viaje, la llegada a un país diferente y, sobre todo, la puesta en contacto con un estilo de vida completamente distinto, con condiciones de vida, costumbres, condiciones laborales, incluso un idioma diferente. Un año después llegarán la esposa de Martín y su hijo Pablo, poco después Mari Carmen, la prometida de Marcos, y empieza aquí una segunda fase del filme.

1.2 10.000 Km

En este caso nos encontramos con una obra dirigida por Carlos Marqués-Marcet y protagonizada por Natalia Tena en el papel de Alex y David Verdaguer en el papel de Sergi, estrenada en 2014. Se trata en esta ocasión de una pareja de aproximadamente treinta años, residentes en Barcelona, ambos con trabajo, pero en los cuales no se sienten plenamente realizados. Se conocieron en Londres, en donde residía ella antes de conocer a Sergi, pero tras lo cual se trasladan a Barcelona. Ambos han decidido consolidar su relación y para ello deciden tener un hijo. Justo el mismo día en el que habían estado hablando sobre sus planes de vida juntos, ella recibe un correo en donde le confirman desde Los Ángeles que ha sido aceptada su solicitud de un año de trabajo en donde podrá desarrollar un proyecto fotográfico. Esta solicitud se había enviado con bastante antelación y había puesto tan pocas expectativas en ella que ni siquiera se la había comentado a Sergi. El hecho es que para poder desarrollar su proyecto tiene que desplazarse a Los Ángeles por un año, donde tendrá además del sueldo, todos los gastos cubiertos, al tiempo que trabaja en lo que realmente la hace sentirse realizada. Como contraparte, rompería los planes de futuro que habían realizado, o al menos los postergaría. Tras la partida, el filme se centra en su relación, en el papel de la distancia y sobre todo en la relación que han de mantener obviando esos 10.000 kilómetros que los separan. La distancia y el canal de comunicación se convierten casi en los protagonistas de la película, que nos van dirigiendo también hacia la manera de vivir la emigración en la actualidad.

2. Realidades migratorias

2.1 Situaciones de partida

Las realidades de partida de los protagonistas de ambas obras son muy diferentes, para empezar, en el caso de *1 Franco 14 Pesetas*, Martín es el cabeza de familia con un hijo y una trayectoria en la fábrica bastante amplia, el único elemento que cerraría el proyecto vital de la familia que construye junto a su esposa sería la propiedad de un piso donde desarrollar su vida de forma independiente. Las condiciones materiales no se han dado para poder optar a ello, teniendo que vivir desde que se casaron hasta entonces en el sótano de sus padres. En el caso de *10.000 Km* nos encontramos con que la propiedad del piso no es ya la prioridad, viven de alquiler y en el horizonte no se dibuja esa preocupación. Ambos trabajan, aunque no tienen una seguridad plena en sus puestos (él está preparando oposiciones y ella trabaja dando clases de inglés, no como fotógrafa que es su profesión). Su preocupación central pasa por desarrollarse laboralmente y conformar ellos mismos un proyecto vital.

La situación económica, así como educativa, es también diferente, si bien en un caso la migración es prácticamente obligatoria para poder acceder a un mayor nivel de vida y poder realizar ese proyecto vital, en el otro caso nos encontramos con que la emigración, aunque también responde a una mejora económica, representa sobre todo la posibilidad de promocionar⁴ dentro del ámbito para el cual se está preparado. Ese anhelo de prosperar en las condiciones de vida, es sin duda el que está detrás de cualquiera de los dos proyectos migratorios, aunque en el caso de la migración de Alex, esa intencionalidad no pase tan directamente por las condiciones económicas que le dieran luego el acceso a una estabilidad vital, más relacionada con la conformación de una familia y certezas como la posesión de un piso en propiedad, sino que el prosperar en las condiciones de vida se relaciona con posibilidad de desarrollarse en el trabajo. Estos elementos nos han de virar la vista hacia los procesos migratorios que se desarrollaban antes incluso que estos señalados, más relacionados con la propia supervivencia física, como mucha de la

4 Habría que señalar que, tras la crisis económica, la situación de la emigración en el Estado español responde a patrones más próximos a preocupaciones económicas que a esta inquietud de promocionar, no obstante, guarda muchas similitudes con los puntos de partida que se dibujan en *10.000 Km*, como la preparación académica, las cargas familiares, etc.

migración que se produjo de un campo ya esquilado, a las zonas poco a poco industrializadas o con más posibilidades de supervivencia. Para el caso de Martín y Marcos, habría que señalar lo que nos destacan Vilar y Vilar,

No cabe duda de que la necesidad y el hambre fueron poderosos motores de la emigración, pero también la búsqueda de mejores oportunidades y la apertura de nuevos y más esperanzadores horizontes (1999: p. 11).

Fundamentalmente, porque esto nos permite entender la relación existente entre el hecho migratorio y la constante presencia del proyecto vital en el país de origen, en su caso relacionado con la posibilidad de acceder a una vivienda en propiedad, la idea de «volver hecho un señorito», etc. Nuevamente, estableciendo una comparación, podríamos ver cómo esas intencionalidades que guardan una similitud, en el anhelo de prosperar, en uno puede tener como resultado el no retorno al país de origen si en el país de destino encuentra las posibilidades de realización personal con las que se vincula ese mejoramiento de las condiciones de vida, y en el otro caso, no se contempla esa posibilidad, a pesar de que luego puedan surgir diferentes situaciones en ambos casos.

La emigración responde también a un nivel de certezas diferente. En el caso de Martín y Marcos no se cuenta con un contrato de trabajo, se entra en el país como turista y se espera luego poder conseguir algún medio de vida. En el caso de Alex, el trabajo lo lleva asegurado desde la partida. El soporte familiar en ambos casos está muy presente, haciéndose más visible en el caso de Martín y Marcos, en donde el propio proceso migratorio involucraba a más personas aparte del propio individuo que emigraba, englobando a las parejas, los padres, los hijos, hermanos e incluso vecinos y compañeros de trabajo, lo que pone de relieve también la interdependencia existente entre los que parten y los que se quedan, desde el «un plato de lentejas aquí nunca te va a faltar» que le dice su padre a Martín antes de partir, hasta el envío de dinero desde Suiza, una vez que consigue trabajo. Se puede decir que el lazo socioafectivo de la persona que emigra respecto del lugar de origen está muy presente en ambos filmes, así como en ambos periodos, con la diferencia que los medios técnicos, así como las condiciones económicas de los involucrados, pueden poner de relieve. Los horizontes de retorno están muy presentes en ambas películas, aunque con mayor énfasis en el caso

de Martín y Marcos, quienes tienen muy claro que van a volver, aunque no puedan poner una fecha fija. En el caso de *10.000 Km* no se cierra la posibilidad de desarrollar el mismo proyecto vital fuera del país, como muestra el hecho de citar como ejemplos a amistades que han emigrado en pareja e incluso con sus hijos. A todos los efectos, hay que tener en cuenta que el anhelo de retorno no solo hace referencia a la migración como un medio económico, sino que lo enmarca en preocupaciones vitales como las comentadas.

El retorno está relacionado con las estrategias migratorias de partida, que no pueden olvidarse en un análisis historiográfico, pues proporcionan una perspectiva holística, distinta de la meramente económica. Debe pues contemplarse como la culminación de un proyecto vital (Babiano y Fernández Asperilla, 2009: p. 246).

Desde el punto de vista educativo, el tipo de emigración es también diferente, si por un lado nos encontramos a dos técnicos fabriles, en el otro caso nos encontramos una fotógrafa, algo que, si de por sí no tiene mucha relevancia, sí la adquiere al contextualizarlo temporalmente (años sesenta y década de los dos mil), ya que ejemplifican demandas específicas de las sociedades de destino. En el caso de Martín y Marcos, podemos tener en cuenta la llamada a la emigración que desde muchos países de Europa se hizo tras la Segunda Guerra Mundial.

Después de la Segunda Guerra Mundial se hizo patente un déficit de mano de obra en Suiza. Por ello, la administración helvética abrió las fronteras a la inmigración masiva de mano de obra (Babiano y Fernández Asperilla, 2009: p. 17).

También en este caso adquiere relevancia el conocimiento del idioma, algo que sin duda interfiere en el proceso de adaptación de los protagonistas.

2.2 Preparación de la partida, viaje y llegada

En ambos casos tienen conocimiento de experiencias migratorias próximas, fundamentalmente amistades, que han pasado previamente por ese proceso, elemento que en buena parte sirve de impulso para

encaminarse al viaje. Las diferencias empiezan a aparecer en la preparación y en el propio viaje. En el caso de *10.000 Km*, como representación del periodo actual, aunque correspondiente a una llamada desde el extranjero para desarrollar un proyecto, la preparación no parece ocupar más que la toma de decisión. En este caso esa decisión influye en la vida de los dos personajes de manera determinante, fundamentalmente por los planes de futuro común que finalmente deciden posponerse para no perder «ese último tren» del que habla la protagonista. El conflicto hace peligrar tanto la relación, que incluso se llega al punto de querer renunciar al trabajo, pero al ritmo de «Nothing Matters when we are dancing» se entona la reconciliación. Un intertítulo con *10.000 Km* hace las veces de trayecto, que bien como reflejo de la velocidad con la que se producen los viajes, bien por centrarse en la distancia que media entre ellos marcada por la instantaneidad de su comunicación, o por cualquier otro motivo, se obvia reparar en el trayecto. Diferente situación nos encontramos en el otro filme.

En *1 Franco 14 Pesetas* la despedida juega un papel fundamental, es la última vez que se verán las caras sin saber cuándo volverá a ocurrir. Es el momento de las últimas palabras antes de lo desconocido. Los momentos posteriores son también muy importantes, desde el «¿tan mal estaban?» que pregunta la madre de Martín ante el hecho de no ver con buenos ojos que su hijo se vaya tan lejos, que encuentra una respuesta muy acorde de boca de su marido que le pregunta «¿y tú en la aldea?», haciendo así referencia al propio proceso migratorio que vivió ella del campo a la ciudad, también con la expectativa de progresar económicamente y mejorar en las condiciones de vida, hasta todo el despliegue de nostalgias que se van sucediendo por parte de la gente que se queda en el país de origen.

El trayecto es también muy importante, primero por experimentar la incertidumbre acerca de lo que se van a encontrar, por compartir experiencia con otros emigrantes con quienes intercambian expectativas, pero también por la propia experiencia del viaje. Es la primera vez que cruzan la frontera, Marcos no había visto nunca el mar, el idioma es desconocido, todo es nuevo para ellos. Mayor extrañeza sienten cuando llegan a Suiza, a Uzwil en concreto. Hay que mencionar aquí el cambio en el destino de la migración, cada vez más dirigido hacia otros países de Europa, o incluso dentro del propio país hacia zonas más industrializadas, que visualizan también abandono del ideal migratorio puesto en América Latina, como tierra de oportunidades;

América desaparece poco a poco del horizonte onírico de los españoles que ahora vuelcan sus anhelos y angustias hacia otras direcciones geográficas: su propio país, su propio continente y los demás países prósperos del siglo que alborea (Lida, 1992: p. 719).

En Suiza, el modo de vida es completamente diferente, una sociedad mucho más liberal. No llevaban nada asegurado, su único plan es recorrer el pueblo y preguntar por trabajo, afortunadamente la suerte les sonríe y un lugareño los lleva a un hostel en donde son acogidos sin ninguna petición. Como este mismo hecho refleja, la emigración era bastante relevante en número, pero nos pone de relieve, además, que una gran parte de la emigración se hacía de forma paralela a los canales regulados interestatalmente, elemento que tenía su correlación en la difícil cuantificación del propio volumen migratorio:

No es fácil precisar el volumen de esta por cuanto las series estadísticas publicadas por el Instituto Español de Emigración se refiere solamente a la emigración «asistida», es decir la oficialmente protegida con asesoramiento y subvenciones de acuerdo con programas aprobados por el gobierno y en el marco de acuerdos interestatales (Vilar y Vilar, 1999: p. 28).

Volviendo al caso de Alex, se nos muestra que llega directamente al apartamento que será su hogar durante el próximo año. Todo parece estar perfectamente atado y ella no parece tener mayor dificultad que las propias de los primeros días fuera del hogar. Para acomodarse, el conocimiento del idioma y el no experimentar un cambio de sociedad tan brusco, así como el hecho de no ser su primera experiencia migratoria, seguramente sean la baza por la cual su experiencia sucede en términos tan cotidianos y nada rupturistas.

En ambos casos podemos ver el reflejo de las características de la emigración de sendos periodos, para la emigración de los sesenta, seguramente esa fuera la primera vez que salían del país, en algunos casos incluso cruzaban el océano sin tan siquiera conocer el mar, la experiencia era completamente nueva, una aventura desde todo punto de vista que les dirigía hacia lo desconocido. Caso contrario es el que nos encontramos ya en el siglo *xxi* en donde los emigrantes probablemente hayan salido del país con anterioridad, sepan moverse en las burocracias

fronterizas e incluso en algunos casos puede que hasta hayan vivido ya en el extranjero en alguna otra ocasión.

2.3 Estancia en el exterior

La estancia en el exterior se inicia como hemos señalado antes de manera diferente debido a los propios puntos de partida distintos, pero aun así se guardan ciertas similitudes. El trabajo comienza de inmediato en ambos procesos. En el caso de Martín y Marcos, tras una prueba empiezan a trabajar y continúan viviendo en la pensión, le escriben entonces la primera carta a la familia comunicándoles las noticias. Comunicación que es constante en el caso de Alex y Sergi, que incluso puede mostrarle el nuevo apartamento en el que va a vivir mediante cámara web, indicarle cómo llegar, así como el barrio a través de Google Maps. Estas características diferenciales nos permiten ahondar también en la propia manera de vivir la emigración en estos dos periodos históricos. Frente a un contexto en donde la comunicación no era directa ni instantánea, poco frecuente, cara y lenta, un nuevo escenario en donde el lazo de comunicación prácticamente ni se pierde pudiendo estar hablando todo el tiempo tal y como hacen en alguna ocasión los protagonistas de *10.000 Km.*, compartir un baile, una cena, haciendo que la distancia no sea más que un número sobre un mapa, al menos en teoría.

Volviendo a la representatividad de estas obras respecto del contexto histórico, vemos cómo esas posibilidades de comunicación a través de las nuevas tecnologías hace que el propio emigrado siga estando presente en la cotidianidad de las familias de una manera completamente nueva, el emigrado no termina de estar completamente fuera del hogar, si las posibilidades económicas lo permiten, la comunicación puede ser diaria y los viajes regulares. Las posibilidades de desplazamiento se han incrementado haciendo posible una mayor movilidad entre el país de origen y el de destino en el caso de una emigración prolongada. Es decir, las distancias se han relativizado y la conectividad juega un papel muy importante, colocando al emigrado en un juego de presencia-ausencia muy interesante, que parece dibujarlo en un escenario del estar aun no estando y que muestran una especie de curvatura en el espacio y el tiempo. Si tan memorables son las imágenes de familias apegadas a una foto, como ilustra Pilar en las primeras navidades sin Martín, igual de

memorables serán, las de toda una familia reunida alrededor de un ordenador para hablar por la *webcam* con un familiar a miles de kilómetros.

La manera en la que se adaptan a un nuevo estilo de vida y a las nuevas relaciones muestran también ciertas particularidades. En el caso de *1 Franco 14 Pesetas* vemos cómo, a pesar de haber establecido relaciones con todos los lugareños y compañeros de trabajo, la relación es más estrecha con aquellos que han pasado por un proceso similar, incluso la procedencia jugaría un papel esencial, solo que en ese caso, el más próximo a sus orígenes es un catalán con el que desde un principio Martín no mantiene buena relación, extrapolando al extranjero las tensiones internas que acarreaban desde sus orígenes. Esa unión del origen común en destino es algo que caracterizará a la emigración española, quienes crearon diferentes agrupaciones en función de la procedencia específica (casa vasca, casa gallega, casa asturiana, etc.). En el caso de *10.000 Km* vemos cómo esa unión con personas en destino se relaciona más con la afinidad laboral y de inquietud cultural que por la procedencia, quizás derivado del conocimiento del idioma, pero quizás también por el hecho de haber vivido otros procesos migratorios previos, y experimentarlo con mayor naturalidad, en donde no se busca una afinidad con otras personas en función de la procedencia sino por otro tipo de inquietudes, a las que se les confiere más importancia.

2.4 Reencuentro

Las relaciones en ambos casos, aunque por diferentes motivos, se convierten en difíciles de llevar adelante a distancia, hasta que finalmente en el día de cumpleaños de Martín, y en el día 201 de la estancia de Alex en Los Ángeles, llegan sus parejas a reunirse con ellos (en el caso de Martín, también su hijo). En ambos casos la reacción es de sorpresa, es un acto inesperado, provocado por motivos diferentes, pero que en principio darían como resultado una estancia duradera de estos últimos en el lugar de destino. Vemos también aquí las particularidades. En el caso de Pilar al llegar a Suiza pasa por el mismo momento de sorpresa, de fascinación que previamente habían pasado Martín y Marcos. Las condiciones materiales siguen siendo muy diferentes y eso tiene un peso muy importante y decisivo: «yo al

sótano no vuelvo, y menos después de ver cómo viven aquí»⁵. Y esto no es lo único, también el modo de vida y los diferentes roles que la mujer puede desarrollar en Suiza marcan una diferencia muy importante, algo que va a chocar con la visión de familia que se traía del país de origen, como se deja ver en la discusión que mantienen: «yo podría trabajar» dice Pilar, a lo que reprocha Martín que no sabe hacer nada y que él se basta y se sobra para sacar a la familia adelante. Fijándonos en estos elementos podemos ver el papel que juega la sociedad de acogida en los emigrantes, en el cambio que supone para sus vidas y sus concepciones, para las nuevas generaciones que nacerán, máxime en el caso de retorno, donde ya no se dará por inamovible esas predisposiciones en las que antes se vivía. El poder permanecer en el país y el aporte a la economía familiar son los primeros alicientes para las posibilidades de trabajo de Pilar, pero además se deja ver el gran peso que adquiere el envío de dinero para los padres de esta, algo que se sigue manteniendo en secreto, como reflejo de lo sumergido que aún estaba el trabajo de la mujer fuera del hogar y la cierta independencia económica que ello demuestra respecto de Martín.

En el caso de Sergi, aunque no se puede ver cómo es el periodo de adaptación, si podemos captar que no hay un extrañamiento tan grande respecto a las condiciones de vida, es más, puede guiarse en el lugar, sabe cómo llegar, se podría hablar incluso de que el entorno no le es completamente ajeno, lo ha visto previamente y esa nueva facilidad le da la posibilidad de no ser un completo forastero al estilo que nos planteaba Schutz (1999).

Siguiendo ya con el análisis de la vida en el extranjero (centrándonos para ello en *1 Franco 14 Pesetas*), vemos cómo los emigrantes tienden a agruparse, a mantener relaciones constantes, ya sea teniendo como base para esas relaciones el país de origen (incluso la región específica en muchas ocasiones), o la propia condición de emigrante. En buena manera, es la condición de haber vivido esa misma experiencia de salida la que lleva a esa unión, creando nuevos lazos. Esa vida en el exterior está marcada por el hecho migratorio, máxime en aquellos años en que la nostalgia estaba marcada por la difícil comunicación y la no posibilidad de visitas frecuentes. Martín recuerda una canción y con ello toda una vida, no tanto la que tenía, sino la que aspiraba tener y que conformaba uno de los motivos por los cuales se emprendió la emigración, ese proyecto vital, ese

5 El dinero que se había entregado como adelanto del piso se pierde, fue una estafa, los pisos no se terminaron de construir.

«futuro pasado», lo que ayer se vislumbraba como futuro, como nos diría Elizabeth Jelin. Se retoman añoranzas de esos motivos por los que se emprendió la salida del país y de alguna manera ello desencadena el propio retorno. En este caso el motivo de la emigración era conseguir dinero para la compra de un piso, y cuando eso ya se consigue se busca el retorno como medio para retomar el proyecto vital que se había construido y que precisamente sin la emigración no hubiera podido conseguirse:

La previsión era retornar, casi nunca establecerse definitivamente o integrarse en el país de acogida. Este ideal determinó otros aspectos del proceso migratorio, marcado, en definitiva, por el regreso, elemento central de las estrategias migratorias. El retorno explica ciertos comportamientos dictados por el deseo de acelerar la vuelta. El primero fue la nula inversión en capital humano de la primera generación⁶ (Babiano y Fernández Asperilla, 2009: p 273).

La experiencia del retorno fue desde luego muy significativa, tanto en términos cuantitativos:

Hasta 1978 el retorno de los emigrantes se produjo en tres periodos. El primero, tuvo lugar entre 1960 y 1969, cuando regresaron el 29 por ciento de ellos; desde 1970 hasta 1974, lo hizo el 35 por ciento y, finalmente, entre 1975 y 1978, retornaría el 33 por ciento. La crisis de las economías europeas aceleraría la vuelta desde el viejo continente (Ibídem: p. 250).

Como en términos cualitativos, ya que no se sienten plenamente de vuelta en el país cuando retornan, la experiencia de la migración los acompaña. Ciertas desilusiones también se hacen patentes:

La imagen social de los retornados económicos se construyó a partir de sus sucesivos regresos vacacionales, en los que se comenzó a denominarles *los franceses, los alemanes, los suizos, los belgas*, etcétera. Pero esta designación, con el gentilicio del país de destino, no cesó una vez que se produjo el retorno definitivo. La persistencia del calificativo se

6 En la película de *1 Franco 14 Pesetas* se puede ver cómo Pilar, a pesar de llevar seis años viviendo en el Suiza no ha aprendido el idioma, es más, aunque el hijo muestra interés por enseñarle, ella no lo hace.

convirtió en la muestra de un cierto rechazo, y en una suerte de continuidad de su identidad como extranjeros, que creían haber dejado atrás al volver a su patria. En decir, si eran extranjeros fuera de España, al regresar continuaba viéndoseles como tales, causándoles una gran frustración. (Ibídem: p. 247).

