

2008

De Otros a Nosotros: El Cine Español sobre Inmigración y su Camino hacia una Visión Pluricultural de España (1990-2007)

Ivan Cavielles-Illamas
University of Massachusetts Amherst

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.umass.edu/theses>

Cavielles-Illamas, Ivan, "De Otros a Nosotros: El Cine Español sobre Inmigración y su Camino hacia una Visión Pluricultural de España (1990-2007)" (2008). *Masters Theses 1911 - February 2014*. 246.
Retrieved from <https://scholarworks.umass.edu/theses/246>

This thesis is brought to you for free and open access by ScholarWorks@UMass Amherst. It has been accepted for inclusion in Masters Theses 1911 - February 2014 by an authorized administrator of ScholarWorks@UMass Amherst. For more information, please contact scholarworks@library.umass.edu.

**DE OTROS A NOSOTROS:
EL CINE ESPAÑOL SOBRE INMIGRACIÓN Y SU CAMINO HACIA UNA
VISIÓN PLURICULTURAL DE ESPAÑA (1990 – 2007)**

A Thesis Presented

by

IVAN CAVIELLES-LLAMAS

Submitted to the Graduate School of the
University of Massachusetts Amherst in partial fulfillment
of the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

February 2009

Language, Literatures and Cultures

© Copyright by Ivan Cavielles-Llamas 2008

All Rights Reserve

DE OTROS A NOSOTROS:
EL CINE ESPAÑOL SOBRE INMIGRACIÓN Y SU CAMINO HACIA
UNA VISIÓN PLURICULTURAL DE ESPAÑA (1990-2007)

A Thesis Presented

by

IVÁN CAVIELLES-LLAMAS

Approved as to the style and content by:

Barbara Zecchi, Chair

Luis Marentes, Member

José Ornelas, Member

Luis Marentes, Program Director
Hispanic Literatures and Linguistics Program
Department of Languages, Literatures and
Cultures

Julie Hayes, Chair
Department of Languages, Literatures and
Cultures

DEDICATION

A mi familia por su apoyo y su cariño constantes

ACKNOWLEDGMENTS

Deseo expresar mi agradecimiento a los siguientes familiares, amigos, profesores e instituciones por su colaboración en el desarrollo de este trabajo:

A los miembros de mi comité, los profesores José Ornelas y Luis Marentes, y en especial a la profesora Bárbara Zecchi por su apoyo, su ánimo y su fe constante en mi trabajo en mis años de Masters.

A la University of Massachusetts – Amherst y a la Universidad de Oviedo donde he desarrollado mi formación académica y en cuyas bibliotecas se ha gestado el presente trabajo.

A mis profesores y a mis amigos de la University of Massachusetts – Amherst que en estos años se han convertido en mi familia estadounidense y sin los que no hubiera podido completar esta aventura. En especial a Carmen y a Dana que además de eso han convivido conmigo en el día a día y han sido una constante fuente de apoyo y cariño.

A mis amigos en España, en especial a Jorge, Ana, Jaime, Laura, Israel, que han estado a mi lado dándome su apoyo y su cariño desde la distancia, animándome a seguir adelante y mostrándome su confianza en momentos en que a mí me flaqueaba.

A mis padres Rosi y Paulino, a mi hermano Pedro Paulino, a mi querida tía Placi, a Miguel y a Cristina, a mis abuelos y a mi tío Juan (D.E.P.) porque ellos han sido, son y serán siempre los motores de mi vida, los que me aportan la seguridad, la fe en mí mismo y los que me han apoyado y me apoyan en todas mis decisiones.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGMENTS	v
INTRODUCCIÓN	1
CAPITULO	
1. LA INMIGRACIÓN EN ESPAÑA (1990-2007)	7
2. CONSTRUYENDO LA ALTERIDAD DEL INMIGRANTE (1990-1999).....	24
Cine español sobre inmigración como “cine de alienación”	25
Cine sobre inmigración y el cine policiaco: investigando al “Yo” y al “Otro”	33
Bwana de Imanol Uribe (1996): El uso estereotipo como alienación.	42
3. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN PROYECTO DE NACIÓN (1999-2007)	65
Del thriller al documental	66
Mujeres inmigrantes y mujeres directoras: A ambos lados de la cámara	73
Cine de inmigración y proyecto de nación	80
4. CUANDO NOSOTROS ÉRAMOS LOS OTROS	121
Pasado y presente del cine sobre la emigración.....	122
CONCLUSIONES	148
FILMOGRAFÍA	151
BIBLIOGRAFÍA	152

INTRODUCCIÓN

España ha experimentado desde mediados de los años 70 el mayor proceso de desarrollo de su historia y una serie de cambios profundos que han afectado a todas las esferas sociales y a todos los aspectos de la vida española. La España de la primera década del siglo XXI en muy poco se parece a la que despidió a fines de 1975 al general Franco. Es un país completamente integrado en la Unión Europea, con una economía desarrollada y un desarrollo social que no han cesado de crecer desde mediados de los años ochenta. Todo este proceso de desarrollo ha sido paralelo a un proceso, muy profundo y no exento de tensiones, que ha implicado la revisión de la propia concepción de la identidad nacional española e incluso de si se puede hablar de tal concepto.

A este contexto de transformación y reforma debemos añadir el hecho de que en estas tres décadas España ha pasado de ser un país emisor de emigrantes a transformarse en uno de los principales países receptores de inmigración en el mundo. Este proceso ha sido muy rápido, acelerándose a partir de la mitad de los años noventa, y sus consecuencias afectan a todos los aspectos de la sociedad, la economía y la cultura españolas. No es sorprendente que, tanto por la rapidez e intensidad del proceso, como por la mediatización del mismo, los españoles perciban la inmigración como uno de los principales “problemas”¹ que afectan al país y sea eje del debate social más reciente.

La presencia de los inmigrantes, su contribución a la sociedad y su integración, o las diversas posibilidades para conseguirla, son temas de debate constante entre la opinión pública. Su presencia en los debates políticos y en los medios de comunicación

¹ Sorprendentemente muchos medios de comunicación siguen refiriéndose de manera continua a la inmigración como el “problema de la inmigración”. Esta problematización del fenómeno tiene que ver claramente con una visión negativa que de forma directa o indirecta está presente en la opinión pública y en discurso hegemónico.

es una constante. El crecimiento de la población extranjera en España ha llevado además a añadir elementos al complejo debate sobre la “identidad española”, nunca cerrado desde la transición política de fines de los setenta, al que ahora añade el componente étnico.

El cine, como reflejo de la sociedad, también se ha preocupado de esta realidad y desde los años noventa se han producido un número nada desdeñable de películas sobre el tema que enlazan con corrientes fílmicas similares en otros países europeos a los que se han unido en los últimos años las naciones de la Europa meridional². En la actualidad es difícil hallar una película española en la que no haya presencia de inmigrantes, aunque ésta sea secundaria. Pero, además, este nuevo “cine sobre inmigración” ha aportado en los últimos años algunas de las más innovadoras propuestas fílmicas, tomando parte además en los debates antes mencionados.

En el terreno académico no se han generado aún muchos estudios de lo que, claramente, puede ser considerado como sub-género del cine español contemporáneo. Fundamentalmente, contamos con el trabajo de Isabel Santaolalla, concentrado en la etnicidad y que aborda de manera exhaustiva el cine de inmigración, o el estudio de Chema Castiello sobre los inmigrantes en el cine español que ofrece interesantes claves para el análisis de las cintas y, sobretodo, reseñas de la mayor parte de los títulos estrenados hasta la fecha de publicación del libro. A éstos se une el volumen de Eduardo Moyano que se concentra en una visión más amplia del fenómeno e incluyendo la migración española como parte del discurso. Al margen de estos tres volúmenes, el corpus crítico sobre el tema se halla disperso en artículos de prensa y publicaciones académicas sobre alguna de las cintas o estudios comparativos entre dos o varias

² Como es evidente, existe una mayor tradición en países que, como el Reino Unido, Francia o Alemania tienen una mayor tradición como receptores de inmigración.

películas. Se trata, por tanto, de un campo de investigación relativamente nuevo y muy dinámico que reclama un mayor interés académico para colaborar en los debates abiertos en la sociedad con nuevas perspectivas.