La reflexión más llamativa, sin duda, la elabora Mari Carmen cuando Marcos lee la carta que le envía Martín desde Madrid, diciéndoles que no se den prisa por volver, que las cosas siguen igual y que echa de menos Uzwil: «Qué desilusión, cuando estamos aquí, echamos de menos aquello, y una vez en España, añoramos Suiza, ya no somos de ninguna parte». Ese sentimiento de conformar un individuo fronterizo es el que se vuelve característico de buena parte de la migración, algo no solo de una época, sino transversal a todas ellas.

Este es el caso de muchos que retornaron, aunque también es cierto que muchos otros aspectos influyeron en los que no quisieron hacerlo, muchas veces inquietudes de partida (no se dejaba nada atrás, ningún proyecto de vida), o por sucesos que iban a ir viviendo en el lugar de destino (se crea una familia y el nuevo proyecto vital se construye en el país de acogida).

En esa ansia de retomar el proyecto vital en el país de origen, se empiezan a ver implicaciones muy directas con las generaciones que han nacido o se han criado en el país extranjero, ya que su propio proyecto no pasa por ese retorno de sus padres. Esto se puede ver en el caso de Pablo, pero seguramente, aunque de forma distinta, pasaría en el caso del hijo de Alex y Sergi nacido en Los Ángeles.

Muchos de esos niños que retornan junto a sus padres verán completamente transformado su modo de vida, experimentarán un nuevo periodo de adaptación. El país de origen se concibe muy a menudo como un lugar de visita, pero no como horizonte de retorno, como se ve en *1 Franco 14 Pesetas*:

Martin: ¿te apetecería volver a Madrid?

Pablo: ¿De vacaciones?

Martín: no de vacaciones no, para siempre.

Pablo: ¿para siempre? Pero ¿y mis amigos?

La perspectiva de vuelta junto a sus padres se ve como un cambio radical del modo de vida, para el cual se establece el horizonte de regreso al país de emigración:

Pablo: volveré en cuanto gane dinero para el viaje, lo prometo.

Amigos: pero eres un crío, ¿cómo vas a ganar dinero? No te creo ni una palabra, te irás para siempre. Ningún emigrante vuelve.

Pablo: pero yo no soy un emigrante, emigrantes son mis padres, yo volveré.

Este diálogo nos permite ver también la propia posición de Pablo respecto de la sociedad en la que vive, en donde se siente plenamente integrado, con amistades, con el idioma perfectamente aprendido y acostumbrado al modo de vida, ese «yo no soy emigrante, emigrantes son mis padres» podría darnos paso aquí al debate sobre la consideración de las segundas generaciones, que no será posible ahora por cuestiones de espacio, pero que a todos los efectos muestran la compleja realidad de los individuos emigrados.

También aquí hay que mencionar una segunda parte de esta película *2 Francos 40 Pesetas* en donde Pablo vuelve a Uswil, cuando cumple 18 y en donde se pueden ver también los cambios que han acontecido, la manera en la que la emigración influyó en la familia, el nuevo cruce de proyectos vitales, como incidencia de los nuevos tiempos en el país.

El retorno es complicado para todos, aunque especialmente para Pablo, quien, mirando por la ventana trasera del coche, ve con nostalgia el pueblo que deja atrás y que no sabe cuándo volverá a ver, y mira con sorpresa, mezclado con espanto y miedo, esa ciudad ya desconocida, a la que va llegando, aquella, que alguna vez fue su hogar, Madrid. También sus padres experimentan esa sensación de distancia hacia lo que una vez fue tan próximo, pero no solo eso, sino también respecto al proyecto de vida que se habían elaborado. Las palabras de Pilar son muy ilustrativas «o sea que en seis años hemos subido tres pisos y encima está usado», haciendo referencia al piso que han comprado con el dinero que habían ahorrado. Este proyecto fue el que los guió a la emigración y su consecución finalmente no llena sus expectativas.

La imagen de Tonino, «Yo adoro Italia, pero no quiero vivir en Italia», podríamos decir que es otro modelo de emigración, la que quiere volver solo de vacaciones y espera realizar su proyecto vital en el país de destino, quizás no tanto por sentirse plenamente integrado en Suiza, sino por sentirse excluido de Italia, tras haber pasado por una experiencia dolorosa en su Italia natal, una vez que volvió como visitante tras estar trabajando en Suiza.

3. Sociedades emisoras

Las diferencias entre una y otra sociedad saltan a la vista, no sólo en el ámbito material que rodeaba a una emigración y a otra, sino fundamentalmente en la apertura cultural de la que gozaban. En el caso de los sesenta, vemos una sociedad muy cerrada sobre sí misma, completamente ajena a otros posibles modos de vida, lo que se plasma en un etnocentrismo ciego estereotipado en el «como se vive aquí, en ningún sitio» que dice el fontanero que estaba arreglando la casa recién comprada de regreso a Madrid. Esta visión se mantiene varios años después, tal y como refleja la secuela de esta película. Esto desde luego incide en la población que decide emigrar, haciéndolos temerosos (aunque no por ello menos aventureros) de lo que se van a encontrar.

En el caso actual, la preocupación por ese «afuera» obviamente no desaparecen, los estereotipos y buena carga de etnocentrismo siguen estando presente, pero ello se vive de una manera más fluida, siempre desde la transitoriedad de la experiencia y desde la unión casi constante con el lugar de destino, una suerte de «presencia-ausencia» que crea una nueva forma de estar aunque sea no estando: «Día 141: “mira, a no, no, que no estás aquí, que no puedes ver, mírales, Alex ¿ves?, tu ropa, aquí, cada puta mañana”». Esta nueva situación genera una especie de limbo, en donde el espacio de las relaciones personales parece estirarse hasta los confines a donde se desplacen los miembros, habitando el espacio de las distancias.

Las sociedades emisoras también reflejan los estereotipos que proyectan sobre el emigrado, fundamentalmente cuando se retorna, ya sea la idea de volver hecho «unos señores», o volver arruinado, como refleja *1 Franco 14 Pesetas*, algo muy propio del imaginario de aquella época. También así en el retorno se visualiza la fuerza con la que el proyecto de la emigración se vislumbraba:

Pilar: Yo te animé a marcharte Martín, pero ese momento ya pasó, hemos ido a por un dinero y lo hemos conseguido [...] de nuestro propio país no nos echará ni el calor, ni la Pegaso ni los curas, ni esta mierda de piso que se nos ha llevado nuestro sudor de seis años.

La readaptación al retorno es también una faceta complicada, sobre todo porque a menudo significa enfrentarse a la desilusión que acompaña a los proyectos que en el exterior se habían construido respecto

del retorno, aun así, la idea de que no pueden renunciar a ese retorno está muy presente. Aunque no se puede ver en *10.000 Km* porque la película termina antes, es de imaginar que, en el caso de un retorno, el enfocar el proceso migratorio desde otras perspectivas hace que la relación con el origen a la vuelta sea diferente.

4. Ideas finales

El ser humano parece haber adquirido sus características más relevantes cuando se vuelve sedentario, al menos las más valoradas hoy en día, desde ahí, ese pasa a convertirse en el modo de vida habitual, lo que no le llevó a olvidar el anhelo de la aventura, de explorar nuevos horizontes, desde Ibn Batuta a Ernst Shackleton, pasando por muchos otros exploradores. Hoy, en un mundo que parece que no nos guarda recónditos paraderos, los desplazamientos buscan mejores condiciones de vida. No es tanto la búsqueda de lo desconocido, sino la mejora de lo conocido. Aun así, en el fondo, muy en el fondo, no media tanta distancia entre el explorador de hace siglos y el migrante cotidiano, que le lleva a alejarse del conocimiento del mundo habitado para introducirse en la incertidumbre del porvenir.

Hoy, cuando miles de personas se echan al mar sin saber lo que les depara el futuro, en el Mediterráneo, en el Golfo de Bengala, en el desierto mar de tierra del norte de México o del África Subsahariana, ¿podemos decir aún que el ser humano no sigue siendo el mismo explorador de futuros? Las cifras nos aterran, pero quizás valgan recordar que la norma aún sigue siendo el permanecer en el lugar de origen, lo que nos lleva a preguntarnos ¿es verdaderamente la cifra lo que asusta? ¿O es más bien el hecho de no dominar el fenómeno? ¿O tiene algo que ver la «frontera simbólica»⁷ (Germaná, 2005) que atraviesa a algunas migraciones? Quizás una de las claves resida en dejar de mirar los procesos migratorios como lo extraño, como lo preocupante y desequilibrador, para empezar a contemplarlos en la normalidad de su devenir histórico, máxime cuando cada vez parecen ser más aceptados los diagnósticos que hablan de sociedades globales (Beck, 1998; Sassen, 1999, 2013a, 2013b, 2015), cada vez más caracterizadas por el ir y venir de gentes.

7 Se ha trabajado este concepto desde las teorías decoloniales.

Nuestros protagonistas ejemplificaban esa búsqueda de mejores expectativas de vida lejos de sus hogares. En estos casos la península es lo que dejaban tras de sí y no el destino, como lo ha sido para tantos otros. Pero origen y destino parecen diluirse en ese espacio habitado por el migrante. Ya sea contemplado como inmigrante, emigrante o transmigrante, todos parecen pasar a habitar ese espacio del «afuera geográfico y adentro sentimental», una especie de nacionalidad global que quizás fue Fernando Arrabal el que mejor supo explicarlo cuando le preguntaron de dónde se consideraba: «No soy ni de Francia ni de España, soy de «destierrolandia»»⁸. Esa patria del afuera que se lleva dentro, imposible de cartografiar, es probablemente el nuevo territorio. Sin fronteras, precisamente porque estas mismas fueron las que dieron origen a ese sentimiento transfronterizo e intemporal: «destierrolandia».

Bibliografía

- Beck, U. (1998), *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, Barcelona, Paidós.
- Babiano, J. y Fernández Asperilla, A. (2009), *La patria en la maleta. Historia social de la emigración española a Europa*, Fundación 1º de Mayo, Madrid.
- Folguera, T., Moreno, S. y Díaz Juh, J. (Productores) y Marqués-Marcet, C. (Director) (2014). *10.000 Km* [cinta cinematográfica]. España: Lastor Media/ La Panda.
- Germaná Cavero, C. (2005) «La migración internacional en el actual periodo de globalización del sistema mundo-moderno/colonial». *Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social*, 13, 19-31.
- Gona, J. (Productor) e Iglesias, C. (2014). *2 Francos, 40 Pesetas* [cinta cinematográfica]. España: Gonafilm.
- Maceiras, S y Lorenzo, J. M. (Productores) e Iglesias, C. (2006). *1 Franco, 14 Pesetas* [cinta cinematográfica]. España: Drive Cine / Adivina Producciones.
- Resques Velasco, P. y de Cos Guerra, O. (2003). «La emigración olvidada: la diáspora española en la actualidad» en *Papeles de Geografía*, 37, 199-216.

8 Entrevista realizada por Cayetana Guillen cuervo en el programa «atención Obras» emitido el 15 de febrero de 2015, en La 2 de TVE.

- Sassen, S. (1999). *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- (2013a). *Inmigrantes y ciudadanos. De las migraciones masivas a la Europa fortaleza*. Madrid, Siglo XXI.
- (2013b). *Territorio, autoridad y derechos. De los ensamblajes medievales a los ensamblajes globales*. Madrid, Katz Editores.
- (2015). *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*. Madrid, Katz Editores.
- Schutz, A. (1999). *Estudios sobre teoría social*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Vilar, J.B. y Vilar, M.J. (1999). *La emigración española a Europa en el siglo XX*. Madrid, Arco Libros.

Españolas en París en la sexta planta

De la ficción al recuerdo de los testimonios reales

ALBERTO CAPOTE LAMA Y MARTA ZORNOZA MADRID

Instituto de Migraciones, Universidad de Granada

1. Introducción

¿Por qué un capítulo más sobre la emigración española a Francia durante los denominados treinta gloriosos? Responder a esta pregunta es ambivalente. Francia ha sido históricamente un destino de la emigración española y, por tanto, no han faltado trabajos desde distintas disciplinas, como la Historia, la Geografía o la Sociología, algunos de los cuales han sido de sostén fundamental para esta aportación. Se pueden identificar cuatro momentos clave en los desplazamientos hacia Francia en el siglo pasado (Oso, 2017): el periodo de entreguerras durante los años veinte; el exilio republicano durante la Guerra Civil española y la llegada de la dictadura; a mediados de los cincuenta, coincidiendo con el crecimiento económico en Francia y la alta demanda de mano de obra; y, por último, desde finales los años cincuenta hasta la década de los setenta, donde tiene lugar la mayor afluencia de españoles a Francia. A estos cuatro momentos podríamos añadir un quinto: los flujos migratorios que llevaron a muchos jóvenes (y no tan jóvenes) a tentar la suerte en Europa tras la crisis de 2008, siendo Francia, de nuevo, uno de los destinos principales. Es en el marco de esta quinta etapa que enmarcamos la respuesta a la pregunta que hemos hecho al principio.

En el marco de un proyecto sobre la reciente emigración española a Europa, se abordó la cuestión si los jóvenes migrantes españoles habían establecido vínculos con las olas migratorias precedentes, tanto a Francia

como a Alemania, particularmente la que tuvo lugar durante los años sesenta. La mayor parte de los jóvenes afirmaba no haber tenido oportunidad de establecer estos vínculos y partían de un conocimiento difuso de este periodo (Vázquez Silva *et al.*, 2021). Esto hacía pensar en cierto olvido de esta emigración. En 2003, los geógrafos Pedro Reques y Olga De Cos publicaron un artículo titulado «La emigración olvidada: la diáspora española en la actualidad» para señalar que se trataba de un tema escasamente abordado en pleno *boom* de la inmigración en España. En una línea similar, la historiadora francesa, descendiente de españoles, Natacha Lilo, publicó en 2006 un artículo titulado «La emigración española a Francia a lo largo del siglo xx: una historia que queda por profundizar».

No obstante, había grandes excepciones en estos años que se encargaron de recuperar la memoria de esta ola migratoria. A modo de ilustración, podemos citar los trabajos de dos mujeres que, en los años en los que interés se volcó en la inmigración que estaba llegando a España, hicieron distintas investigaciones que recuperaban la memoria de la emigración española durante la segunda mitad del siglo xx: desde la Sociología, Laura Oso (Oso, 2004) y su trabajo sobre las emigrantes españolas en el servicio doméstico en Francia; desde la Historia, Ana Isabel Fernández Asperilla, a través de la Fundación 1º de Mayo con José Babiano Mora (Babiano Mora y Fernández Asperilla, 2003).

Partiendo de estas premisas, hemos considerado de interés situar una aportación sobre la emigración española por motivos económicos durante los años sesenta en una obra que tiene como objetivo abordar la producción cinematográfica tomando como observatorio el caso español. Y lo hacemos haciendo hincapié en la parte femenina, porque, como sostiene Fernández Asperilla (2016), pese a que las mujeres fueron menos numerosas que los hombres, su presencia fue determinante en la vida de las comunidades en los distintos países europeos, incluyendo Francia, y es necesario poner de relieve su papel más allá de la emigración meramente familiar.

Así pues, el objetivo de nuestro capítulo es abordar esta emigración española femenina cruzando dos testimonios. Por una parte, a través de dos películas que se hicieron en dos momentos distintos, pero que intentaban ofrecer un retrato de las mujeres españolas que se empleaban en el servicio doméstico en París en los años sesenta: *Españolas en París*, estrenada en 1971 y «Las chicas de la sexta plata», que se estrenó en cines en 2010. Por otra parte, a través de los testimonios de un grupo de

mujeres españolas emigradas en los primeros sesenta, empleadas en dicho sector, y que se han entrevistado en París en otoño de 2021. La pregunta que recorre nuestro análisis es: qué podemos rescatar del retrato de estas dos películas a partir del testimonio real de sus auténticas protagonistas y qué elementos quedaron invisibilizados. Y al mismo tiempo, contribuir, de nuevo, a rescatar su memoria.

2. Apuntes sobre la emigración española durante los treinta gloriosos

La emigración española con destino a Europa a partir de finales de los años cincuenta se encontraba inscrita en un sistema migratorio en el que los países europeos mediterráneos servían como suministradores de mano de obra a los países europeos más avanzados (Babiano Mora y Farré, 2002). Tres fueron los destinos principales: Alemania, Suiza y, sobre todo, Francia, de los que España ejerció de periferia. Por lo general, el objetivo era trabajar y mejorar la situación económica familiar. Los proyectos migratorios se planteaban con estancias relativamente cortas fuera de España, que les permitiese reunir los ahorros necesarios y regresar a España para hacerse propietarios o montar un negocio familiar. No obstante, esta migración inicialmente transitoria se convirtió en indefinida o en definitiva en la mayor parte de los casos (Piñol Lloret, 2019; Fernández Aspillera, 2016; Tur, 2009).

En lo que respecta específicamente a Francia, se distinguen dos etapas en este periodo (Rubio, 1974). La primera de 1956 a 1964, en la que la emigración española a Francia crece de forma imparable hasta representar en los años 1962 y 1963 la mitad de las llegadas al país vecino. La segunda cubre de 1964 a 1971, en la que se produce una disminución de las entradas de españoles, mientras que crecen las de los portugueses, debido a que las salidas desde España se diversifican hacia otros destinos (Alemania y Suiza, principalmente). Todo ello se traduce en que, según el censo francés de 1968, la colonia española alcanzaba las 600.000 personas, pasando a ser la primera nacionalidad extranjera en Francia y a representar sola casi una cuarta parte de la población extranjera en el país.

En contra de lo que se ha ido construyendo en el imaginario colectivo, durante este periodo no todos los españoles emigraron con un contrato de trabajo en Europa, sino que lo hicieron con un visado de

turista que caducó y más tarde regularizaron su situación. Como ponen de relieve Babiano Mora y Fernández Asperilla (2003), el régimen franquista aprovechaba estas salidas irregulares por dos motivos: desaparecían de las estadísticas de la emigración y, de este modo, reducía ante la opinión la envergadura del fenómeno, y, por otro lado, esta emigración irregular contribuía a reducir las cifras de desempleo y subempleo. De este modo, el porcentaje de trabajadores españoles regularizados en Francia fue muy elevado a lo largo del decenio 1961-1970 (Rubio, 1974).

A la par que fue subiendo el número de españoles residentes en Francia, fue creciendo también su peso entre la población activa extranjera en Francia, llegando a representar el 21,3% en 1968, es decir, uno de cada cinco (Babiano Mora, 2001). Como otros extranjeros (tunecinos, marroquíes o argelinos), los españoles se emplearon en los puestos menos cualificados e inferiores en la jerarquía salarial de sectores como la industria o la construcción. Además, cabe destacar para nuestra investigación, el peso de la población española en el sector servicios, 30% en 1968, lo que se explicaba por la destacada presencia de las mujeres españolas en el servicio doméstico (Negrete Peña, 2018; Babiano Mora, 2003), perfil central en este capítulo.

En efecto, como subraya Laura Oso (2017), la emigración de mujeres españolas a Francia, concretamente a París, desde finales de los años cincuenta hasta los setenta, está marcada por la consolidación de la *bonne espagnole*. Las mujeres que llegaron a París ocupaban los puestos de empleadas del hogar en las zonas burguesas de la capital y se alojaban en las llamadas *chambres de bonnes*, habitaciones de pequeñas dimensiones reservadas para las empleadas domésticas, como se refleja en las dos películas elegidas para su análisis. La autora explica que esta distribución es el reflejo de una segregación social entre los/as señores/as y las empleadas del hogar, favoreciendo que estas últimas no estuvieran en las dependencias de los empleadores. A este respecto, es conocida también la obra Taboada-Leonetti y Gillón (1987) sobre las españolas en el distrito n.º 16 de París que describen unas relaciones entre la población española y la local prácticamente inexistente y funcional. No obstante, pese a sus condiciones, las mujeres españolas que anteriormente habían trabajado en el servicio doméstico interno en España apreciaban altamente su alojamiento al comparar sus cualidades en el origen y en el destino (Oso, 2009).

En estos años la población española era percibida como culturalmente distinta. España era concebido como un país tradicional, pobre,

y a menudo se tenía una imagen caricaturesca (Tur, 2009). Cabe señalar como ilustración el estudio llevado a cabo por el sociólogo Guy Hermet (1969) sobre la integración cultural de los trabajadores españoles en Francia. Como él mismo sostiene, la condición del emigrante no depende solo de su situación jurídica y del apoyo material y cultural que se le concede, sino también de la percepción de la población local para con los inmigrantes. La mayor afluencia de los emigrantes españoles coincide también con la llegada de magrebíes y portugueses, a la par que disminuyen los polacos, italianos y belgas, por lo que el panorama de la inmigración cambia en Francia. El autor señala, además, que el perfil del nuevo emigrante español es distinto al de etapas pasadas y, culturalmente, más diferente (Hermet, 1969: p. 13):

Por otra parte, estos inmigrantes proceden cada vez más de las regiones meridionales del país, Andalucía en particular. Dichas regiones tienen con Francia, en el plano cultural, unas distancias mucho mayores que las del Norte, Centro u Oeste de la Península Ibérica que en el pasado proporcionaban la casi totalidad de los emigrantes. Es una evolución que tienen a empeorar las dificultades de adaptación ya detectadas en el pasado y a limitar más aún las posibilidades de intercambios entre franceses y españoles.

3. La emigración española económica y su reflejo en el cine

La emigración española de este periodo, pese a su magnitud, no ha encontrado mucho hueco en la producción cinematográfica de ficción española. Ni en los años en que se estaba produciendo ni después con carácter retrospectivo (Berger y Komori, 2011). Durante el franquismo, visibilizar la emigración económica en el cine podía poner de manifiesto la incapacidad del régimen de emplear el gran número de trabajadores y trabajadoras que finalmente debían abandonar el país (Piñol Lloret, 2019). Ni siquiera la reflejaron en sus cauces oficiales como era el NO-DO, donde su presencia fue muy residual (Asión Suñer, 2015). También se señala que el cine francés sí ha visibilizado en parte lo que se ha ocultado de la emigración desde sus lugares de origen, aunque en numerosas ocasiones no ha tratado las particularidades de este flujo migratorio en función de las procedencias (Piñol Lloret, 2018). Así pues, el cine

francés tampoco está exento de críticas a la hora de reflejar su inmigración durante los treinta gloriosos. Es lo que pone de relieve Galiano León (2008: p. 173): «el cine selecciona aquellas imágenes y temas que deben mostrarse o las que deben ser ocultadas», y a este respecto recuerda que la inmigración procedente de las excolonias con destino a la Francia de los treinta gloriosos o de turcos hacia Alemania apenas fue abordada durante muchos años o se hizo con visiones muy estereotipadas. Fue con la llegada de los hijos e hijas de esta inmigración a la edad adulta cuando se dio voz a parte de esta historia desde otra perspectiva.