El objetivo del presente trabajo es analizar la representación de las migraciones por el cine español del período 1990 a 2007. Por motivos de selección, el corpus de películas analizadas estará formado por largometrajes en los que los migrantes y su situación tengan un peso argumental central, descartándose producciones en que los migrantes aparecen como personajes secundarios. Dado a que la identidad española contemporánea se articula desde una visión europea y europeísta, se incluirán sólo cintas que abordan la migración extra-europea puesto que las comunidades de fuera de Europa son las que más sufren los procesos de alterización por parte de la sociedad. Se prestará por esto atención a los aspectos relacionados con representación, identificación y construcción/deconstrucción de estereotipos.

El cine, en mayor o menor medida, se transforma en un modelador social y es responsable de crear, mantener o tratar de deconstruir estereotipos asentados en la sociedad. En el caso de la representación del inmigrante y de la sociedad española en la que viven, también parece existir una evolución tendente hacia una visión más pluricultural de la realidad española y un interés por superar la alterización de la figura del inmigrante en nuestra sociedad. Existirá por tanto una cierta responsabilidad del cine ante la concepción social que se tiene de la inmigración o, al menos, una esperanza por parte de la industria para que sus títulos tengan el mayor impacto posible en la concepción social del inmigrante y en su proceso de integración.

La variedad de perspectivas que presentan estos filmes son un testimonio del profundo debate al respecto que vive la propia sociedad española. Cuestiones referidas a las condiciones de vida y las relaciones entre españoles e inmigrantes (de acogida o rechazo) cobran protagonismo. Además, se observa una clara evolución en la forma de representar al inmigrante, a medida que aumenta la presencia, conocimiento y visibilidad del colectivo. Así pues, las cuestiones de representación y de identidad / identificación son cruciales en estas películas, como lo son la perspectiva con la que se filman y su capacidad para reflejar la realidad del Otro que se desea integrar en el Nosotros.

Por tanto, el presente trabajo tratará de discernir los elementos que constituyen la representación del inmigrante buscando no sólo un componente descriptivo sino también crítico, tratando de mostrar los límites y las fisuras de tal representación, de la misma forma que se buscará enmarcar este tipo de producciones en el contexto del debate y los discursos sobre la inmigración que han venido marcando la realidad de España, pero también del mundo, en las últimas dos décadas.

De esta forma, el primer capítulo se concentra en una contextualización de la evolución del fenómeno migratorio y su impacto en la sociedad española en el período 1990-2007 prestando atención no sólo a los datos sino también a la situación social del momento y los debates a los que se confronta la misma en estas casi dos décadas. Uno de los más destacados, ya introducido anteriormente, es la misma rearticulación y en muchas ocasiones cuestionamiento del propio “ser español”, de ese Nosotros al que se refiere el título en definitiva. Todo ello, tiene sin duda su respuesta fílmica en las producciones analizadas.

El segundo capítulo se aproxima al cine sobre inmigración de la década de los 90 que se inaugura con el estreno de Las cartas de Alou, de Montxo Armendáriz, considerada la primera que se aproxima a la problemática del migrante en España. Como trata de demostrar el capítulo la mayoría de las cintas de este período se pueden analizar a la luz de lo que Sandra Ponzanesi denomina “outlandish cinema” que se ha traducido en el presente trabajo como “cine de alienación”. Además, nos detendremos en observar como parte de estas producciones presentan argumentos policíacos lo que, sin duda, tiene un impacto en la presentación que hacen de los inmigrantes y sus problemáticas y afectan, de múltiples formas, la percepción que como audiencia tenemos de ellos. Cierra el capítulo un análisis más exhaustivo de Bwana, cinta estrenada en 1996 y dirigida por Imanol Uribe que, por reunir la mayoría de las características comentadas, se transforma en paradigma de estos filmes.

El tercer capítulo parte de Flores de otro mundo, dirigida por Iciar Bollaín en 1999, y se concentra en analizar la evolución desde ese primer cine de inmigración iniciado al en los noventa y que continúa hasta la actualidad. Entre los cambios más notables en los que se concentra este capítulo hallamos el progresivo abandono del thriller como género en que enmarcar las historias de los inmigrantes que va paralelo al uso del documental con el mismo fin. Este cambio nos muestra cómo los directores y directoras de comienzos del siglo XXI buscan no sólo nuevas formas expresivas sino también construir discursos más realistas en los que enmarcar a la inmigración. También el capítulo da cuenta del surgimiento de un cada vez más nutrido grupo de directoras jóvenes y de la presencia, cada vez más notable, de historias de inmigración concentradas en la experiencia femenina lo que sin duda aporta también una nueva forma de visibilizar

al colectivo y una problemática diferente reflejada en muchas de estas cintas. Todo ello lleva a plantear que el cine sobre inmigración en el siglo XXI se plantea dar cuenta del fenómeno migratorio y enmarcarlo en un discurso más amplio, los debates sobre el proyecto de nación en España. A través del análisis de Flores de otro mundo se trata de analizar cómo estos elementos y el nuevo enfoque de la figura del inmigrante se interrelacionan en las más recientes producciones sobre el tema.

Finalmente el cuarto capítulo aborda el resurgimiento de aproximaciones filmicas a la emigración española, principalmente la emigración de los años cincuenta a setenta. Estas películas nos recuerdan, como se trata de mostrar, que los españoles también fuimos y somos una nación de emigrantes y que la recuperación de esa parte de nuestra memoria histórica se transforma en esencial a la hora de articular nuevos discursos para comprender e integrar los nuevos flujos migratorios hacia España. Con el análisis de Un Franco, 14 pesetas se trata de mostrar como estas últimas producciones buscan claramente conectar los dos momentos (la emigración pasada y la inmigración reciente) y hacer que la audiencia se posicione como otro-emigrante, contribuyendo de ese modo a una visión más cercana e integradora.

En definitiva, este trabajo pretende mostrar, como bien manifiesta su título, que el cine español sobre inmigración ha evolucionado desde sus comienzos en los años noventa hasta tratar de integrar a los inmigrantes en el discurso nacional partiendo de un discurso de alteridad hacia una progresiva integración del inmigrante en la sociedad. Partiendo del inmigrante como “otro” se ha ido avanzando hacia una visión más inclusiva en la que estas personas puedan ser interpretadas, tanto dentro como fuera de las pantallas como parte de un “nosotros”.

CAPITULO 1

LA INMIGRACIÓN EN ESPAÑA (1990-2007)

Durante cinco siglos, España ha sido uno de los principales países emigrantes del mundo. Entre los siglos XVI y XX, millones de españoles se unieron a otros muchos europeos que partieron rumbo a América en busca de mejores condiciones de vida y trabajo; en el siglo XX Europa se transformó también en destino para millones de españoles. Tal proceso migratorio se comienza a revertir en los años ochenta cuando cientos de miles de españoles regresan del exilio o de la emigración. España, por su desarrollo económico y su restaurada democracia, comienza a transformarse en un polo de atracción para la inmigración extranjera. Tras su entrada en la Comunidad Económica Europea en 1986, que favoreció el progreso económico del país, se comienza a generar un crecimiento de la inmigración, particularmente aquella de procedencia europea.

Sin embargo, al entrar en la década de los noventa, España continuaba siendo un país con una baja densidad de inmigrantes. En 1992³ tan sólo en seis de las cincuenta provincias españolas, los inmigrantes suponían más de un 2% y en cuarenta de ellas suponían menos del 1% de la población total. En poco más de una década, estos porcentajes se han invertido; de acuerdo con los datos disponibles en 2006 y 2007⁴, la población de origen extranjero supone ya algo más del 10% sobre la población total del país, en dieciséis provincias comprende entre el 8% y el 16% y tan sólo en seis supone menos de un 2% sobre la población total. Este rápido crecimiento en un período tan corto

³ Fuente: Colectivo IOE. “La inmigración extranjera en España: sus características diferenciales en el contexto europeo”. Los retos de la inmigración: racismo y pluriculturalidad. Ed. Jesús Contreras. Madrid: Talasa, 1994. 86-119.

⁴ Fuente: Reques Velasco. “La globalización imperfecta: la inserción de España y Cantabria en el sistema migratorio internacional”. Inmigración: Crecimiento económico e integración social. Ed. Rafael Domínguez Martín. Santander: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007. 61- 75.

ha tenido y tiene claras repercusiones en la sociedad española y ha transformado al fenómeno de la inmigración en protagonista de primer orden para la opinión pública.

El perfil del inmigrante ha variado a lo largo de esta década y ha generado nuevos retos de integración, al tiempo que ha ampliado la heterogeneidad de la población española. Hasta los noventa, la mayoría de los inmigrantes procedían de países “ricos” como Inglaterra, los países escandinavos, Francia o Alemania. Estos europeos acudían a España, en muchos casos, para disfrutar de su jubilación o como mano de obra altamente cualificada. En los años noventa, este tipo de inmigrantes significaban la mitad de los que llegaban al país⁵ y se vieron favorecidos por el desarrollo del Estado del bienestar y por el clima de las áreas en que se concentran, principalmente, la costa mediterránea o los archipiélagos balear y canario. Se trata de un tipo de inmigrante que, si bien apenas se integra en el sistema social y cultural, es percibido bien por la población ya que tiene un alto nivel adquisitivo y es inactivo, es decir, está formado por consumidores que no compiten por puestos de trabajo. Además, en el imaginario colectivo, se percibe como una inmigración de “iguales”, al ser España parte de la Unión Europea y haber redefinido su identidad nacional contemporánea en base a su integración en el espacio europeo.

Por su parte, la inmigración extracomunitaria en los noventa estaba protagonizada fundamentalmente por marroquíes y subsaharianos. Estas poblaciones sí encontraron mayores problemas de integración basados en el tradicional antagonismo hacia lo musulmán y en las diferencias culturales. La inmigración latinoamericana, aunque numerosa, no suponía una mayoría y procedía fundamentalmente del Caribe hispano-hablante. Estos inmigrantes venían a España por motivos políticos (escapando de las dictaduras, como en Argentina, Chile o Cuba) y económicos (tratando de buscar

⁵ Fuente: Contreras, Jesús. Los retos de la inmigración. Madrid: Talasa, 1994.

mejores condiciones de vida y trabajo). Los latinoamericanos tenían, aparentemente, mayores posibilidades de integración por la similitud cultural y lingüística, si bien también han sufrido una discriminación constante, en base a estereotipos previamente asentados en la cultura española.

Así pues, durante la mayor parte de los años noventa, la mayoría de la población extranjera que llegaba a España era del tipo de inmigrante, por así decirlo, “deseado”: europeo y con alto poder adquisitivo. Los “otros” inmigrantes, aquellos de culturas ajenas, suponían un menor número, aunque en constante crecimiento. En este período es cuando la población autóctona comienza a generar nuevas imágenes de estos inmigrantes como “otros” y deberemos comprobar hasta qué punto el cine ha contribuido a tal cosa.

A fines del siglo XX el fenómeno migratorio en España sufre cambios evidentes debido no tanto a que los europeos hayan dejado de elegir a España como principal destino⁶, sino a que el propio progreso económico del país ha favorecido un crecimiento sin precedentes en el número de inmigrantes extracomunitarios que acuden en busca de trabajo. España se ha transformado en uno de los principales receptores de inmigrantes.

También las procedencias de los inmigrantes han variado, se mantiene la llegada numerosa desde el Magreb y África subsahariana (en torno a un 19% del total)⁷ pero han crecido de manera destacada los inmigrantes procedentes de la Europa Oriental⁸ que plantean grandes retos en su integración. Sin embargo, la comunidad que ha crecido de manera más relevante es la de los diversos países de Latinoamérica que suponen ya un

⁶ Recordemos que la mayor parte de los europeos que migran a España lo hacen para pasar su jubilación o por una supuesta “mejor” calidad de vida más que por motivos claramente laborales y/o económicos.

⁷ Fuente: Instituto Nacional de Estadística. “Revisión del Padrón municipal 2006”.

⁸ Los rumanos son, tras los marroquíes, la principal comunidad nacional en número de inmigrantes. Su origen étnico, mayoritariamente gitano, les supone una doble discriminación. Por su situación de inmigrante y por ser parte de la etnia gitana que aún hoy sigue sufriendo discriminación en España.

37% de los inmigrantes que residen en España. Esta comunidad es en la que más claramente se percibe una idea de permanencia que se observa en los datos referentes a reagrupamientos familiares, a la natalidad o al acceso a la vivienda⁹. También se enfrenta a problemas de integración y de discriminación. Por ejemplo, ha sido objeto de algunos de los más recientes brotes de xenofobia como los altercados en la localidad madrileña de Alcorcón en la navidad de 2006 que enfrentaron a españoles y latinoamericanos y generaron pánico en esta comunidad.

Las previsiones de diversos centros como Eurostat¹⁰ indican que este alto nivel de crecimiento del flujo migratorio continuará al menos hasta el 2014. Por tanto, la integración de estas comunidades, de sus familias (con especial atención a la segunda y tercera generación) y la aceptación del hecho de la pluriculturalidad de la España contemporánea han de transformarse en aspectos prioritarios en la agenda nacional para tratar de evitar los conflictos que, ante un cambio social de tal magnitud en un período tan corto, se puedan generar. En esta “didáctica del pluralismo cultural” el papel de los poderes públicos, de los medios de comunicación, y de la industria cultural es esencial.

La conciencia del “problema de la inmigración”¹¹ ha llevado a muchos políticos españoles a tomar una postura defensiva, tendente a vigilar los flujos migratorios con estrictos controles fronterizos y regularizar de forma más limitada la entrada de inmigrantes. Esto claramente se alinea con la actitud de los gobiernos de los estados de la UE. Como “puerta de entrada a Europa”, estos gobiernos reclaman de España mayores

⁹ Fuente: Instituto Nacional de Estadística. La población extranjera en España. Madrid: INE, 2002.

¹⁰ Instituto europeo encargado de las estadística en la Unión Europea.

¹¹ Las referencias entrecomilladas sobre la problematización de la inmigración tratan de mostrar que el marco de este trabajo es un planteamiento de la inmigración no como un problema sino como situación y sobre todo como una oportunidad en la línea que defiende Carlos Giménez Romero (34-35).

controles demostrando que la identidad supranacional europea “is becoming increasingly dependent on the cultural a racial barricade” (Molina y Di Salvo 1).