Volviendo al caso específico de la emigración española a Europa durante los años sesenta, hay dos películas que sobresalen, las dos muy conocidas, estrenadas el mismo año (1971): *Españolas en París*, de Roberto Bodegas, y *Vente a Alemania Pepe*, de Pedro Lazaga. Como sus títulos indican, una tenía como eje la emigración española con destino a Francia y la otra a Alemania. Tal y como subrayan Piñol-Lloret (2019) o Asión Suñer (2015), el valor de estas películas más que estético o artístico es de índole sociológico: examinar cómo se retrató la emigración que se venía produciendo desde hacía una decena de años y hacerlo bajo las limitaciones de la censura franquista.

Así pues, ambas películas han sido ampliamente analizadas con el fin de ver cómo se abordó la emigración por motivos económicos bajo la sombra del franquismo. En un tipo de cine que tampoco tenía vocación de ser social, sino más bien, como hemos dicho, de entrenamiento, sobre todo en el caso de la película de Pedro Lazaga. En lo que respecta a la obra de Roberto Bodegas, sin olvidar su pretensión de llegar al gran público, sí se planteó, pese a las limitaciones de la censura, ofrecer un retrato más cercano a la realidad. Los análisis que se han hecho de ella son un tanto dispares. Por una parte, se le reconoce a la obra de Roberto Bodegas el haber reflejado, pese a las limitaciones de la época, lo que es una emigración por motivos económicos y la búsqueda de mejores oportunidades, y además focalizándolo en la figura femenina, pero al mismo tiempo se le reprocha que no se ahonda en los motivos ni se entra en cuestiones de calado político (Piñol Lloret, 2019). De hecho, la propia comunidad española en París no se sintió reflejada en la película y mostró su malestar por insistir en un tono sentimental que trivializaba la situación real de las empleadas españolas en el servicio doméstico (Piñol Lloret, 2018; Asión Suñer, 2015).

Por otro lado, su visión de la emigración española es también definida con un *tono amablemente crítico*, donde el melodrama sentimental convivía

con un retrato de varios tipos de mujeres españolas emigradas sin caer en una excesiva exaltación de la nostalgia patriótica (Martín Pérez, 2012). La película es considerada como el antecedente inmediato de la denominada tercera vía, es decir, etiqueta que se inventó en los años setenta para aludir a un tipo de cine que se movía entre las películas populares y el cine más de autor. Moyano (2005), en su estudio sobre cómo el cine ha reflejado los movimientos migratorios en torno a España en distintos momentos históricos, resalta que el valor de la película es exponer el retrato de unas mujeres que no habían emigrado por gusto, sino obligadas por la situación socioeconómica en España.

Cuarenta años más tarde se estrenó otra película que inevitablemente hacía pensar en la película de Roberto Bodegas, pero de producción francesa: *Las chicas de la sexta planta* (2010), del realizador francés Philippe Le Guay. Ambas películas, pese a estar rodadas en años diferentes y ser de nacionalidades de producción distintas, así como desde una óptica diferente, guardan más de un paralelismo. En primer lugar, poner como protagonistas a mujeres españolas que trabajaron en el servicio doméstico en París durante los años sesenta y que emigraron solas. Aunque es cierto que en la película francesa este protagonismo es compartido con los empleadores franceses y predomina más su óptica que las de las empleadas. En segundo lugar, los dos directores fueron testigos de este subsistema migratorio femenino: Roberto Bodegas por el exilio de su familia en Francia y Philippe Le Guay porque su propia familia tenía como empleada a una *bonne* española. Así, en este último caso, la visión está marcada por cierta nostalgia desde la infancia, lo que explica la imagen edulcorada que predomina en la película y enmarcar la historia en una comedia sentimental cargada de estereotipos sobre lo que representaba en el imaginario francés lo español.

Asión Suñer (2017) ha comparado también las dos películas que en este capítulo también analizamos. Subraya que la película francesa está repleta de tópicos y estereotipos sobre las mujeres españolas muy alejados de la realidad: lejos de presentar a mujeres con inquietudes, problemas, que sentían soledad a veces y una situación precaria, aparecen como apasionadas y aparentemente felices con sus vidas en Francia. Nunca se quejan, como diría el personaje masculino y veremos más adelante. En cambio, en la película española, pese a un tono amable, sí hay signos de retratar algo más de cerca la realidad de estas mujeres. Exactamente, la autora, historiadora del arte, los expresa así:

... aunque en ningún momento es correcto hablar de denuncia social, lo que es evidente es que en ciertas ocasiones se puede entrever una ligera crítica a la situación vivida por las emigrantes españolas (Asión Suñer, 2017: p. 316).

4. Concha, Jacinta, Adela y otras chicas del montón: españolas en París en la sexta planta

Españolas en París tiene como protagonista a Isabel, una joven de Si-güenza, mayor de cinco hermanos, que se traslada a la capital de Francia para trabajar como empleada del hogar en una de las zonas burguesas de la ciudad. Pese a que la película intenta mostrar estos movimientos migratorios encabezados por las mujeres, queda un poco deslucido porque casi pasa a un segundo plano por su historia de amor con un chófer español, Manolo, y su posterior maternidad. Junto a ella aparecen otras mujeres españolas emigradas que responden cada una de ellas a un arquetipo: Emilia, que representa a la mujer española que emigra más que por trabajo por vivir en una sociedad más libre y acorde a cambios en las relaciones entre hombres y mujeres; Francisca, apenas recién llegada y que no logra adaptarse; o Dioni, que ha emigrado a Francia mientras que su novio lo ha hecho a Alemania para ahorrar el suficiente dinero para poder casarse y regresar a España. No siempre se especifica, pero reflejan sobre todo un proyecto migratorio de corta duración.

Las chicas de la sexta planta también empieza con la llegada a París de una joven española, María, donde la está esperando su tía Conchita. Su objetivo es también encontrar un puesto como empleada doméstica en una familia francesa con buena posición económica. También aparece un abanico de perfiles: Carmen, la mujer española emigrada simpatizante del partido comunista que se muestra crítica con respecto a la acogida francesa y la dictadura, aunque apenas se profundiza en ella; Dolores, también empleada en el servicio doméstico, siempre de buen humor y con fuertes convicciones religiosas tradicionales; o Pilar, víctima de la violencia de género y que encuentra solidaridad con sus compañeras. El protagonismo es compartido con los empleadores de María, un matrimonio francés, burgués y con una vida que es presentada como aburrida y convencional, ante la cual el marido, Jean Louis, intenta escapar porque se siente atraído por María y el estilo de vida español, positivo y festivo, pese a sus precarias condiciones materiales de vida.

Para contrastar la visión de estas dos películas con los testimonios reales de aquellas mujeres representado por un pequeño grupo de ellas, nos hemos fijado en tres cuestiones: los perfiles y proyectos migratorios, la relación con la sociedad francesa y sus trayectorias posteriores. Las entrevistas se hicieron en París en el otoño de 2021 y participó una decena de mujeres, con edades comprendidas entre los 75 y 86 años¹. Todas habían emigrado a principios de los años sesenta y trabajaron en un primer momento en el servicio doméstico o al cuidado de niños de familias francesas.

4.1 Los perfiles y proyectos migratorios de partida

Por muy críticos que podamos ser con las dos películas, y tal como se ha revelado en análisis previos, en ambas podemos destacar un hecho: presentar el testimonio de mujeres españolas que emigran solas y no siempre sujetas a una figura masculina, ya fuese el marido, el padre o un hermano. Ahora bien, como se ha dicho anteriormente, apenas se ahonda en las dos películas en los motivos de la emigración de tal modo que se exprese fehacientemente cuál es la situación socioeconómica en España, tanto para hombres como, particularmente, para mujeres. Poco se habla de su vida en España. Se menciona, pero no se profundiza en ello. De *Españolas en París*, podemos destacar esta conversación entre Isabel y Manolo, que, además de poner de relieve los motivos para migrar y las aspiraciones que se buscan fuera y no se han podido alcanzar en España, ilustra la desigual situación entre hombres y mujeres:

Isabel: Mi hermano Andrés está en cuarto de bachillerato, es muy listo y saca buenas notas. Yo estoy en París para que él pueda estudiar. Todos en la familia nos sacrificamos para que él pueda estudiar. Si no se estudia, no se llega a nada en la vida. Eso me parece a mí.

Manolo: Tienes razón. Si yo hubiera podido. Mira, aquí la gente tiene muchas más posibilidades.

Isabel: Las mujeres, al fin y al cabo con saber un poco. Yo he ido a la escuela hasta los 13 años. Pero un hombre sin estudios...

1 El trabajo de campo se hizo gracias a una beca del programa José Castillejo del Ministerio de Educación y Formación Profesional de España.

Manolo: A mí me hubiera gustado estudiar. Luego se echa de menos.

Isabel: Pues a poco que yo pueda, mi hermano va a tener una carrera. Es la única forma de que cambien las cosas.

El testimonio de Isabel nos ha hecho pensar en el caso de Adela, entrevistada en París en diciembre de 2021. Ella emigró a París siendo menor de edad, con apenas 16 años, en 1960. Lo pudo hacer porque ya había paisanos de su pequeño municipio que residían en Francia y la ayudaron a gestionar los trámites necesarios. De la misma forma que Isabel, Adela también emigró a París para ayudar a los estudios de su hermano, en este caso para que fuese cura, porque era una ilusión de su madre. Pero esto, más que una motivación para Adela, fue también una vía de escape para convencer a la familia para escapar de una situación en su municipio en la que había pocas alternativas, menos aún si eras mujer:

Con una amiga a la que había conocido un año antes el pueblo, y le había preguntado «oye si yo vengo a Francia, ¿tú crees que podría encontrar trabajo?», y me dijo «sí, sí, dímelo cuando tengas todo arreglado y nos apañaremos allí». Así que yo tenía muchísimas ganas de marcharme, porque no veía una solución para mi futuro en España. Como era menor de edad tenía que hacer bastantes cosas. Mi madre era viuda. Mi madre tenía mucha ilusión porque mi hermano fuera cura. Y no tenía mucho dinero, porque muchos problemas con las sucesiones, etc. Mucho jaleo, se quedó con poco dinero. En aquellos tiempos era difícil ser cura, había que ir a un colegio privado, no privado, los salesianos, pero había que pagar. Para ella fue muy difícil de sacar ese dinero todos los años. A mí se me metió en la cabeza que me tenía que marchar de allí, porque no había ningún porvenir para mí allí. Si me deja marcharme a Francia, yo le mando dinero para que mi hermano continúe los estudios. Estaba contentísima (Adela, emigrada en 1960, entrevistada en París en diciembre de 2021).

Vemos que es una decisión familiar a la par que individual. Casi podríamos decir que sobresale más la decisión personal de la joven que emigrar por contribuir al proyecto migratorio familiar. Podemos afirmar que, pese a su juventud (era todavía menor de edad), se trataba de un proyecto de emancipación personal. Un proyecto que en cambio la

madre concebía más pensando en el porvenir del varón que el de la mujer. Estos proyectos de emancipación familiar también quedan deslucidos en *La chica de la sexta planta*, salvo el caso de la protagonista, María. En un momento de la película también cuanta cómo fue su decisión de partir rumbo a París:

Yo me marché de mi pueblo con 16 años. Me fui a la ciudad para trabajar con una familia. Y después trabajé en una fábrica. Era obrera en una fábrica de tabaco. Trabajábamos 15 horas al día, y dormíamos ahí, en un dormitorio. Escuchando las máquinas toda la noche. Aquí al menos tengo una habitación para mí sola (María, personaje de *Las chicas de la sexta planta*).

Luego más adelante en la película se revela que es madre soltera y que su motivación está basada ante todo en sacar adelante a su hijo que sigue en España. En este sentido, recuerda a otros recogidos por Oso (2014) de mujeres que emigraban tras enviudar, separadas o madres solteras, y el móvil de la decisión se basaba en sus hijos, y del cual mostraremos un ejemplo real más adelante. La búsqueda de trabajo y el proyecto en solitario pensando en su hijo también aparece con una movilidad interna en España. La protagonista empieza a trabajar desde una temprana edad. Pero con la última frase que hemos transcrito del personaje de María, parece que se minimizan las condiciones laborales en Francia: quizás no sean perfectas, pero al menos son mejores que en España. Además, le resulta incluso fácil negociar su salario deseado con el empleador. Es más, en otro momento de la película el padre de la familia para la que trabaja y con el que emprenderá una relación después describe de la manera siguiente cómo él percibe a las trabajadoras españolas:

Empiezan a las 6 de la mañana y trabajan todo el día. Vuelven a las 11 muertas de cansancio, pero jamás se quejan. Y están siempre contentas. Viven encima de nosotros y no sabemos nada de ellas (escena de *Las chicas de la sexta planta*).

Además de ese carácter festivo de los españoles que el director parece querer representar en sus recuerdos de infancia, también hace pensar que, si bien la situación en Francia no era la ideal, siempre era mejor que en España. Aunque sí es cierto que la película refleja que las

condiciones materiales de estas mujeres viviendo en esas habitaciones de la última planta eran muy precarias, con un baño atascado y solo un grifo de agua en el pasillo. Pero en lo que se refiere a sus condiciones laborales, no se refleja apenas malestar. Como Tur (2010) ha analizado de la televisión francesa de la época, esta mirada hace pensar un poco en la visión que se tenía del emigrante español, particularmente las mujeres empleadas en el servicio doméstico, con muchos estereotipos: se ponía de relieve el buen emigrante español, integrado, contento de trabajar en Francia, y también, en determinados programas, infantilizados y cargados de tradiciones folklóricas. En estos programas tampoco se evocaban las condiciones laborales de estas mujeres (Tur, 2010: p. 135). Al contrario, había que estar agradecido. En la película de Philippe Le Guay, el grupo de mujeres españolas cantan y bailan copla que puede recordar al flamenco, van los domingos a misa, cuando se reúnen cocinan paella y el embutido favorito es, seguramente, el chorizo. El director y el guionista no olvidaron ni un solo cliché.

Concha es otra de las mujeres entrevistadas que llegó a Francia en 1962 con 23 años. Lo hizo también sola, con independencia de una figura masculina y estando todavía soltera. Aunque también se trata de una migración por motivos laborales, prevalecía igualmente un proyecto de independencia personal influenciado por lo que se percibía a través de las revistas o el cine sobre el estilo de vida en París. Algo que ya Laura Oso (2004) pone de relieve en su estudio: chicas jóvenes motivadas por la búsqueda de la independencia familiar o social, y también con una imagen un tanto mitómana sobre Francia. Las palabras de Concha también dan testimonio de ello, y reflejan esa búsqueda de la autonomía personal que no se refleja suficientemente en las películas analizadas:

Yo tenía la probabilidad de irme a Alemania de un amiguito que conocía. Pero a mí París, yo estaba loca con París, me tragaba todas las películas de París. Yo estaba loca en Valencia con París, las canciones de París. Pero se pasa mal. Cuando llegábamos aquí solamente teníamos derecho a cuidar críos, a hacer limpieza y *bonne à tout faire* (Concha, emigrada en 1962, entrevistada en París en noviembre de 2021).

Debido a que la emigración de una chica joven estaba mal vista en España, al igual que Adela, Concha también tuvo que convencer a su madre para que la dejara partir: su primera paga iría destinada a la

familia en España y así lo hizo. Como recuerda Fernández Asperilla (2016), el régimen construía un discurso negativo hacia la emigración femenina, hasta tal punto que las emigradas españolas mostraron también un interés por pasar desapercibidas en sus desplazamientos. Los procesos migratorios femeninos desafiaban al poder y podía constituir una alternativa al matrimonio. Concha también viajó acompañada de una mujer mayor que iba a visitar a su hija instalada en París. Encontró trabajo a través de las monjas de la iglesia de Saint Paul, a donde las familias burguesas iban a buscar una *bonne* española, signo de distinción social de época (Tur, 2009). Rápidamente encontró trabajo, haciendo lo mismo que hacía en España, cuidar niños con una familia de acogida. Estaba contenta, pudo hacer en poco tiempo su primer envío de remesas a España, pero rápidamente se dio cuenta de que las condiciones tampoco eran la panacea, estaba mal pagada y sin apenas tiempo libre:

Yo estaba encantada de lo que me pagaban, pero luego me enteré de que me podían pagar más. Luego me até mucho a los niños y los niños se ataron a mí, porque la madre entraba muy tarde. Si estaban malitos era yo la que me levantaba. Y me dije me voy a atar como estuve en España que estuve siempre con niños. Entonces empiezas a conocer a amigas, a españolas y tal, y entonces ahí pude tener otro trabajo. También me ocupaba de dos chicas, pero también me ocupaba de la casa (Concha, emigrada en 1962, entrevistada en París en noviembre de 2021).

Los despidos de estas mujeres eran además muy flexibles y arbitrarios. Manuela emigró también siendo menor, con 14 años, con su madre que se acababa de separar y con otra hermana pequeña a la que metieron en una pensión de acogida. Ella rápidamente también se tuvo que poner a trabajar para mantener los gastos de la residencia de su hermana pequeña. Pero de manera inesperada, de un día a otro, era despedida, lo que en su caso era también perder la vivienda en París, ya que vivía con la familia que la empleaba.

A mi hermana la puso en una escuela, en pensión, que era para las mujeres que llegaban solas, que dejaban a los niños. Y a mí me puso a trabajar a los 15 años, eh. Como ya se podía trabajar a los 14 años tenía que ayudarla para pagar la pensión de mi hermana. Después fue a buscar a mi hermano. Yo me puse a trabajar, lógicamente para

cuidar a un niño, pero a mí no me dejaban tocar al niño. Después se querían ir de vacaciones y dijeron, esta chica... Yo dormía dentro de la casa. Estuve allí en esa casa, en el invierno tan frío que hacía en el año sesenta. Ains, que nos tenemos que ir y no la podemos llevar. Tiene que buscarse otra casa para cuidar niños. Fui al instituto católico, y ya todas las casas que quedaban en mayor eran con niños grandes. Bueno, un poco egoísmo porque te vas de vacaciones y tú aquí no te puedes quedar en la casa (Manuela, emigrada en 1961, entrevista en París en noviembre de 2021).

Igualmente podía ocurrir que, si la chica española estaba interna y llegaba la hora de casarse, también tenía que abandonar la casa. De nuevo, perder trabajo y residencia. Como puso de relieve Fernández Asperilla (2016), el contraer matrimonio también pasaba a ser un pretexto para abandonar el servicio doméstico de carácter interno y que pasasen a trabajar como asistentas por horas u otra actividad. Es el caso de Jacinta, también emigrada en los años sesenta y que tuvo en el servicio doméstico de carácter interno su primer trabajo en París. Al casarse, lo perdió, y esto supuso modificar su estrategia de empleo, que afortunadamente le permitió encontrar algo mejor.

Todos veníamos pensando que estaríamos un año, dos años, tres años. Para ganar un poquito de dinero, porque aquí se ganaba mucho más. Allí no teníamos trabajos, no se podía ganar, no teníamos trabajo. Algunos se marcharon a los tres años, cogieron un poquito de dinero. Pero otros nos quedamos. Después me casé con francés de padres españoles, de mi pueblo. Trabajé de modista, en la costura. A lo primero tuve que hacer lo que todas hacen, *bonne à tout faire*. Tres años, hasta que me casé. Y después la familia con la que trabajaba dijo si se casa no nos conviene, no podía estar yo allí. En ese momento había más trabajo. En el periódico estaba marcado, pedían a gente. Y bueno, yo en España había a la escuela de costura y me dije, voy a probar (Jacinta, emigrada en 1962 a París, entrevistada en París en octubre de 2021).

4.2 La relación con la sociedad de acogida (que te emplea)

Las dos películas muestran que la relación de las mujeres españolas con la sociedad francesa era prácticamente laboral y marcada por la distancia

social. Algunas de ellas no conocen el idioma, lo que supone otra barrera. No aparecen otros espacios de encuentro con la población local más allá de las casas donde trabajan y residen en la última planta en pésimas condiciones de habitabilidad, distribución que refleja, como decíamos antes (Oso, 2009) la segregación social entre los señores y las empleadas del hogar, favoreciendo que estas últimas no estuvieran en las dependencias de los empleadores. Aunque hemos dicho que las dos películas muestran de manera muy tímida las condiciones laborales de estas mujeres (en lo que se refiere particularmente a *Españolas en París*), sí se puede destacar la descripción que hacen de estas habitaciones en las últimas plantas. Lo destaca Elvira, entrevistada en París en octubre de 2021 y que llegó con su familia en la preadolescencia a principios de los sesenta:

No sé si has visto la película *Las chicas del sexto*. Pues mira es exactamente lo que yo he vivido de pequeña, pero con una condición. Arriba no había cuarto de baño. Los señores de mi mamá, nos dejaba, mi hermano y yo bajábamos con pijama y batín a bañarnos. Vivíamos en el sexto. Pero eso era rarísimo que lo hicieran otras familias (Elvira, emigrada en 1960, entrevistada en París en octubre de 2021).

Las dos películas apenas muestran escenas de fricción entre la población local y la española. No obstante, ambas sí coinciden en una: la antipatía que muestran las porteras, todavía francesas, hacia las criadas españolas, a las que definen como maleducadas y ruidosas. De hecho, en la película *Las chicas de la sexta planta* hay incluso una escena en la que la portera impide a dos españolas subir por el ascensor del edificio pese a ir cargadas con maletas. Una escena claramente de discriminación que habla bastante de esas barreras sociales.

Hemos dicho antes que en la década de los sesenta la mayor parte de los franceses tenía una imagen de España muy estereotipada y que era lo que se fomentaba en la televisión (Tur, 2009): un país de tradiciones y, por otra parte, trabajadores limpios y rápidos. Vimos en la introducción cómo en la obra del sociólogo francés Guy Hermet (1969) se habla de la diferencia cultural entre franceses y españoles, sobre todo entre los que proceden del sur de España, particularmente de Andalucía. Destacando además su carácter festivo:

La masa de la población a menudo se siente más próxima a la cultura local que a la nacional, sobre todo en los medios populares. Esta

situación se ve particularmente clara en el conjunto cultural meridional formado por Andalucía, sur de Extremadura, Murcia y Alicante. Allí la originalidad radica, por una parte, en el gran número de núcleos culturales aislados que encierra, pero procede todavía más del apego de los españoles de sur hacia su estilo de vida tradicional y su concepto de la fiesta y del trabajo.

Así pues, no es de extrañar que en la película *Las chicas de la sexta planta* predomine un retrato de mujeres españolas apegadas a las tradiciones. Una visión que podemos definir como folklórica de la mujer española y que el director de la película dibuja desde el exotismo. El estilo de vida española más extrovertido frente al más rígido y frío en Francia. En la película *Españolas en París* llama la atención la escena en la que las empleadoras (siempre ellas, no los maridos) acuden a un taller para mejor conocer a sus empleadas. La escena parece querer ilustrar, además de la distancia social de la que venimos hablando, otra de tipo cultural entre los dos países, que hace pensar en el libro humorístico publicado en 1968 por Solange Fasquelle titulado *Conchita et vous. Manuel pratique à l'usage des personnes employant des domestiques espagnoles*.

No basta con pagar un salario. Si os desinteresáis de los problemas humanos de vuestras criadas, y no sabéis rodearlas de un clima de afecto y comprensión, bajará su rendimiento. Y vuestros hogares se verán llenos de reivindicaciones laborales» (escena en la película *Españolas en París*).

En las entrevistas realizadas en París en otoño del 2021, los testimonios revelan que las relaciones entre los españoles y los franceses eran efectivamente distantes. Corroboran que apenas existía relación más allá de la laboral. En este sentido, las dos películas sí reflejan que el tiempo libre era para estar entre españoles y buscando puntos de encuentro entre compatriotas. Lo revela Elvira, cuando hace la comparación entre la ola migratoria de sus padres y ella en los años sesenta, con la que ha tenido lugar recientemente tras la crisis de 2008:

Los que llegan aquí a nivel de integración lo tienen más fácil. Porque en la emigración de los sesenta había una barrera. Estaban los españoles y los franceses. No se mezclaban. Ahora es más fácil (Elvira, emigrada en 1960, entrevistada en París en octubre de 2021).

Si bien entre las entrevistadas hemos encontrado casos de matrimonios mixtos, los testimonios de Jacinta y Concha ofrecen un rasgo revelador de esta separación entre franceses y españoles que predominaba: las dos confiesan que esos años rechazaban casarse con un francés. Les producía inseguridad por concebir las relaciones de manera diferente: una sociedad más moderna, la francesa, frente a otra más tradicional, la española.

El contacto con los franceses era muy limitado. Siempre estábamos con los españoles. Si trabajabas en una casa, no veía nada más que los que vivían allí. Y después los domingos estábamos con los amigos españoles. Con los españoles había baile, para salir [...]. Yo no quería casarme con un francés. Le tenía miedo, de que me engañe o algo. No sé. Al principio cuando vine aquí, eh, ahora sí me casaría con un francés (Jacinta, emigrada en 1962 a París, entrevistada en París en octubre de 2021).

Antes la gente se mezclaba menos, estábamos siempre entre españoles. Ibas a bailar la Pompe, con los curas. A mí mi patrona me quería casar con un francés. Me decía «no seas tonta, que tiene mucho dinero». Era socio para una empresa que trabajaba para la empresa de mi patrón. Y yo decía «que no, que no» (Asunción, emigrada en 1962, entrevistada en París en noviembre de 2021).

4.3 El final de la película... ¿todavía por contar?

Las dos películas que hemos elegido como testimonio acaban de manera distinta, pero en las dos subyace un tema: el retorno a España. La mayor parte de los personajes acaban volviendo a España. En *Españolas en París* el personaje de Francisca encarna el retorno por un proyecto migratorio fallido al no haber podido adaptarse. El de Dioni, junto con su novio en Alemania, lo contrario, el haber culminado el proyecto temporal para reunir el dinero suficiente para casarse. Lo afirma en su despedida: «No me he divertido mucho en París, siempre pensé que había que volver. Tú también volverás algún día, y también serás feliz. Ya lo verás». Incluso en el personaje de Emilia, que presenta más signos de arraigo en París, la idea del retorno está presente: «Volveré a Sigüenza para darles a todos en la cara. O seré toda mi vida *une bonne* al servicio de Francia».

La película *Las chicas de la sexta planta* también acaba con el retorno de sus principales protagonistas. Conchita, la tía de la protagonista, ha vuelto a su pueblo, ha construido su casa nueva y se ha llevado una bañera nueva como símbolo del éxito alcanzado. También María ha regresado al pueblo y aquí el éxito es haberse podido reunir de nuevo con su hijo. La historia sentimental con su antiguo empleador aporta poco o nada al testimonio de esta emigración.

Por tanto, en las dos películas sobresalen proyectos migratorios de mujeres que se plantearon París por un tiempo definido. Ahora bien, tenemos igualmente al personaje central de Isabel, en *Españolas de París*, que sí permanece en París como madre soltera, pero ya no es la misma joven sin casi experiencia que llegó a París. En este sentido, Asión Suñer (2015) interpreta la última escena de la película en la que Isabel, con su hijo, intenta tramitar su estancia en París cambiando de profesión, como una toma de conciencia de su nueva situación, con más seguridad en sí misma y mayor autonomía a la hora de tomar sus decisiones.

Asunción, Elvira, Jacinta, Adela y las demás mujeres entrevistadas en París en 2021 no regresaron definitivamente a España. Siguen en París con el *corazón partío*, como afirma Elvira:

Yo tengo el corazón partío. Entre España y Francia. Siempre estamos contentos por un lado y tristes por otro. Pero siempre tenemos un lado contento, esa es la gracia (se ríe). Yo me siento española, me siento valenciana, pero Francia es mi otro país (Elvira, emigrada en 1960, entrevistada en París en octubre de 2021).

Existe bastante unanimidad en considerar que en los últimos años las migraciones femeninas se han visibilizado más tanto en la literatura científica como a nivel político y mediático. No obstante, a esta nueva visibilidad se le reprocha que se haya acentuado sobre todo una visión de las migraciones femeninas presentando a las mujeres como sujetos dependientes de una figura masculina y no como protagonista de su proyecto migratorio (Oso, 2005). Para el caso que nos ocupa, Fernández Asperilla (2016) sostiene que el discurso de la emigración española de mujeres había suscitado poco debate en la historiografía y también se la veía como una emigración eminentemente familiar. Sin embargo, hemos visto que no fue el caso de las mujeres españolas emigradas en París. Además, su trayectoria laboral y social posterior fue en muchos casos muy activa y reivindicativa. La autora destaca, por ejemplo, el papel

de las mujeres tanto para crear como participar en le mejora y mantenimiento del idioma y de la lengua maternal, por ejemplo, con la creación de los cursos de lengua y cultura españolas (conocidos como ALCES). Aspectos que quedan completamente invisibilizados en la producción cinematográfica, entre otros, y que sería material interesante para retratar. Concha, a la que hemos visto anteriormente, fue una de estas mujeres. Recordemos que llegó en 1962, sola, acompañada de una vecina, trabajó en el servicio doméstico, luego se casó con un español y tuvo a sus hijos en París. Activista, formó parte de este movimiento:

En 1972, impulsada por la discriminación que había en la escolaridad francesa hacia ciertos niños españoles, decidí asociarme en la Asociación de padres francesa FCPE, de tendencia de izquierdas, para abrir escuelas de Legua y Cultura española en el Distrito 19 y constituí una Asociación española APESCE París 19. En prioridad, fueron las escuelas complementarias de Lengua y Cultura Española, se crearon 9 escuelas de las que queda una, en el Liceo Henry Bergson en París 19. Seguidamente reivindicamos y atendimos las necesidades sociales, culturales, etc.» (Concha, emigrada en 1962, entrevistada en París en noviembre de 2021).

Concha fue elegida en 2007 presidenta de la Casa de España para dos años.

5. Conclusiones

El punto de partida de este capítulo fue doble. Por una parte, constatar el desconocimiento o lejanía con la que nueva emigración española a Europa, en concreto a Francia, percibía la emigración económica de los años sesenta. De ahí el interés de colocar este capítulo dentro de una monografía que tiene como objetivo la producción fílmica que tiene a España como observatorio. Por otra, en relación con el punto anterior, recuperar la memoria de algunos testimonios de esta emigración contrastándola con lo que los pocos documentos fílmicos se han rodado sobre ellas. Una producción cinematográfica sobre la emigración española durante los treinta gloriosos en Francia que no hace justicia a la envergadura del fenómeno, ni para hombres ni, en concreto para las mujeres.

Dos películas han servido de testimonio de la llegada de mujeres españolas para trabajar en el servicio doméstico en Francia en los años sesenta. Ya sabemos que sus pretensiones no eran hacer un cine social de denuncia, aunque cabe resaltar que, en los límites de la censura, la película *Españolas en París* sí hizo ciertos guiños a la situación de las mujeres. Pese a ello, sí podemos rescatar, haciendo un esfuerzo en la observación, algunas características que hemos podido contrastar en nuestros testimonios: el escaso contacto con la población francesa y la vida en unos habitáculos precarios en la última planta de sus empleadores, sin agua corriente y sin condiciones sanitarias dignas. Podríamos ir más allá, y vemos cómo en las dos sus protagonistas son mujeres solas jóvenes que emprenden los proyectos migratorios con independencia de una figura masculina. Lo que no es poco. Incluso podríamos ser generosos en nuestro análisis y resaltar al papel de las redes femeninas de apoyo.

Ahora bien, del testimonio de las mujeres entrevistadas, residentes todavía en París, se rescatan otros elementos que no aparecen en las dos películas, particularmente en la producción francesa. La independencia personal a la par que migración por trabajo en las que se apoyaba estos proyectos migratorios de partida. Las condiciones laborales, mal pagadas y con cierta ingenuidad al principio para aceptarlas. La facilidad para el despido en función de las necesidades o preferencias de los empleadores. La segregación clasista con respecto a la sociedad francesa. Las mujeres entrevistadas, con la perspectiva del tiempo, tampoco quieren mostrar una memoria miserable de sus primeros años en Francia, pero sí resaltar, con naturalidad, las dificultades del principio con otras situaciones que fueron posteriormente viviendo y construyeron una trayectoria vital y laboral que, aunque no lo expresen y pese a la riqueza de los trabajos que se han hecho en España, parece todavía no lo suficientemente conocida.

Bibliografía

- Asión Suñer, A. (2017), «La situación de las sirvientas en Francia durante el tardofranquismo. Comentario comparativo de *Españas en París* (1971) y *Las chicas de la sexta planta* (2010)», en *V Congreso Internacional de Historia y Cine: escenarios del cine histórico*, pp. 315-326.
- (2015), «Retratos de la emigración española a través del cine de ficción: *Españolas en París*», en Crusells Valeta, M. (coord.), *Memoria histórica y cine documental: Actas del IV Congreso Internacional*

- de Historia y Cine* Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 267-280.
- Babiano Mora, J. (2001), «El vínculo del trabajo: los emigrantes españoles en la Francia de los treinta gloriosos», *Migraciones y Exilios*, 2, pp. 9-39.
- Fernández Asperilla, A.I. (2003), «Elementos del proceso de la emigración española de los años sesenta: la voz de un pasado reciente», *Gaceta sindical: reflexión y debate*, 3.
- Fernández Asperilla, A.I. (2003), «En manos de los tratantes de seres humanos (notas sobre la emigración irregular durante del franquismo)», *Historia contemporánea*, 26, pp. 35-56.
- Farré, S. (2002), «La emigración española a Europa durante los años sesenta: Francia y Suiza como países de acogida», *Historia Social*, 42, pp. 81-98.
- Berger, V., Komori, M. (2011), «La estética de la emigración: la figura del emigrante en el cine español y portugués», *Quaderns de Cine*, 6, pp. 19-32.
- Fernández Asperilla, A.I. (2016), «Femmes espagnoles émigrées dans la seconde moitié du xxe siècle. Discours et vie quotidienne», *Centre d'histoire de Science Po. Histoire @ Politique*, 29, pp. 105-124.
- Galiano León, M. (2008), «Movimientos migratorios y cine», *Haol-Historia Actual On Line*, 15, pp. 171-183.
- Hermet, G. (1969), *Los españoles en Francia: inmigración y cultura*, Editorial Guadiana.
- Lillo, N. (2006). «La emigración española a Francia a lo largo del siglo xx: una historia que queda por profundizar». *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, 7, 159-180.
- Moyano, E. (2005). *La memoria escondida. Emigración y cine*. Madrid: Tabla Rasa.
- Negrete Peña, R. (2018). «“No tenía pretensiones, solo quería trabajar”. Españolas en Francia, servicio doméstico y empleo informal (1939-1975)». *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 21.
- Oso, L. (2017). «¿Nuevas criadas y porteras en París? Reactivación de los campos sociales transnacionales de la emigración española tras la crisis económica». *Migraciones*, 43, 39-63.
- (2009). «“Chambras”, porterías, “pubelas” y “burones”». En *Un siglo de inmigración española en Francia (79-98)*. Grupo de comunicación de Galicia en el Mundo.

- Oso, L. (2005). «Femmes, actrices des mouvements migratoires». *Cahiers Genre et développement*, 5, 35-54.
- (2004). *Españolas en París: estrategias de ahorro y consumo en las migraciones internacionales*. Bellaterra.
- Piñol Lloret, M. (2019). «Recepción y censura de dos films: *Españolas en París* y *Vente a Alemania, Pepe*». *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 76, 169-181.
- (2019). «Las culturas de la emigración española: reflejos audiovisuales de la clase obrera». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 14.
- (2018). «L'emigració española vers Europa a través del cinema: entre la realitat i la ficció». *Segle XX: revista catalana d'història*, 11, 67-89.
- Reques, P., De Cos Guerra, O. (2003). «La emigración olvidada: la diáspora española en la actualidad». *Papeles de Geografía*, 37, 199-216.
- Rubio, J. (1974). *La emigración española a Francia*. Editorial Ariel.
- Taboada-Leonetti, I., Guillon, M. (1987). *Les immigrés des beaux quartiers : la communauté espagnole dans le 16e arrondissement de Paris : cohabitation, relations inter-ethniques et phénomènes minoritaires*. CIEMI/L'Harmattan.
- Tur, B. (2009). «Estereotipos y representaciones sobre la inmigración española en Francia». En *Un siglo de inmigración española en Francia* (123-140). Grupo de comunicación de Galicia en el Mundo.
- Vázquez Silva, I., Capote, A., López de Lera, D. (2021). «La nueva emigración española en Alemania y Reino Unido: identidades migratorias en cuestión». *Revista Española de Sociología*, 30(4).

Emigración, inmigración y personajes migrantes en el cine en España a través de los textos

RAQUEL MARTÍNEZ CHICÓN, TAMAR ABULADZE Y F. JAVIER GARCÍA CASTAÑO

Instituto de Migraciones, Universidad de Granada

Tras un esbozo de las representaciones cinematográficas de diferentes imágenes de los «otros» presentadas distintas en diferentes sociedades: «negros» entre «blancos», «indígenas» entre «civilizados», junto a sus correspondientes construcciones de género, nuestro interés en este capítulo es ver cómo a través del cine se representa la diversidad cultural, utilizando las migraciones como escenario. En última instancia nuestro interés está en el estudio del proceso de construcción de la diferencia.

En esta ocasión nos centraremos en el cine español. La principal razón de haber optado por este cine nacional es que ofrece material interesante para el estudio del fenómeno migratorio. El crecimiento de filmes que en los últimos treinta años se han dedicado al fenómeno de las migraciones ha sido de importancia. Es verdad que en el pasado ya se había ocupado el cine de ciertas migraciones internas y de la emigración al exterior, pero el crecimiento a finales del siglo xx y en lo que llevamos del nuevo siglo ha sido exponencial.

Para ello, hemos realizado una revisión bibliográfica acudiendo a la literatura académica sobre el tema y hemos seleccionado en diferentes búsquedas documentales un total de ochenta y un escritos científicos¹

1 La selección se ha centrado en literatura académica sobre el cine de migraciones, tanto académico de España como de otros países sobre el cine producido en España. Esta selección contiene un cierto componente de arbitrariedad, dado que el mundo académico no siempre se agota en una marca geográfica y la delimitación de cine «español» o con producción «en España» o «por España» no

(entre artículos, libros, discursos en conferencias, congresos, etc.) de diferente autoría que han trabajado las migraciones y su relación con el cine desde distintos puntos de vista, en distintos periodos de tiempo y en diferentes circunstancias geopolítico-culturales. Fruto de esta variedad nos encontramos con que el corpus construido es de una gran heterogeneidad en sus puntos de partida, objetivos y tipos de materiales producidos. Esta variedad será la que guíe buena parte de nuestro «comentario bibliográfico», pero podemos partir de un relativo acuerdo que nos indica que buena parte de lo realizado en el cine sobre el fenómeno migratorio muestra con mayor o menor evidencia la construcción de la diferencia mediante una intencionalidad antidiscriminadora. Y la literatura que lo analiza no pierde de vista esta intencionalidad como así lo muestran las palabras de uno de ellos autores más destacados en este campo:

Todos estos trabajos [acerca del cine sobre migraciones, producidos a lo largo de muchos años por diferentes investigadores] denuncian y documentan las visiones distorsionadas y prejuiciosas sobre grupos humanos, construidas y reconstruidas una y otra vez por el cine y trasladadas al espectador en mil y una historias. La visión estereotipada de las minorías requirió un notable trabajo de decodificación y reconstrucción para normalizar su presencia en la pantalla. Tal tarea está aún lejos de haber concluido. Pese a las buenas intenciones de los responsables de la realización de un film, pese a tratarse de una obra personal y singular, toda obra establece concomitancias con situaciones sociales e ideologías que evidencian maneras de ver al otro que trascienden lo individual y supone la elaboración de un discurso que tiene ya el duende de lo colectivo. De aquí la trascendencia de desentrañar los significados del discurso cinematográfico (Castiello, 2008: p. 331).

Para organizar el conjunto de la literatura analizada hemos ordenado el material a partir de dos grandes categorías en el cine: películas sobre emigración y películas sobre inmigración (Abuladze, Esteban y García,

siempre son términos de fácil demarcación. Por ello, hemos seleccionado para este capítulo alguna de las referencias bibliográficas más relevantes que analizan «el cine español que trata las migraciones» y «las migraciones en el cine en la academia española».

2012). Esta clasificación se justifica por la importancia que ha tenido en España en los últimos tiempos el fenómeno inmigratorio y la importancia que igualmente tuvo, en tiempos anteriores, la emigración. Lo que aquí analizaremos son las menciones que se hacen en esa literatura académica a películas concretas dedicadas a las migraciones². Pero también nos ha parecido más que interesante aproximarnos a los personajes y sus representaciones en esta literatura científica sobre las películas a analizar. Parece razonable pensar que la aparición de nuevos personajes filmicos indica que el cine se hace eco de los cambios sociales y demográficos, y de los cambios en la construcción del «otro».

Esta organización será la que guíe la estructura del texto: en un primer momento haremos un recorrido por la literatura del cine sobre emigración, un segundo apartado lo dedicaremos al análisis del cine sobre inmigración y en un tercer apartado analizaremos el tratamiento que se realiza sobre los personajes migrantes en las diferentes películas seleccionadas, que se irán presentando a lo largo de los diferentes apartados.

1. El análisis de las películas sobre la emigración en España

Surcos es una de las películas más citadas en los escritos sobre migraciones interiores españolas. Aunque breves, son muy significativas y positivas las evaluaciones y opiniones de Castiello (2010) y Martínez-Salanova (2005) sobre esta película desde el punto de vista del reflejo de la realidad española de esa época. Para el primero «*Surcos* es un trozo vivo de la historia de España. Una película hecha en clave de neorrealismo (...)» (Castiello, 2010: p. 105). El segundo también destaca las

- 2 Las personas dedicadas al estudio de las migraciones en el cine español, si bien abarcan un número importante de producciones cinematográficas, casi siempre recurren a un determinado grupo de películas que son las que más sobresalen en los textos analizados, pese a que algunas no sean inicialmente destinadas o dedicadas exclusivamente al fenómeno migratorio. Estas son: *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951); *Vente a Alemania, Pepe!*; (Pedro Lazaga, 1971); *Un Franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006); *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971); *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990); *Bwana* (Imanol Uribe, 1996); *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, 2001); *Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1999); *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005) y *Extranjeras* (Helena Taberna, 2005).

características neorrealistas del filme y lo califica como una buena representación de los problemas de la emigración rural hacia la ciudad durante el régimen franquista:

La película, –puede entroncarse en el neorrealismo español– y a pesar de que su director era falangista, fue censurada y depurada por el régimen por representar el fenómeno de la emigración rural como común en el país, dejándolo como la anécdota de una familia que fracasa en la ciudad y debe volver al pueblo del que salió. La película, muy interesante y significativa, narra las vicisitudes de una familia rural tradicional en la gran ciudad (Martínez-Salanova, 2005: p. 1).

Los dos autores fijan la atención en «la intencionalidad política de la película» (Castiello, 2010: p. 105), dirigida por Juan Antonio Nieves Conde, reconocido falangista. A pesar de los problemas con la censura y una cierta resistencia por parte de la producción en cuanto al final de la historia y otros matices, *Surcos* «tiene una clara intencionalidad política desde su concepción y responde a un intento elocuente de frenar la emigración campesina» (Castiello, 2010: p. 105). Para lograrlo, se construyen unas imágenes poco atractivas de la emigración y de la vida de los emigrantes; se provocan sensaciones negativas por el cambio radical de una vida rural tranquila por otra urbana ajetreada, y se destacan las malas consecuencias que pueden conllevar esos cambios.

Aparentemente, *Surcos* habla de la emigración del campo a la ciudad, mientras subraya con machacona insistencia los más conspicuos «slogans» de la ideología dominante: la ciudad y el progreso son monstruos que devoran hombre y aniquilan la familia y todos los valores tradicionales (Castiello, 2010: p. 105).