Los debates y las sucesivas reformas de las leyes de extranjería que desde los años noventa enzarzan a gobiernos y oposición han impedido desarrollar a nivel nacional una política tendente al diálogo intercultural y al desarrollo de planes efectivos a este respecto. La realidad social del país indica que España está repitiendo errores que otros países del entorno han cometido en sus agendas de “integración” de los inmigrantes. Sirva como ejemplo la progresiva transformación en “guetos” de algunas áreas en Barcelona o Madrid pobladas por latinos o marroquíes, similares a la situación de Francia con los argelinos, del Reino Unido con hindúes o africanos o de Alemania con los turcos.

Otra muestra más de esta política policial ha quedado patente en las propuestas del Partido Popular sobre la inmigración con las que concurrieron a las elecciones de Marzo de 2008. Entre estas propuestas, la más debatida es la de crear un “contrato de integración” en el que los inmigrantes se comprometan, a su llegada o al renovar su permiso de residencia, a “cumplir las leyes, pagar impuestos, cumplir con las costumbres de los españoles y hacer esfuerzos de integración y, en caso de que en un determinado tiempo el ciudadano no encontrase trabajo, regresar a su país de origen”¹². A este proyecto restrictivo defendido como una “apuesta por la integración”¹³ por el líder conservador no le sigue una apuesta por la interculturalidad sino la búsqueda de “una sociedad homogénea en su diversidad”¹⁴. Estas propuestas, realizadas por uno de los dos

¹² Declaraciones realizadas por el Presidente del Partido Popular y candidato a la Presidencia del Consejo de Ministros Mariano Rajoy en una entrevista realizada por el periodista Iñaki Gabilondo en la televisión de cobertura nacional Cuatro el 7 de Febrero de 2008.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ Declaraciones realizadas en rueda de prensa por Ignacio Astarloa, dirigente del Partido Popular, en rueda de prensa el 7 de Febrero de 2008.

partidos “de gobierno”, presentan una clara relación con la definición que Etienne Balibar nos aporta sobre el neorracismo¹⁵ del que argumenta se basa “en el complejo de la inmigración,. . . un racismo que no postula la superioridad de determinados grupos o pueblos respecto a otros, sino “simplemente” la nocividad de la desaparición de las fronteras, la incompatibilidad de las formas de vida y de las tradiciones” (Balibar 37).

En la agenda política española sobre la inmigración, el debate se concentra en la forma de impedir u obstaculizar la llegada o la injerencia de valores culturales ajenos a los españoles / europeos en la sociedad y no tanto en emprender y facilitar las medidas para favorecer una política de diálogo intercultural en el que enmarcar la relación entre población inmigrante y la autóctona. No se puede afirmar, sin embargo, que tales medidas no existan; diversas ONGs y otros colectivos sociales, además de algunos gobiernos locales y/o regionales han emprendido programas tendentes hacia estas posiciones integradoras y se han llevado a cabo interesantes programas.

Sin embargo, el discurso de la inmigración como “problema” ha contribuido a la creación de una imagen negativa del inmigrante entre la opinión pública, basada no tanto en la propia experiencia de contacto sino en estereotipos y prejuicios socialmente asentados y transmitidos a través de la educación familiar, pero también por parte de los medios de comunicación y la industria cultural que son grandes responsables en la construcción y consolidación de estas imágenes.

En España, como en la mayoría de los países occidentales, la construcción de la inmigración como “problema” se constituye en un discurso muy asentado. Dicho planteamiento promueve “una imagen negativa y distorsionada del fenómeno migratorio” (Giménez Romero 15). Es un discurso negativo por el impacto que tiene sobre la

¹⁵ Balibar, Etienne. “¿Existe un neorracismo?”. Raza, Nación y Clase. Madrid: IEPALA, 1991.

población local y su relación con la población inmigrante; pero también porque genera una sensación de emergencia y peligros que pueden fomentar actitudes neorracistas.

La realidad social, recogida a través de los diversos sondeos de opinión, parece indicar que la inmigración es considerada por los españoles, como ya hemos comentado, como un “problema”. Es más, se considera uno de los principales problemas del país. Tomemos como ejemplo el Barómetro del CIS¹⁶ de Octubre de 2007. Ante la pregunta: “¿Cuál, es a su juicio, el principal problema que existe actualmente en España?” (CIS 3) y en una opción multi-respuesta, la inmigración se situaba en tercer lugar, por delante del terrorismo y sólo superado por la vivienda y el paro¹⁷. Si prestamos atención a la respuesta espontánea recogida en la pregunta siguiente sobre el “principal problema de España”, vemos que la inmigración pasa al cuarto lugar (CIS 4), ocupando el sexto puesto cuando el entrevistado valora el que le afecta más personalmente (CIS 5-6). Si observamos varios de estos barómetros, nos damos cuenta que las valoraciones se modifican bien poco, y el patrón se repite.

Así, este discurso sobre la inmigración está claramente presente y difundido entre la población. Sin embargo, aunque la inmigración es percibida como uno de los principales “problemas” del país, a medida que las preguntas se acercan a los problemas cotidianos del entrevistado, la inmigración se aleja de los primeros lugares. Se trata por tanto de un discurso peligroso en tanto que la inmigración puede ser percibida por amplios sectores sociales como un peligro para su bienestar incluso cuando no les afecta personalmente en su vida diaria.

¹⁶ El CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas) es una agencia gubernamental que publica con una periodicidad mensual un sondeo de opinión sobre la situación política, económica y social del país.

¹⁷ El hecho de que el paro sea el principal problema percibido por la sociedad, nos lleva a darle aún más importancia al hecho de que la inmigración se encuentre el tercero ya que un estereotipo claramente popular es vincular la escasez de trabajo a la mano de obra inmigrante.

A pesar de ciertos progresos esperanzadores – como una mayor sensibilidad de los medios ante la situación de los inmigrantes y su realidad, una mayor información y educación sobre el tema, así como algunos intentos desde esferas públicas de promover políticas tendentes a la lucha contra la discriminación, o buscando fomentar el diálogo intercultural – la realidad es que sigue existiendo una percepción popular que diferencia entre un “Yo” (español) y un “Otro” (inmigrante) que generaliza el discurso de la exclusión y el neorracismo. Claro ejemplo es la respuesta popular a la ya comentada propuesta del Partido Popular de crear un “contrato de integración” que, de acuerdo con un sondeo publicado en el diario El País el 10 de Febrero de 2008, apoyaría un 56% de los encuestados.

Los medios de comunicación han tenido un papel determinante en la construcción social de la imagen del inmigrante. Un seguimiento de las noticias referentes a la inmigración¹⁸ nos permite comprobar cómo estos medios transmiten, por regla general, una imagen más bien negativa y estereotipada sobre los inmigrantes. En ¿Qué es la inmigración?, Carlos Giménez Romero construye sus argumentos refutando opiniones muy extendidas entre la opinión pública española con referencia a este tema. La gran mayoría de esas opiniones denotan una clara influencia del discurso mediatizado sobre la inmigración relacionándola con pobreza, exclusión social, delincuencia, marginalidad, falta de integración, etc. Así pues se comprueba que una gran parte de la construcción social de la figura del inmigrante no viene determinada por experiencias de contacto sino por el uso de tópicos, aportando una visión simplista del colectivo.

¹⁸ La mayor parte de la ya de por sí escasa bibliografía con referencia al impacto social de la inmigración en España no presta mayor atención al impacto que tienen los medios de comunicación de masas, particularmente la televisión, en la configuración de las imágenes y estereotipos de la población sobre los inmigrantes. Por ello, las opiniones aquí contenida se basa en el seguimiento de las noticias en prensa, televisión y radio del autor.

Durante los años noventa, la mayor parte de las imágenes de los inmigrantes ofrecidas por los medios de comunicación, especialmente la televisión, tenían un carácter trágico. En muchos casos trataban de exaltar las emociones de la audiencia conduciendo a una visión de la inmigración como huida desesperada de la pobreza y la marginalidad en los países de origen. A esto responde, por ejemplo, el bombardeo de imágenes de llegadas de pateras a las costas andaluzas que incluían imágenes de cadáveres flotando en el mar. Ya en el siglo XXI, cuando el endurecimiento de los controles fronterizos y los acuerdos policiales transforman la odisea de alcanzar Europa en una hazaña aún mayor, las pateras dan paso a los cayucos¹⁹ y las playas de Almería a las de Canarias. Pero esa idea persiste.

El inmigrante se nos presentaba como víctima, generando en el espectador una sensación de lástima que no implicaba una búsqueda de conocimiento sobre la situación de esas personas; su pasado no interesaba y su futuro, ya en España, tampoco. Tal énfasis en las situaciones límite ocultaba que “la gente no emigra por estar en la miseria, sino por la desproporción existente entre las oportunidades que tienen en sus países y las que consideran que pueden tener en el lugar de destino. Los que están al borde de la supervivencia no pueden emigrar porque para hacerlo hacen falta recursos” (Giménez 46). Así, no se reflejaba la realidad ni la complejidad de un fenómeno que tampoco entonces se percibía como amenaza.

Los medios prestaban atención de una manera más o menos consistente a diversos brotes xenófobos, a los ataques de grupos de extrema derecha o a los crímenes

¹⁹ En 2006 y 2007 la mayor parte de los inmigrantes llegados por mar desde África a las costas españolas lo hicieron en estas embarcaciones de pesca tradicionales de algunos países del África subsahariana. De los 14 kilómetros del estrecho de Gibraltar se han pasado a los cientos que cruzan muchos inmigrantes para arribar a las islas Canarias cuya capacidad de acogida es muy limitada por su situación de insularidad.

racistas. Este tipo de noticias, también generaban una visión paternalista hacia el inmigrante que, de nuevo, asumía el papel de víctima. En algunos casos, la gran atención mediática de algunos de estos crímenes tuvo su repercusión en el cine. Por ejemplo, el crimen de Lucrecia Pérez²⁰ fue llevado al cine en Lucrecia, un film de Mariano Barroso para televisión y los sucesos de El Ejido²¹ también tuvieron su eco cinematográfico en Poniente de Chus Gutiérrez.

Ya entrando en el siglo XXI, comienza a añadirse otra visión de los inmigrantes, la de la delincuencia. Las imágenes y noticias relacionadas vinculaban la inmigración con la pobreza, la marginalidad y la delincuencia ya que siempre incidían en el papel de las mafias de los países de origen. En los años noventa, tal visión afectaba fundamentalmente a la comunidad colombiana y a la marroquí a las que se relacionaba con el tráfico de drogas, bien como parte de los cárteles o actuando como “transportes”. Esta vinculación mediática de inmigración y delincuencia tiene también su impacto en el hecho de que, aún hoy, cuando se comete un delito y el delincuente es inmigrante los medios suelen remarcar su origen nacional. Los españoles se han acostumbrado a escuchar noticias sobre robos por parte de albanos-kosovares, ajustes de cuentas entre narcotraficantes colombianos, el cierre de una zona de prostitución poblada por mujeres de Europa oriental,.... Se incide, además, en el origen inmigrante de víctima y/o verdugo en la

²⁰ Lucrecia Pérez era una inmigrante dominicana asesinada en Madrid en 1992 por un grupo de adolescentes vinculados a la extrema derecha mientras descansaba en una discoteca abandonada, la Four Roses, que servía de alojamiento provisional a algunos dominicanos indocumentados o recién llegados a España. Este crimen y el juicio de sus asesinos adolescentes conmocionó la sociedad española y tuvo amplio eco informativo.

²¹ El Ejido es un municipio en Almería donde se concentran amplias explotaciones agrícolas con invernaderos. La necesidad de mano de obra y su cercanía con África hizo que se transformara en los 90 en el primer paso del circuito de la inmigración (aparece por ejemplo en Las cartas de Alou de Montxo Armendáriz y en Poniente de Chus Gutiérrez). En 2000, durante varios días la población fue epicentro de un brote de violencia xenófoba que dejó varios muertos, heridos y la destrucción de algunas casas donde residían inmigrantes.

tremenda lacra de la violencia machista que en los últimos años se ha transformado en un tema de primer orden en España.

Por supuesto hay que decir que existen imágenes positivas, historias recogidas por los medios sobre la integración e interacción entre españoles e inmigrantes, la apertura de algunos medios de comunicación que dan voz a los propios inmigrantes o historias de convivencia intercultural. Un claro ejemplo de esta visión es la cobertura informativa que se proporciona a eventos celebrados por estas comunidades y que suponen momentos de encuentro e intercambio cultural entre españoles e inmigrantes tales como la celebración del Año Nuevo chino en Madrid o diversos festivales de hermanamiento con Latinoamérica.

En los últimos años se ha producido además una mayor preocupación de los medios por el pasado de los inmigrantes, por cuáles son las condiciones de vida y trabajo tras su llegada a España y las que dejan en sus países de origen, o por la importancia de las remesas que estos inmigrantes envían²². Además, hay cada vez mayor presencia en los medios de los propios inmigrantes con sus voces y experiencias. Estas noticias contribuyen a contrarrestar la negatividad de muchas de las ofrecidas con respecto a la inmigración en España, donde siguen predominando por un lado imágenes que mueven al paternalismo y otras que inducen a construir al inmigrante bajo una serie de estereotipos negativos (pobre, delincuente, marginado, violento, etc.).

En este contexto, la inmigración en España se ha transformado además en un elemento más en el debate identitario o, como plantea Ian Davies, “una auto-indagación

²² Un claro ejemplo de esto fue la atención mediática a la situación familiar de Carlos Alonso Palate, una de las víctimas del atentado de ETA en el aeropuerto de Barajas en Diciembre de 2006. La televisión mostró las condiciones de vida de su familia que dependía del dinero que XX enviaba desde España fruto de su trabajo.

sobre lo que significa ser ‘español’” (99). Con la muerte de Francisco Franco en 1975 y la transición política hacia la democracia, España ha debido reformular su propio concepto y proyecto de nación en un proceso comparable y paralelo a los de transición política y social a los que se ha enfrentado el país y que, como éstos, aún está por cerrar.

El discurso nacionalista del franquismo trataba de construir una idea homogénea de la nación “by projecting difference outside its borders, or confining it to internal exclusion zones, in the form of otherness” (Graham y Labanyi 397). Desde esa concepción se ha pasado al pluralismo cultural de la España contemporánea mediante dos procesos que Jo Labanyi plantea en Spanish Cultural Studies. An Introduction. Éstos son, a saber: “[a] recognition of Spain’s regional – and linguistic – diversity, and an increasingly diversified, and internationalized, market economy” (312). El reconocimiento de la diversidad interna y la inclusión de España en la economía y política global suponen, de acuerdo con este planteamiento, los elementos más relevantes de transformación de la cultura española. También se plantea que estos procesos han llevado a que ser “español” sea ser “español e internacional” a un mismo tiempo, y han transformado la identidad española en un “shifting concept, encompassing plurality and contradiction” (397) lo que lleva a una deconstrucción postmoderna de la identidad nacional, una identidad “neither inherent nor imposed, but negotiated” (Ibíd.).

Así pues, tras la muerte de Franco, España emprende el primero de esos procesos que pasa por reconocer a su “Yo-interno”. El proceso de descentralización no se ha limitado a la política y la administración sino que ha implicado además una descentralización cultural, en la que las regiones han ido construyendo nuevas identidades o fortalecido las pre-existentes, reprimidas durante el franquismo. Este

proceso ha erosionado conceptos tradicionalmente defendidos por el nacionalismo español ya que ha ido socavando una concepción homogénea de la cultura española sobre la que se sustentaba tal discurso. Al mismo tiempo, refleja de manera más clara la realidad pluricultural de una España en la que interactúan diversas lenguas y tradiciones.