Las indicaciones de la censura franquista imposibilitaron un final pensado por Nieves Conde (la familia emigrada a Madrid, regresando al pueblo, pero cruzándose con otro tren que trae a más gente a la ciudad: representación de «sangre nueva» de las migraciones, o Antonia saltando del tren y quedándose en Madrid), y dotaron a la película de objetivos claros de rechazar el progreso y movimientos fuera del ámbito rural para mantener controlada esa zona. Sin embargo, queda reconocido el valor histórico y cinematográfico de esa película, colocándola al lado de *Rocco y sus hermanos* de Luchino Visconti (1960) (Castiello, 2010).

Españolas en París, Vente a Alemania, Pepe y *Un Franco, 14 pesetas* son las tres películas más señaladas en los textos sobre la emigración de españoles hacia Europa. Chema Castiello (2010), en su libro *Con maletas de cartón. La emigración española en el cine*, divide la emigración española representada en el cine en cuatro direcciones: la emigración interior (cuyo mejor reflejo cinematográfico, *Surcos*, acabamos de comentar), la emigración hacia América, el exilio y la emigración a Europa. En este caso, y debido a la notoriedad, importancia y, sobre todo, a la frecuente aparición de estas producciones en los estudios del cine y las migraciones en España, nos detendremos en la emigración hacia Europa.

De las tres películas: *¡Vente a Alemania, Pepe!*; *Españolas en París* y *Un Franco, 14 pesetas* las dos primeras son de la misma época, de 1970 y 1971 respectivamente; y la tercera de 2006. Quizá por esta diferencia temporal, las diferencias en los análisis de estas producciones son notables.

En el comentario general del cine español sobre migraciones de Martínez-Salanova (2005) encontramos *¡Vente a Alemania, Pepe!*, pero su mención es muy breve; se limita a situarla entre «la comedia y patetismo» y como un reflejo de «la situación de emigrantes españoles en Europa que se adaptan poco y lo bien que cada uno está en su tierra de origen» (Martínez-Salanova, 2005: p. 1). María Jesús Alonso Seoane (2011) y Berger y Komori (2011) también dedican atención a *¡Vente a Alemania, Pepe!* por sus personajes, por lo que retomaremos estos comentarios más adelante.

El análisis de los «estereotipos comunes en la era del franquismo para caracterizar la identidad masculina de un hombre español» (Berger y Komori, 2011: p. 23), que muestra y/o construye el filme de Pedro Lazaga (el director de la producción comentada) aparece tanto con estos autores como con Chema Castiello (2010), que vincula estos estereotipos con el término «españolada». *Toro, flamenco, bravo, olé* y otras palabras de semejante simbolismo que abundan en la construcción de la identidad española de los emigrantes, conducen a Berger y Komori a la conclusión de que, «*¡Vente a Alemania, Pepe!* integra el imaginario de la masculinidad dominante en la comedia sexy (celt)ibérica de los años sesenta» (Berger y Komori, 2011: p. 24). Los mismos estereotipos son tema de la crítica de Chema Castiello en el estudio de esta película.

La «españolada» es un fenómeno intrínsecamente vinculado con la emigración de los ciudadanos españoles hacia Europa de los años sesenta y setenta del siglo xx. Se caracteriza con los conceptos ya mencionados

por Berger y Komori. También son reiterados por Castiello para describir el contexto de la emigración española y, sobre todo, la producción del tipo de cine de esa época al que pertenece *¡Vente a Alemania, Pepe!* La calificación que el autor asturiano da al filme y a ese cine en general, es muy poco favorable:

¿Cómo fue posible el éxito de este tipo de cine? ¿Qué lo hace posible aún hoy? Seguramente la querencia por el ayer, la añoranza del pasado, el regreso a un mundo de simplezas gratificantes, tópicos recurrentes, frases hechas, reiteraciones... [...]. Parece como si una parte de la ciudadanía requiriera consumir basura para sentirse bien (Castiello, 2010: p. 135).

Siendo aún más tajante en la crítica de estos estereotipos:

¡Vente a Alemania, Pepe! es un acabado ejemplo del atrevimiento de la industria cinematográfica para embrutecer un país y sacarle unos duros de paso. Tal sarta de tópicos es un insulto al país real y a sus gentes y a los desvelos con que hacían frente a las duras condiciones de vida de aquellos años: la miseria que obligó a dejar la juventud y la salud en durísimas condiciones de trabajo por los tajos de media Europa (Castiello, 2010: pp. 135-136).

El estudio de este investigador no se detiene en cada uno de los personajes, ni en sus historias, se centra en las concepciones que cada uno de ellos representaron en este cine cargado de mensajes políticos. Pepe (Alfredo Landa), Angelino (José Sacristán), María (Gemma Cuervo) y Miguel (Fernando Guillén) «[...] no padecen escasez alguna, van a trabajar por el malsano deseo de acumular fortuna y de no contentarse con los que Dios les da» (Castiello, 2010: p. 136). El mero interés económico y la negación de cualquier cambio para no perder la idiosincrasia, identidad y costumbres dominan las historias de los emigrantes españoles contadas en esta película, que se convierten en el objeto de análisis crítico de Castiello:

[...] una cinta cargada de tópicos sobre una España estúpidamente orgullosa de su miseria. Una mirada conservadora que destaca los peligros de la modernidad frente a la sencillez e inocencia de la vida tradicional y los valores del nacional-catolicismo. Exaltación pura y

simple de una España franquista camino de irse a pique (Castiello, 2010: p. 136).

Así, el autor llama nuestra atención sobre el contexto y los conceptos de «la española», producto de la época franquista reflejado en el cine a las órdenes de esta corriente.

La segunda película de la misma época, *Españolas en París*, no recibe por parte de Castiello (2010) la misma crítica. Al contrario. El autor, a diferencia del anterior filme, la califica como un:

Excelente retrato de la emigración española de finales de los 60. A través de cuatro personajes femeninos tratados con afecto, se muestran los desgarrs personales de la emigración y se someten a crítica algunos de los tópicos nacionales del momento (Castiello, 2010: p. 137).

Con esta película el investigador comenta la tendencia de *les bonnes*, es decir, «la manera en que las señoras francesas denominaban a sus españolas» (Castiello, 2010: p. 138). Se trata de las mujeres españolas emigradas a París, que en su mayoría ejercían de «chachas» de las clases acomodadas parisinas. La construcción de los cuatro personajes femeninos del filme por el director Roberto Bodegas es vista positivamente por Castiello:

Cuatro mujeres a través de cuyos relatos se nos ofrece una visión plural de motivos y desenlaces de una realidad escasamente tratada en el cine español a pesar de su trascendencia (Castiello, 2010: p. 139).

El enfoque diverso de la vivencia de la emigración femenina y los diferentes retratos de las cuatro protagonistas de la película hacen de la historia una visión completa, realista e interesante, entretenida y, sobre todo, personal. El haber evitado la uniformidad, la reiteración de tópicos de «la española», o la contribución a los mitos contruidos por la ideología franquista, es una de las mayores virtudes que Castiello atribuye a esta producción:

Cuatro mujeres que son otros tantos modelos de cómo la emigración afecta a las vidas personales, por más que en la cultura nacional la emigración se haya contemplado en los términos de la ideología desarrollada de la época y que expresa Fernando (José Luis López

Vázquez), el economista: el emigrante como generador de remesas de divisas. Lejos también de tratamiento aún más tópico de numerosas películas de época de en que el extranjero, lo que está más allá de los Pirineos, era ocasión para afirmar un tosco orgullo nacional expresado, de nuevo, por Fernando: «Europa no nos conoce» (Castiello, 2010: p. 139).

El posicionamiento de la mujer en el centro de unos acontecimientos tan importantes en la época, dentro y fuera del país, es vista como otra cualidad apreciable de la película por no representar de nuevo esa visión tónica y estereotípica de la españolada –ahora a través de las mujeres–, sino por mostrar otras realidades diversas y escasa o nulamente abordadas con anterioridad:

... la diversidad de situaciones e identidades sin interpretar a la mujer española desde los arquetipos más elementales, los que por otro lado denuncia a través de una muestra, tal vez excesiva, de las familias francesas en que nuestras protagonistas trabajan (Castiello, 2010: p. 140).

Españolas en París, de esta manera, entra a formar parte de un cine español de «calidad homologable con el cine europeo del momento y capaz de abrirse paso en el mercado exterior» (Castiello, 2010: p. 138). Por todo ello, el autor la ve como: «La película que mejor ha captado lo que tuvo de reto personal, psicológico y moral aquel acontecimiento» (Castiello, 2010: p. 138).

Para Bergerny Komori (2011) *Españolas en París*, tiene que ser calificada como melodrama de la «Tercera vía» (p. 21). Su atención se fija, sobre todo, en el proceso de adaptación de la protagonista, Isabel, a una nueva vida en París, y el afrontamiento de uno de los mayores obstáculos, el desconocimiento del idioma: «Tener un nivel limitado de la lengua del país receptor también puede ser una desventaja...» (Berger y Komori, 2011: p. 28). Los autores también señalan cómo se resaltan las diferencias culturales y sociales –sobre todo en relación con la lengua y a la gastronomía– en algunas escenas concretas, como en una secuencia sobre una botella de vino en la que la española sirve una copa de vino casero en vez de Mouton Rothschild. La diversidad cultural, identitaria y lingüística es un reflejo de la película a través de sus protagonistas en relación con: su vida cotidiana, las relaciones de amistad, apoyo y

comprensión con la comunidad de origen, incomprensión, conflicto y adaptación a la comunidad de destino, etc.:

En un primer plano aparece entonces el emigrante con sus experiencias que a veces implican contacto, a veces conflicto entre las diferentes culturas y lenguas. El respaldo de la propia comunidad gana especial importancia por la comprensión de la situación individual y por compartir la intimidad de la lengua del país de origen. Además, a menudo sobresale el uso de la alimentación como símbolo de la identidad de una comunidad, a veces incluso para paliar o enfatizar un intenso contacto o conflicto entre las culturas (Berger y Komori, 2011: p. 31).

El artículo no constituye tanto una crítica de la película o un análisis de la construcción que a través de ella se hace de las imágenes de emigración e inmigración, es más una somera descripción de los elementos más visibles en la historia narrada y de las similitudes de la inmigración actual en España con la emigración anterior desde España:

Ante la masiva inmigración que experimentan los países europeos en la actualidad, de películas como las aquí presentadas emana un mensaje sutil: hasta los propios europeos –los españoles, los portugueses, pero también los italianos o griegos– han sido y son figuras de la emigración. El cine poco a poco recupera la figura del emigrante con estéticas variopintas, pero a la vez similares a aquellas del «cine acentuado» realizado por los propios directores emigrados (Berger y Komori, 2011: p. 31).

Resulta especialmente interesante la introducción que hacen estas autoras del término «cine acentuado» cuya temática principal es la emigración, el exilio y los procesos identitarios de personas y grupos desplazados unidos que utilizan el cine como medio de expresión y comunicación. Por ello, no resulta nada extraño el interés hacia este tipo de cine en la comprensión del fenómeno migratorio y su relejo en diferentes producciones del Séptimo Arte:

A Hamid Naficy le debemos el término «cine acentuado», refiriéndose a la adopción del cine como medio por diversas comunidades en el exilio o en la diáspora y residentes en el así llamado Primer Mundo,

principalmente en Estados Unidos, Canadá y Europa. Dentro de su clasificación, Naficy incluye sobre todo películas creadas por directores de cine que han emigrado o se han exiliado y usan los medios de reproducción como una respuesta estética a la experiencia del exilio, la emigración y la diáspora (2001: p. 11). Un denominador común de este «cine acentuado» es la doble identidad que estas películas reflejan a través de la estética, la mezcla de tradiciones cinematográficas diferentes, así como el uso del plurilingüismo. No obstante, también aquellos directores de cine que no son emigrantes, pero que se centran en el tema de la emigración, el exilio y las diásporas crean a su vez una vertiente de este «cine acentuado» (Berger y Komori, 2011: pp. 19-20).

En lo que respecta a los diferentes análisis de *Españolas en París*, Javier de Lucas (2004), a diferencia de la mayoría de autores que ubican esta película como «cine sobre emigración» la sitúa como «cine sobre inmigración» —desde el punto de vista del territorio español—, haciendo referencia a ella, entre otras muchas producciones cinematográficas españolas y extranjeras sobre la inmigración, para denunciar:

[...] la mirada dominante sobre la inmigración, la mirada que arroja-mos quienes somos el centro del mundo sobre esos movimientos migratorios, una mirada cuyo propósito fundamental es clasificar y así dominar los flujos migratorios, aunque ese propósito exija ignorar su realidad (Lucas, 2004: p. 102).

y plantear preguntas fundamentales para repensar esa posición dominante:

¿Quiénes somos nosotros?, ¿por qué tenemos derecho a estar y a pertenecer a un grupo y a decidir en él?, es decir, ¿debe existir un verdadero derecho de libre circulación?, ¿debe estar abierta la ciudadanía a la inclusión de la pluralidad, más allá del nacimiento?, ¿en qué condiciones? Esas respuestas no son fáciles de formular ni de poner en pie. Pero lo que es obvio es que las que ahora utilizamos son ineficaces y falsas (Lucas, 2004: p. 102).

Otro de los autores anteriormente mencionados que hace referencia a *Españolas en París* es Martínez Salanova (2005), pero desde una revisión muy global sobre el cine y migraciones en España. Tampoco dedica

especial detalle al análisis de *Un Franco, 14 pesetas*, si bien la describe como interesante y desmitificadora:

... desmitifica muchas de las aseveraciones sobre la emigración de españoles que actualmente se tienen, así como del retorno a su país de estos emigrantes. Las dificultades de adaptación, la entrada sin papeles, los problemas, la necesidad de sobrevivir, a veces delinquir, etc. (Martínez Salanova, 2005: p. 3).

Por su parte, Castiello (2010) también referencia la película de Carlos Iglesias. Destaca la realidad y el papel de los hijos e hijas de emigrantes, de la llamada «segunda generación» y los avatares del retorno. La autenticidad de la historia en el caso de esta película, por el hecho de ser biográfica y estar basada en las vivencias del propio director como emigrante, es apreciada por el investigador, para quien:

La película es un paseo por la peripecia vital de unos seres a los que la necesidad obligó a recorrer un camino que les depararía el avistamiento de un mundo nuevo al que las humildísimas existencias de sus dos protagonistas tardarán muy poco en adaptarse y saborear (Castiello, 2010: p. 148).

y,

La película oscila así entre la descripción de la experiencia migratoria y la grata sorpresa que depara un mundo donde la felicidad parece al alcance de la mano (Castiello, 2010: p. 148).

El autor destaca la importancia de poder contar con la experiencia de un niño y su punto de vista sobre su propia historia migratoria y de retorno:

Imagen idealizada de la emigración en la que los problemas no están ligados a la partida de España o a la situación del emigrante en el país de acogida sino al regreso a un barrio popular de Madrid. Un discurso propio de lo que denominamos segunda generación (Castiello, 2010: p. 149).

Este tipo de muestras cinematográficas vivenciales y experienciales desde la infancia y la familia como la plantea esta película, y la

importancia de la visión de los hijos de extranjeros son reivindicadas por el autor en las películas sobre inmigración:

Un balance novedoso al que nos gustaría asistir también en el cine de la inmigración, accediendo así a las voces mestizas de los hijos de los inmigrantes (Castiello, 2010: p. 149).

Sobre el cine de estas características, Berger y Komori (2011) echan en falta películas españolas que hayan profundizado en la figura del emigrante, y entre otras señalan *Un Franco, 14 pesetas*. Esta producción les resulta de interés tanto por su fecha de rodaje tanto como por su carácter autobiográfico, que la dota de una perspectiva diferente a la de las películas controladas por la censura:

... se trata de una producción contemporánea, pero dedicada a la memoria del pasado. Con un enfoque autobiográfico –el director retrata la historia de su propia infancia como hijo de emigrantes españoles en Suiza– esta película oscila entre la comedia y el drama ligero (Berger y Komori, 2011: p. 21).

Esta misma perspectiva del filme de memoria del pasado es destacada por Cavielles Llamas en su trabajo.

Un Franco, 14 pesetas narra, de este modo, una historia de ida y vuelta que cambia las vidas de sus protagonistas. Sus experiencias en el nuevo país nos confrontan con nuestro pasado reciente y nos ofrecen, en un tono tragicómico, una nueva forma de observar al migrante (sea este uno mismo o un «Otro»). Carlos Iglesias construye además una historia que se recrea en los contrastes entre la España tardo-franquista y la Suiza de la época desde la mirada de un español contemporáneo y desde la del niño abocado a crecer entre dos culturas muy diferentes (Cavielles Llamas, 2009: p. 134).

«La recuperación de la memoria histórica» y la reflexión sobre la otredad son otros aspectos que Cavielles Llamas (2009: 135) encuentra en la producción de Carlos Iglesias y destaca por su importancia:

... su vocación de rescatar la memoria de los españoles que emigraron hacia las economías más desarrolladas, entre ellos el propio Iglesias,

en un momento en que la «recuperación de la memoria histórica» –particularmente la referida a la derrota, represión y exilio republicanos– estaba en primer plano de la actualidad española (Cavielles Llamas, 2009: p. 135).

El autor conecta esta tendencia con la implementación por parte del Partido Socialista de «recuperación de la memoria histórica» (Cavielles Llamas, 2009, p. 135), en términos de «reconocimiento», que conllevó debates y problemática de su realización; y, continúa:

En este ambiente de debate y renegociación, demandado y bienvenido por muchos sectores en la sociedad, nos encontramos con una película que también busca recuperar la memoria histórica de nuestra propia diáspora. Al mismo tiempo que hace al espectador reflexionar sobre las conexiones entre esta y la de esas personas que a lo largo de la década anterior hemos ido construyendo como «otros» en nuestro imaginario colectivo. En una de las entrevistas concedidas por el director manifiesta como una de sus prioridades «dar voz a los españoles que emigraron en la década de los 60 y recordar “que nosotros también fuimos emigrantes”» dejando claro ese doble objetivo de la cinta (Cavielles Llamas, 2009: p. 136).

De este modo, la producción de Carlos Iglesias tiene un valor añadido: enseña las dos caras de la moneda del fenómeno migratorio y sus vivencias, dejando ver tanto la perspectiva de emigración como la de inmigración.

Se acentúa también la dificultad de comunicación lingüística de los emigrantes españoles con la sociedad receptora. Al igual que en *Española en París* o *¡Vente a Alemania, Pepe!*, la gastronomía juega un papel importante como expresión identitaria, tanto individual como colectiva, y como medio de comunicación. Los procesos de integración con la comunidad de acogida, los procesos de convivencia tanto con la de acogida como con la de origen y las relaciones que se establecen y las redes de apoyo también se reflejan. A su vez, se señala el papel de las mujeres y de los niños como personas facilitadoras de los procesos de integración tanto por las relaciones como por constituir puentes comunicativos ante la más rápida y mayor competencia lingüística adquirida por estas personas menores. En este caso se vería reflejado en las relaciones que comienzan los protagonistas varones españoles con las mujeres suizas;

y en la figura del hijo del protagonista con un alto nivel de alemán suizo. Por ello destaca en el artículo la figura de Pablito, el niño hijo de la familia española emigrada a Suiza, por sus vivencias como emigrante, como hijo de emigrantes integrado y como retornado; y por todas las cuestiones relativas al arraigo, al desarraigo, a la mediación/facilitación y a las identidades y a los sentimientos de pertenencia a los lugares de origen y destino.

El director, y también guionista, pone de manifiesto de forma comprensible (incluso para quien no haya vivido la experiencia) la causa de la emigración como respuesta a un proyecto de mejora de vida y, por otro lado, la consecuencia fundamental del hecho migratorio: las personas en esta situación toman conciencia de que la propia identidad no es algo estable, no es una línea en un territorio, ni tampoco haber vivido conforme a una determinada tradición cultural... Iglesias sabe plasmar el desasosiego de encontrarse en tierra extraña, pero sobre todo la situación de los emigrantes en medio de dos mundos, a ninguno de los cuales pertenecen completamente (Arana, 2007: p. 53).

Los diferentes estudios sobre las películas sobre emigración en España coinciden en son muestra de un momento histórico, de los procesos en los diferentes contextos de un país reprimido, empobrecido, rural, emigrante y analfabeto, con una visión tanto interna como externa estereotipada y cargada de tópicos. El análisis de las películas sobre emigración en España destaca el reflejo de los movimientos migratorios de españoles a Europa entre el apoyo al régimen y la crítica al régimen con la reivindicación del recuerdo y de la memoria histórica. La pobreza, el deseo de progreso y también de supervivencia, el desgarró, el desarraigo, el retorno, la identidad, la construcción de la diferencia, del «otro» y la desigualdad, la integración, la diversidad cultural y lingüística, etc., son las cuestiones más señaladas en los filmes por los diferentes autores. Veremos a continuación el análisis de las películas sobre inmigración.

2. El análisis de las películas sobre la inmigración en España

Cambiamos los registros y nos situamos en el punto de recepción de los movimientos migratorios, la inmigración. La producción cinematográfica

en España empezó a situar el tema de la inmigración en el centro de su atención a partir de los años noventa del siglo xx. Como bien lo describe Cavilles Llamas (2009),

Hacer cine sobre inmigración en la España de los años noventa era una apuesta arriesgada. La mayor parte de las películas sobre este tema han tenido un impacto muy limitado tanto de espectadores como, consecuentemente, de recaudación. Pocas han sobrepasado los 100.000 espectadores y su distribución ha sido muy reducida. Aquellas que han conseguido el reconocimiento público y una mayor distribución fueron las dirigidas por nombres reconocidos como Armendáriz, Saura, Uribe o Gutiérrez Aragón (Cavielles 2009: p. 24).