Por otro lado, en paralelo al proceso de descentralización, España se integra en la Unión Europea²³ siendo uno de los países que más ha defendido el proyecto y que se confiesa más europeísta, como se ha demostrado recientemente en el apoyo mayoritario del pueblo español al fallido proyecto del Tratado Constitucional Europeo. Esta integración culmina las aspiraciones españolas de ser admitida como una “nación europea” y forma parte ya del concepto que los españoles tienen de sí mismos. Evidentemente, ser “europeo” es algo aún más difuso que ser “español” y está en proceso de definición, pero está determinado por una tradición discursiva vinculada a elementos étnicos y culturales como muestran, por ejemplo, los debates sobre la integración de Turquía en el bloque o sobre la inclusión de referencias a la tradición cultural cristiana de Europa en el texto del proyecto de Constitución.

En este contexto, la llegada de millones de inmigrantes procedentes de países no europeos supone un reto mayor al introducir en el debate identitario, ya de por sí complejo, elementos como la etnicidad o la religión. Este debate afecta en la actualidad a todos los países europeos como demuestran medidas tales como la prohibición del uso del velo islámico o los estallidos de violencia en los barrios de inmigrantes de París, en el

²³ La adhesión efectiva de España en la Comunidad Económica Europea se produce en Enero de 1986 junto con Portugal.

caso de Francia, o los recientes debates generados por las palabras del Arzobispo de Canterbury²⁴ sobre la inclusión de elementos de la *Sharía* en la legislación británica.

En el caso de España, “la problemática de la raza ha tomado protagonismo en el imaginario popular. . . donde la presencia del Otro negro o extranjero ha llegado a simbolizar la amenaza más vívida a la auto-representación de los conceptos de cultura, nación y estado” (Davies 99). Estando de acuerdo con tal afirmación, más que de “problemática de la raza” podríamos hablar de una “problemática de la etnicidad”, término mucho más inclusivo ya que, como Stuart Hall apunta en “New Ethnicities”, “recognizes the place of history, language and culture in the construction of subjectivity and identity” (29) lo que puede definir mejor la situación que hallamos en España. En un momento en que no se ha cerrado el debate identitario entre los propios españoles, la inclusión de este elemento se percibe desde el discurso hegemónico con tensión ya que introduce una variable más en la compleja articulación de una “identidad española”.

Si, como plantea Balibar en “¿Existe un neorracismo?”, “la tendencia ‘espontánea’ de los grupos humanos (nacionales en la práctica . . .) [es] preservar sus tradiciones, es decir, su identidad” (38), las consecuencias de la irrupción repentina de estos nuevos grupos puede llevar al surgimiento de actitudes neorracistas entre la población local, pero también, dado el contexto español de redefinición identitaria podría dar lugar a una visión más inclusiva de la identidad española que reconozca e integre su herencia musulmana, transatlántica y europea al tiempo que proclama su pluriculturalidad interna y confirma su posición histórica como zona de contacto cultural, como intersticio de múltiples culturas, empleando las terminologías de Mary Louise Pratt o Hommi

²⁴ No se debe olvidar que la figura del Arzobispo de Canterbury es la del líder religioso efectivo de la comunidad anglicana en el Reino Unido ya que el liderazgo religioso del monarca es testimonial.

Bhabha. A mi entender, esto es menos probable si prestamos atención a los acontecimientos que se han presentado anteriormente.

El fenómeno de la inmigración en España y sus consecuencias para la construcción del país y de su identidad son procesos completamente abiertos y en constante cambio. La mayor parte de la documentación publicada sobre el tema se queda desfasada casi de inmediato ante los acontecimientos²⁵. Es, sin duda, uno de los principales retos a los que se enfrenta el país en el siglo XXI y el cine, como reflejo de la sociedad, ha reaccionado ante este cambio social y ha contribuido al debate sobre la inmigración y a la construcción en el imaginario popular de imágenes sobre este tema.

Desde los noventa la presencia de inmigrantes se ha hecho frecuente en películas españolas. Es extraño hoy encontrar una cinta ambientada en época contemporánea que no cuente con inmigrantes. Dos ejemplos recientes son Volver, de Pedro Almodóvar (2006), en la que uno de los principales personajes secundarios de la cinta es una prostituta cubana, Regina (María Isabel Díaz), o Atasco en la nacional, de Josetxo San Mateo (2007), en la que el actor cubano Roberto San Martín “representa a la inmigración”²⁶ encarnando cuatro personajes, todos ellos trabajadores de servicios. En el documental del “making-off” de la película, emitido en verano de 2007 en la televisión de ámbito nacional Tele 5, Roberto San Martín comentaba el hecho que para los españoles “todos los inmigrantes somos iguales”, por ello la presencia del mismo actor

²⁵ Un buen ejemplo de ello lo aporta Isabel Santaolalla quien en su obra, publicada en 2005, Los Otros: Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo, obra pionera en los análisis sobre inmigración en el cine español contemporáneo, apunta que “en términos numéricos la inmigración en España es todavía relativamente baja” (20). Tan sólo un año después, España se había transformado en el segundo país que más inmigrantes había recibido en relación a su población y la población extranjera en España alcanzaba las tasas ya comentadas.

²⁶ Así lo plantea la propia página web de la película (<http://www.atascoenlanacional.com/freparto.html>)

representando cuatro personajes totalmente estereotipados (incluso en el nombre) viene a generar parte de la comicidad de la película.

El cine, en su papel de expresión cultural y al mismo tiempo transmisor cultural (Gomezjara y Selene 16) no puede evitar incluir una realidad social tan abrumadora como es la inmigración y la realidad pluricultural de España. Sin embargo, esta presencia no significa que los inmigrantes tengan voz propia sino que, en la mayor parte de las películas, solo parecen perpetuar los estereotipos pre-existentes sobre las comunidades a las que pertenecen.

Sin embargo, como apunta Isabel Santaolalla en Los “Otros”, “es bien sabido que el cine es reproductor de determinadas estructuras y tendencias sociales, pero es, a la vez, un ámbito del que pueden surgir actitudes y discursos alternativos” (17). En este sentido, también desde los noventa, han surgido una serie de producciones cuyos argumentos giran en torno a la inmigración y presentan como protagonistas a los propios inmigrantes. No son muchas, su distribución en algunos casos ha sido muy limitada y eso ha conllevado que salvo excepciones su impacto en taquilla haya sido menor. No obstante, como apunta Chema Castiello en Los parias de la tierra, “aunque estas películas no son muy numerosas. . . ofrecen tipos humanos, situaciones sociales, rasgos culturales, conflictos e interacciones con entidad suficiente para ser tenidas en consideración” (17).

La importancia de estas cintas estriba por tanto en su capacidad como generadoras de discursos y reflejo de una realidad social polifacética. Al mismo tiempo, de su análisis se pueden extraer elementos que nos ayudan a trazar el desarrollo de la percepción social de la inmigración y cómo ésta ha evolucionado en las últimas dos décadas. El cine, como medio de comunicación, se transforma así en un elemento más en

la construcción social de la inmigración en España, quizá no el más importante, pero sí ha contribuido a la construcción de la imagen del inmigrante y al debate sobre la identidad española contemporánea

Desde los diferentes prismas que la mirada de los directores transmite, desde las diferentes historias que sus películas construyen y a través de la presencia y contribución de actores y actrices de origen inmigrante (o no), el cine español contemporáneo ha reflejado el indudable cambio social que ha experimentado el país, generando discursos en ocasiones paralelos y en ocasiones dispares a los del discurso hegemónico. Su contribución, como se tratará de mostrar en las siguientes páginas, es una más de las brevemente apuntadas de otros medios de comunicación pero nos permite observar de una manera más clara el impacto y las construcciones sociales de la inmigración en España así como su evolución en un interesante período de la historia reciente del país.

CAPITULO 2

CONSTRUYENDO LA ALTERIDAD DEL INMIGRANTE (1990-1999)

El estreno en 1990 de Las cartas de Alou, dirigida por Montxo Armendáriz, marca el punto de inicio del cine sobre la inmigración extranjera como género del cine español²⁷. Sin embargo, no será hasta la segunda mitad de la década cuando comienza a surgir un verdadero interés por la migración extranjera como tema cinematográfico. Desde el año 96 encontramos casi todos los años varias cintas en las que la inmigración o sus consecuencias constituyen el argumento central. Su importancia reside, como plantea Chema Castiello, en que son “un factor de primera importancia en la percepción de la inmigración, de los estereotipos y prejuicios que pueden estar construyéndose, o de los modelos de integración concebidos” ya que el cine “más allá de una expresión cultural, lo es también sociopolítica” (*Parias* 17). Estos largometrajes tienen el potencial de construir un discurso sobre la inmigración y los inmigrantes lo que les confiere su relevancia.

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 reducida²⁸. Aquellas que han conseguido el reconocimiento público y una mayor distribución fueron las dirigidas por nombres reconocidos como Armendáriz, Saura, Uribe o Gutiérrez Aragón.

²⁷ Aunque encontramos presencia de inmigrantes extranjeros en películas anteriores, la inmigración no se puede considerar como eje central del argumento y en este sentido esta película fue pionera.

²⁸ Un ejemplo claro lo vemos en Saïd (1998), de Llorenç Soler, que se proyectó tan sólo en algunas salas de Barcelona y Madrid siendo visionada por algo más de 7.000 espectadores (Fuente: Filmoteca Española). Sin embargo, esta cinta es un referente por su arriesgada apuesta, cercana al documental, y su propuesta estética claramente vanguardista.

Cine español sobre inmigración como “cine de alienación”²⁹

La mayor parte de estas películas se construyen en la línea de lo que Sandra Ponzanesi denomina “outlandish cinema”³⁰. Se trata de un tipo de cine que “confront[s] spectators with their racial and gendered biases by making them uncomfortable with their own assumptions and thereby othering them from their dominant positions” (270); para lograr este efecto el “cine de alienación” utiliza diversas estrategias y recursos estilísticos además de la propia construcción de los personajes. Entre las que cita la autora están: “the use of non-professional actors, the use of voice-overs such as in letter reading, the specific use of flashbacks, the way of filming landscapes and the use of those non-places defined by Marc Augé (1995) as including train stations, bus stops, the metro, and outskirts locations” (271).

El cine español sobre inmigración ya en los noventa ha significado la entrada en el panorama cinematográfico de nuevas rostros y nuevas voces que, en algunos casos, ya eran conocidos en sus países de origen. Algunos de ellos no se habían planteado la interpretación hasta que fueron descubiertos como es el caso Mulie Jarju protagonista de Las cartas de Alou, inmigrante residente en Mataró, que llegó a España como paso previo a emigrar a otro país para desarrollar su carrera como traductor³¹. También el protagonista africano de Bwana fue descubierto en esta película; Emilio Buale desde

²⁹ Resulta difícil proporcionar una traducción efectiva para “outlandish” al español. El Diccionario Oxford define la palabra como “looking or sounding bizarre or unfamiliar” o “foreign, alien” (1317). Por ello a la hora de optar por una traducción se ha optado por la segunda acepción como “cine de alienación”.

³⁰ Aunque en su artículo “Outlandish Cinema: Screening the Other in Italy” Sandra Ponzanesi se concentra en el caso del cine italiano sobre inmigración, Italia y España comparten un pasado como países emigrantes, una posición geográfica fronteriza y un crecimiento reciente y continuado de la inmigración extranjera. Muchas de las consideraciones de este artículo podrían ser aplicables también al caso español y sin duda el concepto teórico de “outlandish cinema” resulta muy útil para el análisis de la filmografía sobre inmigración.

³¹ La entrevista que le hizo a este actor Diego Muñoz durante el festival de cine de San Sebastián donde consigue la Concha de Plata por su papel de Alou revela esta y otras claves de su vida hasta aquel momento. La entrevista fue publicada en El País el 26 de Septiembre de 1990.

entonces ha continuado trabajando como actor. Podríamos continuar con otros actores y actrices, principalmente africanos, que comenzaron a hacer cine con estas películas.

En el caso de las películas que se concentran en la inmigración latinoamericana es más común, debido al fluido intercambio cultural entre España y América, que actores y actrices ya profesionales en sus países desempeñen los principales papeles en las películas. Este es el caso del reparto de Cosas que dejé en La Habana en el que junto a Jorge Perugorría, ya muy conocido en España cuando realizó esta interpretación, aparecen una serie de actrices que, como Daisy Granados, ya tenían una carrera artística en Latinoamérica. Lo más relevante por tanto es constatar, como apunta Chema Castiello³², “la aparición de un nuevo grupo de actores que dotan a nuestras pantallas de una pluralidad étnica en consonancia con la diversidad que va poblando poco a poco el país” (426).

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.

Este mayor conocimiento de la subjetividad del protagonista facilitaría, en principio, la identificación del espectador ya que le permite conocer no sólo las acciones sino también los pensamientos del personaje. Sin embargo, en una estrategia también

³² Las primeras líneas sobre el tema se apuntan en su artículo “Inmigrantes en el cine español” que desarrolla en mayor profundidad en su libro Los parias de la tierra (2005).

muy propia del “cine de alienación”, las cartas se escriben y leen en una lengua africana, posiblemente el wolof, provocando al mismo tiempo “acercamiento (con contenido confesional e íntimo de las cartas) y distanciamiento (mediante la alienación lingüística del público” (Santaolalla, *Otros* 123). Esta doble sensación en la audiencia consigue el efecto de “alienación” y, al mismo tiempo, genera una imposibilidad de identificarse plenamente con el protagonista. Por tanto, si bien se genera una empatía entre personaje y espectador, el inmigrante es construido desde la alteridad. Al final de la película podemos aproximarnos a la experiencia de Alou pero siempre teniendo presente su posición como “otro” al que descubrir.

En el caso del film de Armendáriz esto no es del todo negativo, ya que el director “cuestiona con ese protagonista los argumentos con los que en la tradición se ha construido el rechazo al Otro-inmigrante . . .; y cuestiona esa imagen maniquea y simplista del inmigrante bueno, pobre y sumiso, o del malo y rebelde” (Villar-Hernández 7). 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.

Otro elemento importante y presente también en estas películas es el uso de los espacios y la filmación de los mismos que es también un elemento común en muchas de estas películas sobre inmigración. Dado a que en muchos casos, las películas se concentran en el periplo migratorio, hay un lugar primordial, como apunta Ponzanesi, de

los no-espacios que plantea el antropólogo francés Marc Augé. Para este autor “la sobremodernidad es productora de no lugares” (*No lugares* 83) que serían “un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico” (ibíd.). Como ejemplos de estos no lugares, Augé propone “las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas, . . . [los] medios de transporte, . . . aeropuertos, las estaciones ferroviarias, . . . las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, . . .” (84) y en algunos momentos propone también los nuevos barrios suburbanos³³.