Javier de Lucas (2004) también se refiere a esa nueva corriente del cinematógrafo español y postula que «incluso podríamos hablar de un género cinematográfico sobre inmigración» (Lucas, 2004: p. 99). Montxo Armendáriz inaugura, en el año 1991, la primera película española que trata la inmigración extranjera como tema principal: *Las cartas de Alou*. Por ser la primera centrada en esta temática, además de por sus cualidades artísticas, esta película es especialmente citada y comentada en los estudios sobre cine y fenómeno migratorio español. Son muchas las referencias académicas a ella. Comenzamos por Isabel Santaolalla (2002), que resalta la importancia de esta obra cinematográfica como eje de un cambio temático y posicional del cine español de esa época, como un punto de inflexión en la visibilización cinematográfica de una realidad existente y no filmada hasta el momento:

Si exceptuamos las relativamente numerosas películas que a lo largo de los (pre y post democráticos) años setenta incorporaban personajes de los países occidentales desarrollados –la representación de los cuales, aunque muy interesante, se escapa a los límites de este análisis– hubo que esperar hasta 1990 para que, con el estreno de *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz), las pantallas españolas reflejaran por primera vez una realidad social que ya llevaba años siendo visible en las calles. Aún más, la en muchos sentidos excepcional película de Armendáriz, lo fue también por ser la única en tratar el tema de forma prioritaria hasta 1996, año en que se produjo un sorprendente cambio (Santaolalla, 2002: p. 57).

Cavielles Llamas (2009) dedica especial atención a este filme y destaca varios aspectos importantes. Lo primero, y muy importante para el mismo director, es el carácter personal y subjetivo de la narración que tiene la historia contada por el personaje de Alou³.

Este mayor conocimiento de la subjetividad del protagonista facilitaría, en principio, la identificación del espectador ya que le permite conocer no solo las acciones sino también los pensamientos del personaje (Cavielles, 2009: p. 26).

Considera como clave de ese acercamiento la forma epistolar de la narración que tiene el filme:

El uso de la voz en off es un recurso muy fructífero en *Las cartas de Alou* y es uno de los ejes vertebradores del argumento. Las cartas que el protagonista escribe a su familia y amigos en Senegal, leídas en su lengua materna, enmarcan la acción de la película y son un elemento fundamental a la hora de comprender al personaje. El discurso epistolar se emplea en esta cinta como un modo de visualizar por un lado la identidad y la subjetividad del personaje y, por otro lado, reflejan su proceso de adaptación y sus impresiones ante los cambios y contrastes entre su sociedad y la española (Cavielles, 2009: p. 26).

Ian Davies (2006) también destaca «el tratamiento delicado y comprensivo del africano» en *Las cartas de Alou*:

La añoranza por el país de origen se expresa sentimentalmente por medio de su lectura, en voz en off, de las cartas de Alou a su madre que puntúan los paisajes de la película, primero los invernaderos sofocantes del sureste, luego la jungla de asfalto de Barcelona, y el campo lindante de Lérida. La película trata, en esencia, el movimiento, el desarraigo, y el continuo desplazamiento del exilio cuya vida está dictaminada por el mercado laboral informal, la discriminación racial y la separación de la familia (Davies, 2006: p. 102).

- 3 Observación que coincide con la intención que Montxo Armendáriz tuvo en el momento de rodar la película. Según palabras del director: narrar la película desde el punto de vista de los propios protagonistas, y no desde donde la sociedad de recepción.

La negritud y la metáfora del juego a las damas, a la que recurre Armendáriz para tratar el tema del racismo, hallan protagonismo en los comentarios de Ian Davies (2006) sobre *Las cartas de Alou*. Destacan el escenario del racismo y discriminación y las escenas que los denuncian en la película.

Martínez Salanova (2005), tampoco pasa por alto este ejemplo del cine español sobre inmigración, aunque tan solo le dedica unas cuantas líneas para dar una descripción muy general del filme, en su ponencia presentada en el año 2005 en el IX Congreso de Inmigración en la Universidad de Almería. La mención de *Las cartas de Alou* por Molina y Disalvo (2001) se centra en el análisis del racismo y xenofobia, temas que señalan el estudio de estos dos autores. Junto a otras películas de parecido contexto y contenido, las investigaciones citan *Las cartas de Alou* como una de las relevantes en la autocrítica de la sociedad española en cuestiones de xenofobia relacionadas con la inmigración extranjera, donde «[...] the xenophobic reaction is directed against the illegal African Muslim immigrants» (Molina Gavilán y Di Salvo, 2001: p. 332). El texto dedica bastante espacio a este filme fijando la atención en todos los personajes principales, pero de manera más descriptiva que analítica; aunque, destaca el mérito de este director como de uno de los primeros en mostrar ese tipo de imágenes que despiertan la conciencia de los españoles ante la discriminación de las personas inmigrantes.

Montxo Armendáriz y su obra siguen siendo referentes también para las profesoras Carmen Pereira Domínguez (2007) y Laura Navarro (2009) en cuanto a los conceptos y representaciones que plantea en su filme. Pereira y Navarro hacen una breve mención del asunto, mientras que Santaola (2002) en su escrito *Inmigración, «raza» y género en el cine español actual* se extiende bastante para comentar la una nueva etapa del cine español que, según la autora, marcan el año 1990 y *Las cartas de Alou*.

Con la perspectiva que dan los años transcurridos, parece razonable ver esta fecha como un momento de inflexión en que la industria pareció por fin comenzar a asimilar los efectos de las políticas más integradoras (y no únicamente policiales) de 1994 y 1995 sobre el imaginario social y artístico español. A partir de entonces, se produce un goteo casi continuo de películas con la inmigración como motivo principal del argumento (aunque con resultados artísticos desiguales y éxito comercial extremadamente dispar): *Cosas que dejé en La Habana* (Juan Gutiérrez Aragón, 1997), *El sudor de los ruiseñores* (José

Manuel Coteló, 1998), *Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1999), *La fuente amarilla* (Miguel Santesmames, 1999), *Saïd* (LLoreç Soler, 1999), *Tomándote* (Isabel Gardela, 2000) y *Salvajes* (Carlos Molinero, 2001). En septiembre del 2002 se estrena *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), película rodada en «el universo de los plásticos almerienses» y que, según la autora avanza, refleja «[u]n mundo de migraciones, porque todos somos producto de ellas» (Piña, 2002: p. 168) (Santaolalla, 2002: pp. 57-58).

Tanto Isabel Santaolalla (2002) como Paz Villar Hernández (2002) profundizan el análisis de esta película por sus personajes, que ampliaremos en el siguiente apartado.

La mayoría de los trabajos que referencian *Las cartas de Alou* como primera y una de las mejores películas sobre la inmigración extranjera en España, también analizan otra cinta ejemplo de este tipo de cine y con la misma temática: *Bwana*.

Bwana es una película de Imanol Uribe, del año 1996, y otra de las producciones más importantes del cine español sobre la inmigración extranjera, y particularmente africana. Por ese mismo motivo, además de sus méritos y altibajos artísticos, este filme constituye un eje de los principales estudios del fenómeno migratorio representado en el séptimo arte.

Santaolalla (2002), Cavielles Llamas (2009), Davies (2006) o Navarro (2009), entre otros, escogen las dos películas mencionadas para hablar sobre inmigración, racismo, xenofobia y otros conceptos relacionados con el fenómeno migratorio. Es de destacar el escrito de Isabel Santaolalla (2002), que hace una comparación directa de las películas y de sus personajes: *Las cartas de Alou* y *Bwana*.

Ian Davies (2006), al igual que Isabel Santaolalla (2002), comenta comparativamente *Las cartas de Alou* y «la estética más dura de *Bwana*» (Davies, 2006: p. 101). Si bien las asimila en temáticas y perfiles de personajes, marca las diferencias entre ambas en el estilo y el tratamiento de las experiencias:

Los protagonistas de las dos películas, Alou y Ombasi respectivamente, llegan clandestinamente a la costa de Almería en las peligrosas pateras que cruzan el Mediterráneo. Son solo dos ejemplos entre los innumerables indocumentados que arriban para alimentar la economía informal española como trabajadores mal pagados, temporeros y desprotegidos. Las dos películas articulan la experiencia transnacional

de los inmigrantes y exiliados económicos, pero lo hacen con dos estilos muy distintos (Davies, 2006: p. 101).

En la primera película ve «el movimiento, el desarraigo, y el continuo desplazamiento del exilio cuya vida está dictaminada por el mercado laboral informal, la discriminación racial y la separación de la familia» (Davies, 2006: p. 102). Y, considera que Uribe trata el tema de la inmigración con mayor complejidad. La originalidad del nombre del protagonista y del filme, y el lugar de la acción son las primeras grandes diferencias que el investigador considera importantes⁴.

Por último, valora el manejo del lenguaje cinematográfico del director guipuzcoano para expresar conceptos clave. Así lo expresan sus palabras:

Uribe ha manipulado nuestro punto de vista para mostrar que el humor del principio sólo enmascara un racismo evidente, a veces explícito, siempre latente, que domina los valores y comportamientos sociales (Davies, 2006: p. 105).

El funcionamiento de herramientas cinematográficas para tratar temáticas de tanto peso como estereotipos, racismo y xenofobia en *Bwana* forma parte del estudio de Cavielles Llamas (2009) sobre «nosotros» y «otros» en el cine español sobre inmigración. «La película se transforma en una constante construcción y deconstrucción de estereotipos» (Cavielles Llamas, 2009: p. 44). Sin embargo, el proceso que llama más atención del investigador es la construcción de alteridad en el protagonista, Ombasi. A este respecto, Cavielles hace una interesante observación y postula que, en *Bwana*, el personaje sufre una triple alterización, su construcción como «otro diferente»: por los personajes del filme, por la propia película y por la audiencia que visiona el filme; pese a la imagen positiva, humanista y simpática que el director ofrece al espectador.

En esta misma línea de construcción del «nosotros/ellos», Arana (2007), señala con respecto a *Las cartas de Alou*:

En cualquier caso, esta ausencia de implicación aparente con el personaje protagonista tiene como consecuencia algo que enlaza

4 El parecido que este autor encuentra en los personajes de las dos películas, lo veremos en el tercer apartado.

directamente con el segundo bloque temático, el de la solidaridad/rechazo. La película no invita formalmente al espectador a ponerse en la piel de Alou; muestra sus emociones, pero a una aparente distancia. Propicia una lectura en clave «nosotros/ellos» entre inmigrantes y españoles (Arana, 2007: p. 80).

Marín Escudero (2009) en su ponencia en la Universidad de Murcia: «Kinésica y proxémica en la representación de la otredad inmigrante del último cine español», señala cómo se construye y se señala simbólicamente la otredad y la desigualdad en estas películas y en el cine sobre inmigración, a través de:

... esbozar determinados aspectos de la representación de los momentos de encuentro entre personajes españoles y personajes inmigrantes, en concreto los referidos a la comunicación no verbal (el espacio personal y el movimiento) entendiendo estos signos como ideológicos. [...] Las claves de lectura de espacio y movimiento sobre la hipótesis de sus aportaciones a la puesta en escena de relaciones de poder relativas a la identidad racial, cultural, etc. a través de relaciones de poder entre cuerpos (Marín Escudero, 2009: s. p.).

Con referencia expresa a esta construcción de alteridad y desigualdad en *Bwana*, argumenta:

La vacilación entre comedia, drama, didactismo y denuncia social, sus estereotipos contruidos sobre repertorios gestuales fácilmente reconocibles y lugares comunes alejan el film de la sofisticación que requeriría el abordaje de un tema tan complejo. Aunque es fundamental su interés como muestra de un momento inicial de estupor social –y artístico– frente a la llegada de la inmigración africana, el resultado ideológico puede parecer contrario al que se busca. En este sentido el film descarta el planteamiento más sutil de la pieza teatral en la que se basa como texto de salida (Marín Escudero, 2009: s. p.).

En la misma línea de análisis, Arana (2007) señala:

Los diversos personajes, un tanto encorsetados, reflejan las dificultades de la sociedad española para abordar la inmigración africana. La incomunicación es clave en este filme. La carga de responsabilidad

que la película deposita en el espectador la convierte en una opción útil para el debate (Arana, 2007: p. 38).

En su dossier de las películas sobre migraciones, Martínez Salanova (2005) tampoco deja desatendida esta película de Imanol Uribe y la caracteriza como:

... una reflexión sobre la xenofobia y el racismo encarnados en una familia española, sus miedos y sus frustraciones hacia un emigrante subsahariano que acaba de llegar en patera (Martínez Salanova, 2005: p. 2).

Javier de Lucas (2004) coloca *Bwana* junto con *Las cartas de Alou* y otras entre las películas que el cine español ofrece sobre la inmigración y que pueden servir para comprender este fenómeno a través del cine. Sin embargo, no entra en detalles de las producciones fílmicas, ofreciendo simplemente una mirada generalista del tema.

Asimismo, Carmen Pereira Domínguez (2007) menciona *Bwana* entre las películas incluidas Aportes desde el Cine a la Educación Social para la comprensión y la sensibilización hacia los olvidados. Y en esta misma línea de aportes del cine a la necesidad de crítica de las actitudes racistas, Ballesteros (2016), menciona *Las cartas de Alou*, entre otras:

En *Las cartas de Alou*, *Retorno a Hansala* y *14 kilómetros* (Gerardo Olivares, España 2007), el viaje y la carretera proveen el espacio para explorar las tensiones individuales entre los personajes y efectuar una crítica de las actitudes europeas hacia la otredad (Ballesteros, 2016: p. 259).

El cine sobre inmigración se caracteriza, en mayor o menor medida, de manera más o menos explícita y con mayor o menor implicación de las personas que lo ven, en una herramienta de denuncia:

Tras exponer detalladamente la vida laboral de Alou y otros inmigrantes en diversos ámbitos, así como sus problemas para llevar una vida socialmente arraigada, la parte final de la película se convierte en una abierta denuncia, explicitada en las propias palabras de Alou sobre el rechazo hacia el inmigrante, que ve todos sus esfuerzos de integración tirados por la borda (Arana, 2007: p. 78).

Con este breve recorrido por algunos de los numerosos estudios de dos de las muchas películas sobre inmigración, podemos extraer también algunas cuestiones recurrentes en el cine sobre inmigración: también constituyen un reflejo de la realidad y del cambio económico y demográfico de España, enuncian y/o denuncian situaciones de desigualdad; y evidencian cómo se construye y cómo se percibe al «otro» diferente, ahora desde una posición de superioridad en el que se pasa del análisis de los tópicos y estereotipos (que caracterizaban el cine sobre emigración) al análisis del racismo y la xenofobia.

3. El análisis de los personajes migrantes en el cine en España

El análisis de personajes resulta de especial importancia porque el énfasis en determinados protagonistas es lo que ha permitido construir el cine sobre migraciones. La forma en que estos han sido contruidos y representados en el discurso filmico es lo que facilita, en primer lugar, mostrar el fenómeno de las migraciones en el cine y, en segundo lugar, elaborar un discurso filmico sobre este, en la mayoría de los casos con ciertas notas de crítica social.

Dos serán las características/condiciones que repasaremos de los personajes de la literatura que hemos encontrado sobre cine y migraciones en España:

- *Condición de género:* (papel dominante, migraciones femeninas, especial vulnerabilidad, etc.)
- *Condición étnica/nacional o étnica/racializada:* (fenotipo, pertenencia geográfica, adscripción nacional, etc.)

Un conjunto de textos resalta el papel dominante las mujeres en este tipo de cine, y no es de extrañar, tanto por el papel de las mujeres en las migraciones como por la situación de especial vulnerabilidad en la construcción de la diferencia sobre varias categorías, entre otras: migrante, extranjera y mujer.

La perspectiva del género tiene un interés especial para explicar algunos de los cambios más interesantes que socialmente se han vivido en

España, motivo que la hace merecedora de un análisis específico (Alonso Seoane, 2011: p. 7).

Mientras unos/as autores/as se centran en mujeres emigrantes, otros/as analizan los personajes que representan mujeres inmigrantes. Se puede observar las diferencias y similitudes de la construcción de estas figuras femeninas en casos de extranjeras y nacionales.

Martínez-Salanova (2005), Alonso Seoane (2011), Castiello (2010), Berger y Komori (2011) hablan de las figuras femeninas españolas emigrantes principalmente retratadas en las películas *Surcos*, *¡Vente a Alemania, Pepe!*, *Españolas en París*, *Un Franco*, *14 pesetas*, *centrando su mirada en la emigración española dentro o fuera del país*.

Los dos primeros autores: Enrique Martínez-Salanova (2005) y María Jesús Alonso Seoane (2011) analizan *Surcos* y se interesan por el papel de las mujeres. El primero lo hace brevemente –solo sobre dos de todas las protagonistas femeninas– y para contrastar las dos visiones opuestas de percibir una nueva vida en la ciudad:

... dos mujeres, la madre y la hija, viven el desarraigo de formas muy diferentes: la madre, como soporte en sufrimiento de la unidad familiar, la hija, coqueteando con el espectáculo y una vida, al entender de entonces, excesivamente libre y peligrosa (Martínez-Salanova, 2005: p. 1).

Por el contrario, María Jesús Alonso Seoane en su estudio de las imágenes femeninas en el cine español sobre migraciones, revisa «aproximadamente la mitad de las obras realizadas en España sobre el tema migratorio» (Alonso Seoane, 2011: p. 3), a través del análisis del contenido. La autora destaca la contrariedad de dos estereotipos de mujeres, presentados en *Surcos*, y que también suele reiterarse en la filmografía de migraciones: «la ambiciosa» y «la cándida» (Alonso Seoane, 2011): la «enterada» novia madrileña de un hermano, y la hermana pequeña, confiada e inexperta, respectivamente.

Las cándidas siempre son engañadas o victimizadas. Estos roles suelen presentarse como personas fieles, trabajadoras pero honradas. Las ambiciosas, no tienen límite, lo mismo venden su cuerpo que incitan al delito (Alonso Seoane, 2011: p. 9)

Tanto un perfil como el otro de personaje femenino (incluso otros personajes no analizados por la autora) muestran las desigualdades de género en las relaciones de poder:

... ese doble enfoque en primer plano que nos permite ver a las mujeres en escena, tiene otro segundo enfoque a poca distancia: la asimetría de poder. Asimetría que alcanza tanto a las relaciones laborales como personales (Alonso Seoane, 2011: p. 9).

La desigualdad de género, la brecha en las relaciones de poder y estos perfiles y características de las mujeres emigrantes son identificados por la autora en *¡Vente a Alemania, Pepe!*, encarnadas en este caso en María –personaje secundario y esposa de Miguel Mora. En ella se ve reflejado el derecho y el deseo de trabajar de las mujeres en la época franquista, y la visión negativa de que las mujeres ocuparan espacios no reservados al ámbito privado y familiar. Esta visión negativa también afecta a la novia de Pepe, personaje que representa una imagen estereotipada de mujer española emigrante de escasa moral y de dudosa confianza:

De los años ‘40 a los ‘70 se proyectó a la mujer que salía de su país para trabajar, como una ambiciosa y dudosamente moral, sospechosa de venderse a sí misma, o bien como alguien que, seducida por promesas de mundos mejores, acababa siendo explotada o engañada (Alonso Seoane, 2011: p. 16).

En esta misma película, Berger y Komori (2011) señalan el menor protagonismo femenino en las vivencias migratorias de Pepe en Múnich, pero resaltan las diferencias que muestra el filme entre las mujeres españolas (y emigrantes) y las mujeres de la Europa Central.

... cabe observar que en *¡Vente a Alemania, Pepe!* predomina la imagen de la mujer de Europa Central como independiente, sexualmente liberada y por ello disponible. De ahí que la conquista de mujeres alemanas sea otro tema central de la película (Berger y Komori, 2011: p. 23).

En el caso de *Españolas en París*, su protagonista, Isabel, retrata por un lado a una típica mujer española emigrante de los años sesenta y setenta y, por otro, a una persona firme, capaz y valiente. Chema Castiello (2011) nombra a *les bonnes*, o las trabajadoras domésticas españolas

afincadas en Francia, y valora el acierto de Bodegas con sus cuatro personajes femeninos de esta producción. Castiello atribuye a este filme un valor añadido por haber otorgado a mujeres un protagonismo en la narrativa sobre las vidas de los emigrantes españoles.

Berger y Komori (2011) también destacan el personaje de Isabel, señalando su proceso evolutivo y centrándose en los avatares de su vida emigrante y en las dificultades del proceso de adaptación por las diferencias lingüísticas, culturales y de clase social. Destacan la dignidad, orgullo, rebeldía, fuerza e inteligencia de este personaje femenino.

Con la capacidad de articular sus deseos y necesidades Isabel ahora se convierte en adulta. Su creciente confianza en sí misma también se percibe en las tomas cada vez más directas de su rostro y de su figura, así como en sus miradas directas a la cámara. [...]. De este modo, la transformación de Isabel de una criada mansa en una madre soltera e independiente se percibe durante todo el argumento y queda reflejada en la estética de la película de Roberto Bodegas (Berger y Komori, 2011: p. 29).

Los mismos autores mencionan el papel de Pilar en *Un Franco, 14 pesetas*, aunque sin extenderse mucho y limitándose a caracterizarla como una mujer fuerte y decidida.

Este énfasis en el análisis de los personajes mujeres de los filmes en los textos analizados aumenta notablemente cuando a la categoría de género se le añade la condición étnica, en ocasiones mostrada de manera «racializada». Esta «interseccionalidad» o acumulación categórica en la descripción de las mujeres migrantes en el cine aparece analizado en numerosas películas. Destacamos tres de las más estudiadas: *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005) y *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002).

Isabel Santaolalla (1998, 1999, 2002, 2004 y 2006), Isolina Ballesteros (2005), Gabrielle Carty (2009), Cristina Vega Solís (2000), Rosabel Argote (2003, 2006) y María Jesús Alonso Seoane (2011)⁵ dedican sus trabajos a la indagación y análisis de las figuras femeninas de la inmigración extranjera descrita en el cine español.

La mayoría de estas autoras dedica su estudio a la película de Icíar Bollaín y sus protagonistas. Santaolalla (2002 y 2006) apenas menciona

5 Obsérvese que todas son autoras, mujeres.

el rol de la dominicana Patricia, la mayor protagonista de la trama. Destaca, sin embargo, la figura de Milady, una chica cubana que llega a España en busca de suerte, novedades y aventuras. En su caso la palabra «figura» se puede tomar muy al pie de la letra, ya que la investigadora hace hincapié precisamente en su cuerpo y aspecto visual:

... la figura alta y esbelta de Milady funciona aquí como una especie de mástil, en el que —en forma de unos ajustados leggings— se exhiben los colores y símbolos del poder imperial, señalando así el acto de la conquista. La ironía tiene doble filo, pues el cuerpo de Milady está «impreso» no con los colores de la bandera cubana, sino con las barras y estrellas de la bandera de los Estados Unidos de América... (Santaolalla, 2006: s.n.).

La imagen de Milady, su cuerpo —esta «figura»—, adquiere un especial significado simbólico:

La tremenda distancia psicológica y emocional, además de geográfica, que el/la inmigrante recorre se plasma en el contraste existente entre el cuerpo erguido, orgulloso y seductor de la Milady que conquista Santa Eulalia a su llegada, y el de la que abandona el pueblo acurrucada y abrazada sobre sí misma, hundiéndose en el asiento de un coche que la llevará a un destino posiblemente similar al del que está escapando (Santaolalla, 2006: s.n.).

A diferencia de Santaolalla, que enfatiza los rasgos étnico-culturales del personaje de Milady, Ballesteros (2005) se centra en los roles y la desigualdad de género:

... Carmelo forces Milady, his cuban «protégée» to assimilate by reducing her subjectivity to domestic roles and spaces. The women who have been invited to populate the village are expected to fulfill conventional feminine roles (Ballesteros, 2005: p. 7).

Rosabel Argote (2003) en su estudio de figuras femeninas en el cine del siglo XIX señala muchas películas españolas con algún personaje inmigrante, y destaca la protagonista de un filme, *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, 2001), retratada como una especie de *pretty woman*, a la que un hombre español salva de su vida precaria y de la prostitución.

Alonso Seoane (2011) compara a Elisa (protagonista de *En la puta vida*) con otra similar, Zulema, de *Princesas*:

Las dos son mujeres hermosas, jóvenes, madres cada una de un par de niños de los que son responsables, cabezas de familia que deben enviar dinero a sus países para mantener a sus hogares. Asimismo, las asemeja el trabajo con el que se ganan la vida, son prostitutas callejeras en España, y además, inmigrantes sin permiso de residencia ni trabajo (Alonso Seoane, 2011: p. 10).

Pese a las coincidencias, la autora termina mostrando también las distancias y diferencias entre ambos personajes:

Lo que diferencia a ambos personajes es un elemento esencial desde el cual están construidas: amor y desamor. En *Princesas* la opacidad está en el desamor desde el que son construidas las protagonistas. Zulema y Cayetana quieren ser «princesas por un día», quieren que alguien las quiera tal como son, pero no creen merecer ese tipo de amor. El desamor, la falta de esperanza y el desencanto rigen sus vidas. En cambio, Elisa cree profundamente en el amor (Alonso Seoane, 2011: p. 10).

También considera, que el personaje de Elisa es mucho más complejo y completo, «porque tiene una mezcla equilibrada de muchos ingredientes sin que ninguno la estigmatice» (Alonso Seoane, 2011: p. 10).

Gabrielle Carty (2009) dedica su artículo completamente al análisis de *Princesas*. En particularmente a su protagonista Zulema, inmigrante dominicana que ejerce la prostitución en Madrid.

Zulema es una inmigrante irregular y que esta situación le acarrea muchos problemas. Así, se preocupa mucho por si le van a cobrar en el hospital por curarla y no puede ir a ver a su familia porque entonces no podría volver a España, pero tiene la esperanza de poder conseguir papeles falsos a través de un contacto que le pide favores sexuales gratis a cambio. Al no tener papeles, sus opciones de trabajo y sus ingresos son limitados y se ve obligada a trabajar como prostituta... (Carty, 2009: p. 131).

Apunta Carty, que a pesar de sus respectivas procedencias (española, de clase media y dominicana, inmigrante «sin documentación»), Caye

y Zulema ejercen la misma profesión, pasan muchas dificultades similares y, por lo tanto, ninguna tiene ventaja sobre la otra. Sin embargo:

En el caso de Zulema, su trabajo de prostituta tiene dos funciones clave: en primer lugar, multiplica su posición marginal de mujer, inmigrante, pobre y sin papeles que acaba estando enferma, lo cual es típico de las «películas de inmigración». En segundo lugar, lleva a una inversión de papeles bastante dudosa, porque si bien es cierto que la mayoría de las prostitutas en España son inmigrantes, no es cierto que la mayoría de las mujeres inmigrantes sean prostitutas (Carty, 2009: pp. 132-133).

En el análisis de los personajes femeninos del cine sobre migraciones hemos podido observar cómo la mayoría de los trabajos destacan en el rol de la mujer algunas cuestiones de enorme relevancia. En el caso del cine sobre emigración: tensiones bipolares entre integración/exclusión, arraigo/desarraigo, moralidad/independencia, esfera privada/pública, trabajo/familia; y en el del cine sobre inmigración: además de lo anterior, la incorporación de categorías socioidentitarias como la etnicidad y la extranjería, con todo lo que ello conlleva de discriminación acumulada al hecho de ser mujer. Incorporando además algunas circunstancias estructurales y contextuales más: dificultad de acceso al mercado laboral, situaciones de irregularidad en la residencia y/o el trabajo, racismo, marginalidad, pobreza, explotación, prostitución...

En lo que respecta al otro gran grupo de personajes, analizados por su condición étnico/nacional, étnico/racializada, sobresalen los protagonistas masculinos, aunque hemos visto cómo en el cine sobre inmigración, estas características afectan tanto a los personajes masculinos como femeninos.

En lo concerniente a los personajes masculinos españoles emigrantes en Europa, recordamos el concepto de «la española» (Berger y Komori, 2011 y Castiello, 2010), que integrando tópicos y estereotipos culturales y nacionales, generaba un constructo sexual de hombría español («macho ibérico») que caracterizaba y/o afectaba, no siempre de manera agradable, a los protagonistas de las películas sobre emigración.

En el cine sobre inmigración, como ya vimos, además de aparecer de nuevo estereotipos que afectan a los personajes, el grado de discriminación y exclusión aumenta; y son recurrentes las situaciones racistas y xenófobas en el caso en el que el protagonista sea negro.

Inmigración, «raza» y género en el cine español actual de Santaolalla (2002) dedica una gran parte al cine con protagonistas masculinos, procedentes de África y en situación de irregularidad documental. *Bwana* y *Las cartas de Alou* son, de nuevo, dos de las películas que mejor representan las diferencias construidas en base a la «raza» (negritud) y la «etnicidad» en sus personajes. Sobre la construcción de alteridad en el personaje de Alou reseña:

... hay que leerla en relación con los discursos que identifican la «raza» negra con el mundo de lo físico, lo corporal, lo pre-civilizado. *Las cartas de Alou* reconoce e incorpora en su propio entramado el lastre cultural de esta tradición primitivista, pero a la vez lo contrapea marcando su carácter nada agresivo, moderando el componente sexual y, sobre todo, dando acceso a su sustancia emocional y psicológica. Más allá de la construcción visual de Alou –que efectivamente lo caracteriza como diferente– la película hace uso de un inteligente montaje, que combina imágenes en el presente con una voz en off –la de Alou, según se descubre en seguida– que en una lengua africana reproduce oralmente las cartas escritas a padres y amigos, provocando así un efecto paradójico que combina acercamiento (a través del contenido confesional e íntimo de las cartas) y distanciamiento (mediante la alienación lingüística del público, solo superable mediante la lectura de los subtítulos). De esta forma, la película logra un delicado equilibrio que por un lado incita a la empatía y por otro alimenta un cierto sentimiento de extrañeza –una combinación verosímil y apropiada tratándose de una dramatización del encuentro con «la diferencia»– (Santaolalla, 2002: p. 59).

Resulta especialmente interesante el paralelismo trazado entre los personajes masculinos de la primera y la segunda película. Mientras que Alou es una construcción poco convencional de ese «otro», que en vez de representar una personalidad estereotípica de un inmigrante pobre y «bueno» o «peligroso» (Villar Hernández, 2002), es dibujado un hombre corriente, con sus cambios de carácter y de comportamiento.

Sin embargo, *Bwana* es esbozado como un «otro racial»:

... la trama de *Bwana* está gobernada por una dinámica psicológica que construye la identidad –la identidad masculina– por medio de un enfrentamiento entre el Yo y el Otro, que en este caso no es tanto el

Otro Sexual (Dori cumple este papel) como el Otro Racial (Santaolalla, 2002: p. 60).

Y un «otro racial» construido frente a un «yo» con un trasfondo crítico,

En *Bwana* el enigmático hombre negro está dotado de una masculinidad esencial, natural, marcadamente física, que opera como antítesis de la de Antonio, quien, pese a su máscara de poderío varonil es en el fondo un incompetente y un cobarde (Santaolalla, 2002: p. 59).

que revelan etnocentrismo desde un marcado alejamiento y distancia entre realidades y personajes:

Además, el hecho de que las pocas palabras que emite en su propia lengua no sean traducidas —a diferencia de lo que ocurría en *Las cartas de Alou*— aunque por un lado logra que el público participe de la extrañeza del encuentro, por otra convierte al inmigrante en poco más que una presencia física que se ofrece al examen visual, pero no emocional o psicológico ... un inmigrante subsahariano (Emilio Buale) semi-desnudo y hambriento, recién llegado en una patera, que no habla español, y que, a ojos de la familia, encarna el estereotipo de hombre primitivo e incivilizado (Santaolalla, 2002: pp. 59-60).

Sin embargo, Davies (2006) encuentra parecidos en la construcción de los personajes de Alou y Ombasi por cómo ambos son objetivados y percibidos de manera estereotípica y reduccionista:

Tanto Alou como Ombasi son objetivados por las proyecciones que otros hacen de ellos. Derivadas de años de estereotipos transmitidos por los medios de comunicación y por la vida diaria, las imágenes de los africanos negros son groseras y reduccionistas (Davies, 2006: p. 104).

Identidad, etnicidad y racismo son conceptos fundamentales para este autor a la hora de estudiar *Las cartas de Alou* o *Bwana*, y a sus personajes:

En las dos películas está claro que la irrupción de la figura marginal del africano en la psique provincial de las costumbres e identidades

españolas reubica nuestro pensamiento actual sobre lo que significa ser español ... Estos se sienten cómodos ahuyentando lo ajeno, manteniendo una actitud hermética frente a la Otredad. La llegada de Ombasi y Alou pone de relieve no sólo los límites de su formación y comprensión culturales sino también, más generalmente, los trastornos sociales y psicológicos de la psique española (y occidental) al luchar con la diferencia y las cuestiones asociadas a la raza y al racismo (Davies, 2006: p. 105).

La referencia a estos conceptos en el análisis ya hemos comprobado que no es exclusiva de los autores citados. En *El otro: conflictos de identidad en el cine español contemporáneo*, Paz Villar Hernández (2002), señala *Las cartas de Alou* como una de las mejores y más originales representaciones del «otro-inmigrante» superando, como ya vimos anteriormente, esa imagen estereotipada y reduccionista del migrante «pobre y bueno» o «malo»:

Armendáriz cuestiona con este protagonista, los argumentos con los que en la tradición se ha construido al «Otro-inmigrante»: el Otro como ser inferior y menos inteligente, su actitud sumisa, y cuestiona esa imagen maniquea y sumisa del inmigrante bueno, pobre, sumiso y honrado, o del malo, rebelde o injusto. Alou aparece como una persona normal, y no está en ninguno de esos dos extremos... (Villar Hernández, 2002: p. 9).

No obstante, esta superación estereotípica del «otro» no llega a ser total. Como referencia se debe citar la escena en la que otro personaje, Mulai, cambia su nombre y a Alou también le buscan uno nuevo: «... el inmigrante sigue siendo ese Otro, sin nombre fijo, sin identidad cultural propia» (Villar Hernández, 2002: p. 10).

Cavielles Llamas (2009) no se centra tanto en la descripción o el análisis del personaje de Alou, pero, al igual que el resto de los trabajos, destaca el mérito del director y el uso del género epistolario para la personalización, el acercamiento y la normalización del protagonista:

Su construcción de Alou es la de una persona, con un pasado, con una familia y con una identidad que no rechaza pero que en un momento deja atrás para emigrar a España con la esperanza de una vida mejor. El reflejo de su vivencia en imágenes, diálogos y acciones, y de sus

pensamientos a través de este contrapunto epistolar consiguen que el espectador se sienta más cercano a la experiencia del protagonista y que viva, de forma más completa, su aventura (Cavielles, 2009: p. 27).

La mayoría de los autores coinciden en que las construcciones de los personajes inmigrantes contienen numerosos matices, pero hemos podido comprobar que, en esa diversidad de personajes masculinos y perfiles, de nuevo se reiteran determinadas características tanto en el cine sobre emigración como sobre inmigración, que reproducen (en algunas ocasiones de manera consciente y en otras inconsciente, pero siempre intencional) unas realidades concretas que reflejan el momento histórico, político, económico y cultural en España y de las personas que en ella viven. Y reflejan también los tópicos y estereotipos que construyen al «otro» como diferente, en la mayoría de las ocasiones, y sobre todo en el cine sobre inmigración. El objetivo es el plasmar unos contextos y unas realidades estructurales y relacionales para ser reflexionadas –y/o criticadas–, con mayor o menor ayuda directa de las personas creadoras de las películas.

4. A modo de conclusión

Efectivamente, el cine es un escenario privilegiado para analizar la diversidad cultural a través de la temática de las migraciones. Es uno de los contextos de ficción que mejor ayuda a comprender la realidad, y también su construcción y la construcción del «nosotros» y «ellos». Hemos podido ver, en un escueto repaso por los análisis académicos que se han realizado sobre el «cine sobre migraciones» en España cómo se ha convertido prácticamente en un género cinematográfico. La mayoría de los trabajos sitúan las películas en función del sentido de los movimientos migratorios en «cine sobre emigración» y «cine sobre inmigración»; igualmente hacen un análisis sobre la representación de los personajes en función de sus papeles y roles en las películas, sus historias, sus relaciones, personalidades, expectativas y acontecimientos; y sobre las características identitarias que escenifican en función de las diferentes categorías: «raza», etnia, clase social, género, edad...

A través de un recorrido por el análisis de algunas de las películas más representativas de este tipo de cine, vemos cómo prácticamente coinciden en la importancia de este género en el análisis de las

migraciones y de la otredad y vemos también numerosas coincidencias y acuerdos respecto a algunas cuestiones. Se resaltan las películas y las direcciones cinematográficas seleccionadas para ser estudiadas, las intencionalidades «políticas» de los filmes, el valor como reflejo de una época y un momento o periodo histórico, la capacidad de «desmitificación», de «reflexión» y de «crítica», y los conceptos trabajados en las películas: diversidad cultural, movimientos migratorios, integración laboral y social, exclusión, procesos de integración (lingüística, económica, cultural...), relaciones personales y relaciones comunitarias, estereotipos, discriminación, racismo, xenofobia, etc.

En definitiva, y así pensamos haber podido dejar plasmado en este texto desde un pequeño repaso de los análisis del cine sobre migraciones en España, todos los autores y autoras, desde sus diferentes perspectivas de estudio y acercamiento, y desde las diferentes disciplinas de análisis, coinciden en la importancia del cine como ventana de conocimiento, como instrumento y como contexto para el estudio de las migraciones, de la diversidad cultural y de la construcción de la diferencia; y también como herramienta de reflexión, de crítica y de cambio.

Bibliografía

- Abuladze, T., Esteban Bretones, D., y García Castaño, F. J. (2012), «¿Cómo es representado el fenómeno de las migraciones por las personas que ven cine? Análisis de discursos del espectador sobre un conjunto de películas españolas sobre emigración, inmigración o con personas migrantes», *VII Congreso Migraciones Internacionales en España: movilidad humana y diversidad social (Bilbao, 11-13 de abril)*, pp. 3107-3118, Universidad del País Vasco, Bilbao.
- Alonso Seoane, M. J. (2011), «Roles femeninos en el cine de migraciones en España», *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, (51), pp. 1-24.
- Arana Mariscal, R. (2007), *La inmigración en clave de comedia*, Bakeaz, Bilbao.
- Argote, R. (2003), «La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI», *Feminismo/s*, 2, pp. 121-138.
- (2006), «Princesas... de la calle alejadas de sus reinos. *Mugak*, 34, pp. 17-22.
- Ballesteros, I. (2005), «Screening African Immigration to Spain: Las cartas de Alou and Bwana», *Chasqui*, 34(2), pp. 48-61.

- Ballesteros, I. (2012), «El exilio en el cine español: representaciones de la pérdida, la nostalgia y la imposibilidad del retorno», En M. P. Rodríguez Pérez (ed.), *Exilio y cine*, Universidad de Deusto, pp. 111-122.
- (2015), *Immigration Cinema in the New Europe*, Intellect Books, Bristol.
- (2016), «Éxodo rural, migración e inmigración en el cine español», *Hispanófila*, 177(1), pp. 249-261.
- Berger, V., y Komori, M. (2011), «La estética de la emigración: la figura del emigrante en el cine español y portugués», *Quaderns*, (6), pp. 19-32.
- Carty, G. (2009), «La mujer inmigrante indefensa: Princesas, lejos de su reino», *Iberoamericana*, IX(34), pp. 127-135.
- Castiello Costales, J. M. (2010), *Con maletas de cartón. La emigración española en el cine*, Gako y Ministerio de Cultura de España, Donostia.
- Cavielles-Llamas, I. (2009), *De otros a nosotros: el cine español sobre inmigración y su camino hacia una visión pluricultural de España (1990-2007)*, University of Massachusetts, Amherst.
- Cotelo, J. M. (dir.) (1998), *El sudor de los ruiseñores* [Filme], I.T.P.
- Davies, I. (2006), «Raza y etnicidad: Desafíos de la inmigración en el cine español», *Letras Hispánicas*, 3(1), 98-112.
- De Lucas Martín, F. J. (2004), «Entender la inmigración a través del cine: Gracias al cine es posible obtener una visión plural de la inmigración y de olvidar todos los prejuicios sobre los que se ha construido la idea dominante», *AFKAR/IDEA*, pp. 99-102.
- Marín, Escudero, P. (2009), «Kinésica y proxémica en la representación de la otredad inmigrante del último cine español», *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Universidad de Murcia, Murcia, noviembre de 2008.
- Martínez-Salanova Sánchez, E. (2003), «El valor del cine para aprender y enseñar», *Comunicar*, 10(20), pp. 45-52.
- (2005), «Cine y migraciones en España», *IX Congreso de Inmigración*, pp. 1-20, en <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/emigracion.htm#CineymigracionesenEspa%F1a%0AE1>>.
- Molina Gavilán, Y., y Salvo, T. J. Di. (2001), «Policing Spanish/European Borders: Xenophobia and Racism in Contemporary Spanish Cinema», *Revista CiberLetras*, (5), p. 9.
- Navarro García, L. (2009), «Racismo y medios de comunicación: representaciones del inmigrante magrebí en el cine español», *Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, pp. 337-362.

- Pereira Domínguez, C. (2007), «Aportes desde el cine a la educación social para la comprensión y la sensibilización hacia los olvidados», *ACTAS 2a Escola de Primavera. Educación Social e Servizos Sociais*, Colexio de Educadores y Educadoras Sociais de Galicia (CEESG), Santiago de Compostela, pp. 99-120.
- Piña, B. (2002), «Desarraigados en el mundo de los plásticos» *Fotogramas*, junio, p. 168.
- Santaolalla Ramón, I. (1998), «Bodyscapes of Silence: The Figure of the Mute Woman in the Cinema», *Journal of Gender Studies*, 7(1), pp. 53-61, en <<https://doi.org/10.1080/09589236.1998.9960700>>.
- (1999), «Close encounters: Racial Otherness in Imanol Uribe's *Bwana*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 76(1), pp. 111-122.
- (ed.), (2000), «*New*» *Exoticisms Changing Patterns in the Construction of Otherness*, Brill Rodopi.
- (2002), «Inmigración, "raza" y género en el cine español actual. III Congreso sobre la Inmigración en España», Laboratorio de estudios Interculturales, Granada, pp. 55-62.
- (2004), «The 'road that turning always...': Re-placing the familiar and the unfamiliar in Iciar Bollain's *Flores de otro mundo*/ *Flowers from another world* (1999) », *Studies in European Cinema*, 1(2), pp. 129-138.
- (2006), «Inmigración, «raza» y género en el cine español actual», *Mugak*, 34.
- Vega Solís, C. (2000), «Miradas sobre la otra mujer en el cine etnográfico», *Gazeta de antropología*, 16, pp. 1-11.
- Villar Hernández, P. (2002), «El otro: conflictos de identidad en el cine español contemporáneo», *VIII Annual Graduate Romanic Association Colloquium: "Conflict in Crisis: Literature and Film in Troubled Times"*, 21, University of Pennsylvania, Pennsylvania.

Filmografía

- Armendáriz, M. (Director) (1990), *Las cartas de Alou* [Filme], Elías Querejeta Producciones cinematográficas S.L.
- Bodegas, R. (Director) (1971), *Españolas en París* [Filme], Ágata Films.
- Bollain, I. (Directora) (1999), *Flores de otro mundo* [Filme], Alta Films.

- Flores Silva, B. (Directora) (2001), *En la puta vida* [Filme], BFS Producciones, Saga Film, Avalon Productions e ICAIC.
- Gardela, I. (Directora) (2000), *Tomándote* [Filme], Producciones Kilimanjaro.
- Gutiérrez Aragón, M. (Director) (1997), *Cosas que dejé en La Habana* [Filme], Sogetel, Tornasol Films.
- Gutiérrez, Ch. (Directora) (2002), *Poniente* [Filme], Araba Films, Olmo Films S.L, Amboto Audiovisual.
- Iglesias, C. (Director) (2006), *Un Franco, 14 pesetas* [Filme], Adivina Producciones.
- Lazaga, P. (Director) (1971), *¡Vente a Alemania, Pepe!* [Filme], Aspa Producciones Cinematográficas S.A, Filmayer Producción.
- León de Aranoa, F. (Director) (2005), *Princesas* [Filme], Reposado Producciones, Mediapro, Antena 3 Televisión y Canal+ España.
- Molinero, C. (Director) (2001), *Salvajes*. Brothers & Sisters, Passion Walls, Línea Sur P.C.
- Nieves Conde, J.A. (Director) (1951), *Surcos*, Atenea Films.
- Santesmames, M. (Director), (1999), *La fuente amarilla* [Filme], Mate Production.
- Soler, L. (Director) (1999), *Saïd* [Filme], CPI, Institut del Cinema Català.
- Taberna, H. (Directora) (2005), *Extranjeras* [Filme], Lamia Producciones.
- Uribe, I. (Director), (1996), *Bwana* [Filme], Aurum, Cartel, Origen PC.
- Visconti, L. (Director) (1960), *Rocco y sus hermanos* [Filme], Coproducción Italia-Francia. Titanus, Les Films Marceau.

Biografías

ALBERTO CAPOTE LAMA es licenciado en Sociología y doctor en Geografía Humana. Actualmente es profesor contratado doctor en la Universidad de Granada en el departamento de Geografía Humana y miembro del Instituto de las Migraciones de la misma universidad. Ha realizado estancias académicas de investigación en Marruecos (Universidad de Casablanca Hassan II y Universidad de Rabat Mohamed V) y Francia (Instituto Nacional de Estudios Demográficos, el laboratorio Géographie cités de París, la Universidad de Grenoble y la Universidad de Artois). Sus principales líneas de investigación versan sobre los movimientos migratorios tomando a España como observatorio (especialmente la inmigración marroquí y la reciente emigración española) y la geografía de la población en España en distintas manifestaciones. Es igualmente secretario de redacción de la Revista Internacional de Estudios Migratorios de la Universidad de Almería.

ANA MARÍA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ es Licenciada en Psicología y doctoranda del Programa de Doctorado en Estudios Migratorios (Universidad de Granada), donde se encuentra realizando su tesis doctoral que lleva por título “Estudio y análisis del efecto de productos audiovisuales de ficción sobre inmigración en estudiantes universitarios”. Sus líneas de investigación son estereotipos y prejuicios sobre las poblaciones inmigrantes.

ANTONIA OLMOS ALCARAZ es socióloga y antropóloga, Profesora Titular de la Universidad de Granada. Actualmente imparte docencia en los Grados de Antropología Social y Pedagogía, en el Máster Culturas árabe y hebrea: al-Andalus y mundo árabe contemporáneo y en el programa de Doctorado en Estudios Migratorios. Es investigadora en el Instituto de Migraciones, también de la Universidad de Granada, y especialista en Análisis Crítico de Discurso y metodologías etnográficas para el estudio de procesos de construcción de la diferencia. Ha trabajado en numerosas investigaciones, analizando representaciones e imaginarios sobre las migraciones en los medios de comunicación (prensa tradicional y online, televisión, radio, internet); estudiando prácticas convivenciales en espacios educativos y contextos multiculturales; e investigando sobre las lógicas de funcionamiento del racismo en las sociedades actuales, con especial énfasis en lo que se conoce como “racismo de élite” y/o institucional.

ARIANA S. COTA es Licenciada en Antropología Social (Universidad de Granada), Máster Europeo en Estudios de las Mujeres y del Género (Universidad de Granada y Università degli Studi di Bologna) y Doctora en Estudios de las Mujeres, discursos y prácticas de Género (Universidad de Granada). Investigadora en el grupo de investigación Otras. Perspectivas Feministas en Investigación Social (Universidad de Granada). Sus líneas de investigación son etnografía feminista y etnografía colaborativa, Antropología de las políticas públicas y redes informales de cuidados y prácticas de autoorganización colectiva/comunitaria. Algunas de sus últimas publicaciones son “Cota, A.S. y Olmos, A. (2020). ¿Hermanas, compañeras o algo más? Andanza colaborativa junto al colectivo Stop Desahucios 15M Granada”. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 15(29, 383–408”; y “Sebastiani, L.; Cota, A.S.; Álvarez, A.; Olmos, A. (2020). Decolonizar la investigación sobre migraciones. Apuntes desde una etnografía colaborativa. *Athenea Digital*, 20(2), 1-25.”

CATERINA MAZZILLI trabaja actualmente para el ODI Global Advisory como responsable de investigación sobre migración, aunque sigue asociada a la Queen Mary University of London. Sus investigaciones se centran en las políticas migratorias, los vínculos entre migración y desarrollo, la toma de decisiones en materia de migración, la protección social de los migrantes y en contextos de desplazamiento, y el análisis de programas y políticas de protección social. Anteriormente trabajó

en el mundo académico y como consultora independiente para varias ONG y OI. De 2019 a 2021, trabajó como asistente de investigación postdoctoral para el proyecto financiado por ESRC *The Art of International Friendship* dirigido por la Dra. Holly Eva Ryan. En 2019 completó su doctorado en estudios migratorios en la Universidad de Sussex, investigando sobre las narrativas públicas de receptividad hacia los migrantes y las minorías étnicas en Brighton, Reino Unido y Bolonia, Italia. Ha publicado varios artículos de revistas, capítulos de libros, entradas de blog e informes sobre diversos temas en el campo de la migración.

CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ SOTO es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Almería, profesora de Enseñanza Secundaria e investigadora teatral. Miembro del Laboratorio de Antropología Social y Cultural y del CEMyRI (Universidad de Almería). Sus líneas de investigación se han centrado mayoritariamente en el estudio del teatro entre siglos y sus relaciones con el género y la interculturalidad, aunque también se ha interesado por el estudio de las aplicaciones didácticas del cine, colaborando en diversas revistas en esta tarea e impartiendo diferentes cursos de comunicación intercultural. En el ámbito de la investigación teatral es autora de numerosos trabajos sobre el teatro español del siglo XIX, XX y XXI. Coautora del estudio «Teatro Transfronterizo e inmigración en Andalucía», en *Teatro Internacional/Intercultural* (CAT, Junta de Andalucía, 2010). Ha realizado diversas ediciones críticas teatrales: las más recientes son *Los mares de Caronte* (Fundamentos, 2016) y *Sillas en la Frontera* (Editorial UAL, 2019), *Quebradas* (dramaturgas en pandemia (Edual 2022), *Plumas, jaulas y collares* (Máscaras teatrales para una guerra (Antígona, 2022).

DAMIÁN ESTEBAN BRETONES es MFA Screenwriting & Directing (Columbia University, NY, 2008), Graduado en Arquitectura (Columbia University, NY, 2009), Graduado en Comunicación Audiovisual (Universidad de Granada, 2010), Graduado en Antropología Social (Universidad de Granada, 2010), Máster en Arquitectura (University of California-Berkeley, 2012), Máster en Estudios Cinematográficos (Universidad de Córdoba, 2021). Analista de guiones para Ghoulardi Film Company (Los Ángeles, 2015-actualidad) y Annapurna Production (Los Ángeles, 2015-actualidad), creativo en proyectos audiovisuales y publicitarios en Canada Production (Los Ángeles, 2015-2020).

FRANCISCO CHECA Y OLMOS es catedrático de Antropología Social en la Universidad de Almería. Especialista en migraciones, fenómeno sobre el que ha publicado más de un centenar de trabajos, divididos en libros, capítulos de libro y artículos, muchos de ellos como coautor. Creó en 1995 el Laboratorio de Antropología social y cultural en la Universidad de Almería, donde su mayor logro, aparte de múltiples investigaciones, consistió en organizar 16 congresos de inmigración, la mayoría con carácter internacional. De ellos han salido 14 monografías, editadas por la editorial Icaria, en Barcelona. Fue director del Centro de Estudio de las Migraciones y las Relaciones Interculturales (2009-2015). En la actualidad combina su labor investigadora y docente con la poesía, al tiempo que estudia el hiyab en las estudiantes universitarias.

F. JAVIER GARCÍA CASTAÑO (Bilbao, 1960) Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid y Catedrático de Antropología Social de la Universidad de Granada, se ha dedicado al análisis antropológico de los procesos educativos como procesos de transmisión y adquisición de cultura en contextos de diversidad cultural (Andalucía, España). Cuenta con publicaciones en algunas de las editoriales importantes en el mundo académico (Trotta, Comares, Thomson Reuters Aranzadi o Icaria-Antrazyt, IGI Global) y en algunas de revistas prestigio (*Dve Domovini. Two Homelands, Migraciones, Jahrbuch fur Europaische Ethnologie, Estudios sobre el Mensaje Periodístico, Revista de Antropología Social, Revista de Educación, Studi Emigrazione, Migrant, European Journal of Intercultural Studies* o *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*). Desde 2009 es director del Instituto de Migraciones de la Universidad de Granada y desde 2013 a 2019 fue coordinador del Programa de Doctorado Interuniversitario en Estudios Migratorios (Universidad de Granada, Universidad de Jaén y Universidad Pablo de Olavide). Ha sido profesor visitante en la Stanford University; University of California, Santa Bárbara; University of Oregon, Eugene; en la University of North Carolina, Chapel Hill; School of Education de la University of London, en la University of Warwick de Coventry y en la Harvard University.

LUCÍA CHOVANCOVA es Licenciada en Antropología Social y Cultural (2012) y Licenciada Filología Hispánica (2010), por la Universidad de Granada. Máster en Formación de Profesorado de Educación Secundaria y Bachillerato (2011) y Doctora en Estudios Migratorios

(Universidad de Granada). Es investigadora en el Instituto de Migraciones (Universidad de Granada). Sus principales líneas de investigación son la literatura y la lectura literaria como herramientas de integración en contextos de multiculturalidad. Algunas de sus publicaciones son: García Castaño, F. J. y Chovancova, L. (2013). Representación de la interculturalidad en el discurso mediático: la inmigración extranjera a escena. En A. Granados Martínez (Ed.). *Las representaciones de las migraciones en los medios de comunicación* (pp. 261–286). Madrid: Trotta; Granados Martínez, A., García Castaño, F. J., Kressova, N., Chovancova, L. y Fernández Echeverría, J. (2013a). La implicación de los medios de comunicación en la lucha contra el racismo y la xenofobia. En A. Granados Martínez (Ed.). *Las representaciones de las migraciones en los medios de comunicación* (pp. 117–137). Madrid: Trotta.

IVANA BELÉN RUIZ ESTRAMIL es doctora en Sociología con Mención Internacional Cum Laude por la Universidad Pública de Navarra. Actualmente es beneficiaria de Ayuda del Programa Posdoctoral de Perfeccionamiento de Personal Investigador Doctor del Gobierno Vasco. Su principal ámbito de trabajo es el asilo y refugio, y la gestión humanitaria en torno a la protección internacional, analizando tanto las experiencias personales de las personas refugiadas como la estructura legal en torno a su reconocimiento. Desde recientes perspectivas de investigación profundiza en las teorías decoloniales y las epistemologías del sur aplicadas a la construcción de la figura del refugiado.

LUIS GARZÓN GUILLÉN es sociólogo. Es doctor en sociología (2006) por la Universidad Autónoma de Barcelona con una tesis sobre las trayectorias de inmigrantes argentinos y ecuatorianos en Barcelona y Milano (Italia). Ha publicado artículos sobre migraciones y sociología urbana en español, catalán, inglés e italiano. Ha escrito críticas de cine en «Àmbits de política i societat» entre 2003 y 2012 y en el portal *Presunto Magazine* entre 2013–2014. Desde 2014 es profesor de sociología en la Universidad de Burgos.

MARÍA EUGENIA GONZÁLEZ CORTÉS es profesora titular del Departamento de Periodismo de la Universidad de Málaga. Cuenta con más de 60 publicaciones científicas, entre artículos en revistas de alto impacto en el área de Comunicación, libros y capítulos. Ha participado en numerosos proyectos I+D+i financiados por el Ministerio de Ciencia e

Innovación y, a nivel autonómico, por la Junta de Andalucía, y ha coordinado diversos proyectos de innovación educativa en igualdad de género, discapacidad y otras minorías sociales. Actualmente, es coordinadora de los estudios de Grado en Periodismo, así como del doble Grado en Ciencias Políticas (UGR) y de la Administración y Periodismo (UMA).

MARÍA RUBIO GÓMEZ es Profesora Contratada Doctora en el Departamento de Antropología Social en la Universidad de Granada. Miembro del Instituto de Investigación sobre Migraciones y del Laboratorio de Estudios Interculturales. Es tutora del Programa de Doctorado en Estudios Migratorios y Coordinadora del Grado en Antropología Social y Cultural de la misma universidad. La construcción de la alteridad y la gestión de la diversidad en la escuela, vinculadas al fenómeno migratorio y la educación intercultural son sus líneas de investigación prioritarias.

MARTA ZORNOZA MADRID es investigadora predoctoral del Instituto de Migraciones de la Universidad de Granada (UGR) y contratada predoctoral FPU en el Departamento de Antropología Social de la UGR. Graduada en Antropología Social y Cultura por la UGR y Máster Universitario en Antropología: Investigación Avanzada e Intervención Social por la Universitat Autònoma de Barcelona, en la especialidad de Investigación Etnográfica y Transcultural. Actualmente está realizando su investigación doctoral en curso en el Programa de Doctorado de Estudios Migratorios (UGR) sobre la representación desproporcionada del alumnado de nacionalidad extranjera en las Necesidades Educativas Especiales.

MINO FERNANDO CHICANGANA BAYONA es doctorando en Filosofía y Ciencias del Lenguaje en la Universidad Autónoma de Madrid. Máster en estudios avanzados en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid - UCM- Licenciado en Filosofía por la Universidad Industrial de Santander -UIS- en Colombia. Cuenta con experiencia en investigación social, formación y dinamización de grupos, población en situación de vulnerabilidad y población migrante. Autor del libro "Historias de migrantes: entre sueños y retornos". Ha trabajado dentro de proyectos de investigación I+D y de intervención referentes al tema de la inmigración en España, migración colombiana, así como en actuaciones

sobre igualdad, diversidad y acciones contra la violencia de género en el colectivo de mujeres inmigrantes. Cuenta con experiencia en trabajo de campo, mediación y análisis a partir de metodologías cualitativas participativas.

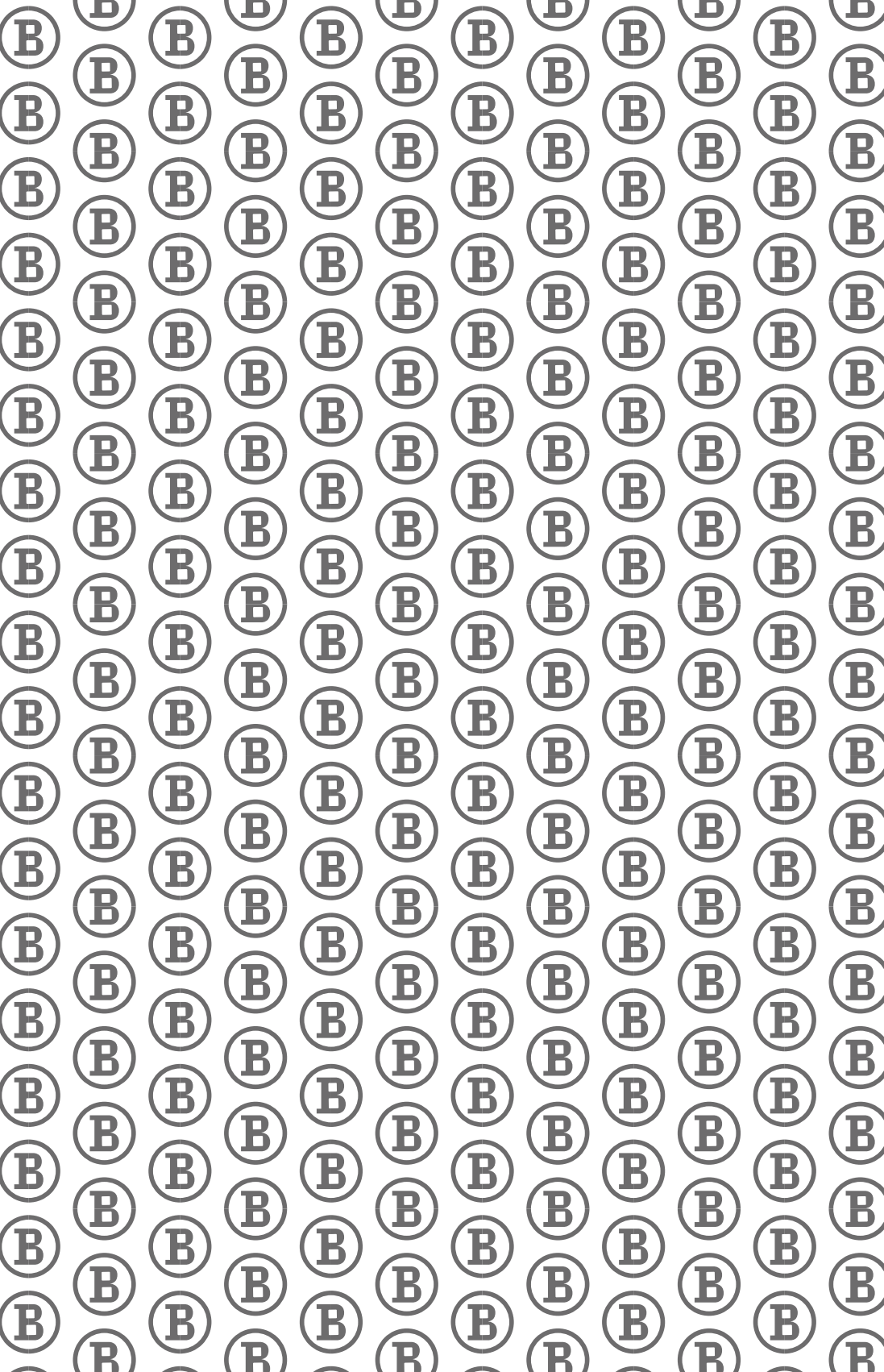
MÓNICA MARÍA MONGUÍ MONSALVE es doctora en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid. Personal de Investigación de la Universidad Complutense de Madrid. Coordinadora del área de proyectos de la ONG América, España, Solidaridad y Cooperación -AESCO-. Ha sido autora de diferentes publicaciones referente a las migraciones internacionales y mercado de trabajo, Trabajadoras inmigrantes del hogar y los cuidados, infancia y adolescencia e integración social. Cuenta con experiencia y conocimientos en la gestión técnica, administrativa y económica de proyectos de investigación, intervención social y Cooperación Internacional para el Desarrollo, en todas las fases, desde la formulación, coordinación, ejecución, seguimiento y justificación. Ha trabajado dentro de proyectos de investigación I+D referentes al tema de la inmigración en España, la segunda generación de inmigrantes, educación digital, la migración colombiana, así como la emigración de españoles en Chile, Nueva York, Londres, Dubai y Frankfurt. Pablo Marín Escudero es Doctor en Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada por la Universidad de Granada. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de A Coruña, Máster Oficial en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid y Máster en Enseñanza del Español como Lengua Extranjera por la Universidad de Alcalá de Henares. Premio Extraordinario de Doctorado por su tesis sobre sociocrítica y cine documental español sobre inmigración. Es miembro de la Junta Directiva del Instituto Internacional de Sociocrítica. Ha publicado Cine documental e inmigración en España: Una lectura sociocrítica, además de numerosos artículos académicos. Participa también en varios Grupos de Investigación Universitarios.

RAQUEL MARTÍNEZ CHICÓN es Doctora en Antropología Social y Cultural por la Universidad de Granada, Licenciada en Antropología Social y Cultural por la Universidad de Sevilla y Diplomada en Trabajo Social por la Universidad de Granada. Máster en Mediación Social Comunitaria en Contextos Interculturales y Experta en Mediación Intercultural por las Universidades de Sevilla y Granada. En la actualidad es profesora titular del departamento de Antropología Social de la Universidad de

Granada e investigador del Instituto de Migraciones. Ha sido coordinadora y asesora técnica en la Dirección General de Coordinación de Políticas Migratorias de la Junta de Andalucía y ha realizado numerosas estancias docentes en Investigadoras en Italia (Università degli Studi Roma Tre, La Sapienza y Università degli Studi di Firenze) y Estados Unidos (CCIS/ UCSD). Recientemente ha sido Codirectora del proyecto I+D+i: Menores migrantes en el arco mediterráneo: movilidad, sistemas de acogida e integración (DER2017-89623-R) del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. Sus líneas de investigación son: Gestión de la Diversidad Cultural, interculturalidad y migraciones.

RAQUEL SEIJAS COSTA es Doctora en Periodismo Sobresaliente cum laude por la Universidad Complutense de Madrid con una tesis sobre minorías y medios de comunicación. Máster en Derechos Humanos por la Universitat Oberta de Catalunya, experta en comunicación e igualdad y en políticas públicas. Ha realizado estancias de investigación en Universidades de Europa Oriental y Reino Unido. Ejerce su actividad docente en el departamento de periodismo de la Universidad de Málaga. En cuanto a la actividad laboral externa a la Universidad, ha trabajado como evaluadora de proyectos para la Comisión Europea y en diversas fundaciones y organizaciones no gubernamentales. Líneas de investigación: minorías, migraciones, medios de comunicación, desinformación, Derechos Humanos.

TAMAR ABULADZE es Licenciatura en Filología por la Universidad Estatal de Lengua y Cultura de Tbilisi, Georgia y dispone de un Diploma de Estudios Avanzados en estudios migratorios por la Universidad de Granada. En la actualidad es profesora de lengua española International Black Sea University



Entendiendo el cine como una potente herramienta para la producción y la reproducción de la realidad social, las Ciencias Sociales y las Humanidades se han interesado por cómo las representaciones cinematográficas muestran las migraciones y personifican a las personas migrantes. En este sentido, la literatura académica es muy importante, en especial desde el campo de los estudios culturales y literarios, pero no solo. Y aunque en España no existe una arraigada tradición si se han dado un número importante de estudios y contamos ya con algunas personas académicas que podríamos considerar especialistas. Pero el cine español de migraciones se ha estudiado, sobre todo, fuera de España y en especial en el mundo anglosajón. Este libro viene a cubrir esta laguna de producción académica. El objetivo ha sido reunir textos diversos sobre la temática de cine y migraciones especialmente centrados en España. El conjunto de textos está organizado en tres partes: la imagen de las migraciones en diversos soportes: cine documental, literatura y audiovisuales en general; la imagen de las migraciones en el cine; y, finalmente, el análisis de algunas películas y sus personajes relatando las migraciones.



**Bellaterra
Edicions**
Serie General Universitaria



ISBN 978-84-19160-52-2