Así, en Las cartas de Alou la presencia de “no lugares” es casi una constante y va unida a la idea de movimiento que no cesa. Alou comienza y termina su periplo en una patera cruzando el estrecho, a su llegada a España vivirá siempre en pensiones y pisos con otros inmigrantes y cercanos a la estación de trenes³⁴. El constante paso de trenes en varias escenas de reflexión, aquellas en que Alou escribe/lee las cartas, nos sugieren su constante movilidad, no está asentado sino que está en una migración constante y ocupando espacios en los que no es posible consolidar una identidad, espacios de tránsito y no de asentamiento, en definitiva, no lugares como los descritos por Augé.

En Cosas que dejé en La Habana hallamos también la presencia de los no lugares. Aunque la película presenta a un colectivo, el latinoamericano, con más tendencia al asentamiento, se nos presenta la inmigración como un constante movimiento. Por ejemplo, la película comienza y termina en un “no lugar”, el aeropuerto; un espacio de tránsito y encuentro entre personas que nos sugiere la temporalidad y la no permanencia. Igor lleva seis años en España viviendo en constante provisionalidad, en

³³ Estos planteamientos se desarrollan en su trabajo Por una antropología de la movilidad (2007) en la sección que se dedica a la urbanización del mundo.

³⁴ También está presente en el largometraje la realidad de las infla-viviendas cuando Alou se ve obligado a vivir en un barracón en los campos de invernaderos de Almería o en un túnel cloaca del Maresme catalán. En ambos casos Alou acepta su estancia temporal en estos entornos más por supervivencia que por deseo.

pensiones y pisos de inmigrantes como le sucede a Alou. Estos dos personajes se ven enlazados en el hecho que su proyecto migratorio se basa en un proyecto temporal con vocación de retorno al país de origen.

Pero sin duda el ejemplo más claro de este tipo de uso del espacio lo encontramos en la película de Javier Maqua Chevrolet de 1997. En esta arriesgada propuesta de un director que, como dice Chema Castiello, se gusta auto definir como un “personaje fronterizo” (*Parias* 64) hace uso de un Chevrolet clásico, marca de automóvil con una notable carga simbólica asociada al neo-colonialismo americano, como espacio de encuentro e intercambio de idea entre unos personajes más o menos marginales. El coche abandonado en un barrio de Madrid se transforma en el entorno en que fluyen diferentes personajes y en el que los inmigrantes juegan también un papel destacado.

Estas películas presentan una manera particular de filmar los espacios que contribuye a la construcción de la imagen del inmigrante. El uso de espacios abiertos como grandes extensiones de invernaderos almerienses en Las cartas de Alou, que observaremos también en Bwana, enfatizan la soledad del inmigrante frente a un mundo desconocido e inhóspito. En Cosas que dejé en La Habana, hay una escena en que Igor, marcado por su condición irregular, provisional y por su instinto de supervivencia, camina entre dos edificios por una inestable tabla sobre el fondo de la ciudad. Esta escena, en la que se ven las botas de Igor en primer plano, casi haciendo malabarismos con la ciudad como fondo, simbolizando la sociedad española, nos transmite la soledad y la inseguridad del inmigrante y los peligros que la ciudad o el campo presentan para estos personajes.

Otro elemento muy destacado en Cosas que dejé en La Habana es la tensión latente entre lo español y lo cubano. Dos personajes reflejan este conflicto en que se ven envueltas las tres hermanas protagonistas de la cinta: Igor y la Tía María. Ambos llevan mucho tiempo en España pero sus percepciones del país y su integración en la cultura de la “madre patria” ha sido diferente. La tía representa al inmigrante aculturado, aquel que en aras de su integración en la sociedad de acogida renuncia o desprecia la cultura de origen. En su proyecto migratorio, la única posibilidad de éxito es la de la inmersión cultural y la aculturación lo que se muestra en su esfuerzo por hablar con acento español, en sus relaciones sociales y de forma más gráfica se manifiesta en las escenas de comida.

En la comida de bienvenida a sus sobrinas, María les da una lección sobre gastronomía española: “Lo primero que uno hay que educar cuando uno llega a otro país es el paladar. Aquí no se come todo junto como allá, no; aquí se sirve un primer plato, un segundo plato y, a veces, hasta un tercer plato.” Más adelante, hacia la mitad de la película, la lección prosigue ante el esfuerzo de las chicas de mantener sus tradiciones cubanas. En este segundo momento, previamente a la llegada de la comida, la tía desarrolla un monólogo sobre política, manteniendo un discurso claramente español con respecto a “lo europeo” y en sus estereotipos sobre franceses, ingleses y alemanes se enmarcan con pocas alteraciones en la visión general española (negativa hacia franceses e ingleses y más positiva hacia los alemanes). Cinematográficamente el director superpone la voz de la tía con la de un conocido presentador de las noticias españolas mostrando la conexión entre el discurso oficial y el de la inmigrante aculturada. La lección termina con la llegada de la comida que causa una reacción furibunda en la tía ante el toque cubano que su sobrina le ha dado al cocido madrileño que cierra con un escueto “el cocido en

Madrid y el ajiaco en Cuba.” Lo que prima es la integración aunque con ello el inmigrante deba perder su identidad.

Es un personaje construido en la película de manera negativa, que conecta con la construcción de Mulai en Las cartas de Alou. En este caso la aculturación se pone de manifiesto incluso en la adopción de una nueva identidad, marcada por el cambio de su nombre por Johnie ya que como afirma en la película “Mulai es difícil para ellos, Johnie es bonito y lo aprenden bien.” Sin embargo “el inmigrante sigue siendo ese Otro sin nombre fijo, sin identidad cultural propia” (Villar-Hernández 8) ya que el nombre escogido sigue siendo foráneo, ajeno al ámbito cultural español. El matrimonio y la descendencia se transforman en Mulai en el instrumento para normalizar su situación, sus aspiraciones pasan a ser las de los españoles (claro ejemplo la escena en la que muestra su coche a Alou).

En ambos casos, la tía y Mulai, son parte de las redes de solidaridad siempre desde el prisma negativo del interés (que se asocia a lo español). En Cosas este punto es claro por la voluntad de la tía de casar a su sobrina mayor, Rosi, con un español para regularizar su situación y por su explotación de sus sobrinas como mano de obra. En el caso de Las cartas parece existir también un interés económico cuando Mulai ayuda a Alou a entrar en el taller textil. En ambos casos, el inmigrante aculturado aparece construido sin una identidad clara, ajeno tanto para inmigrantes como para nacionales (personajes y espectadores).

Por su parte, Igor en Cosas que dejé en La Habana se constituye en el espejo de la tía. Su construcción está muy conectada a lo cubano y a las redes de solidaridad entre inmigrantes, tan importantes para el éxito del proyecto migratorio. No ha salido de Cuba

por motivos políticos (que sí ocurre con la tía) sino económicos, su supervivencia se basa en la economía sumergida (la de la tía es un negocio legal de pieles) y en el uso de su propio cuerpo para conquistar a mujeres españolas y sobrevivir, al menos temporalmente, a su costa. Su posición ante lo español queda de manifiesto en el primer diálogo en el aeropuerto con su amigo en que, a través de una sucesión de imágenes, Bárbaro afirma “esto no es un país extraño, ¡Esto es la Madre Patria!” a lo que Igor responde: “Esto, ahora, es la puta madre que nos parió.” La posición de Igor es una posición irregular. Temeroso de la policía, enturbiado en negocios de tráfico de inmigrantes y al borde de la prostitución, Igor no agradece nada a la cultura de acogida y mantiene, incluso en su forma de hablar, una fuerte identidad cubana.

En todos estos casos, la economía sentimental juega un papel fundamental. Las relaciones sentimentales entre inmigrantes y españoles son un pilar argumental en la mayoría de estas cintas. Por regla general estas relaciones son reflejadas como anómalas y están condenadas al fracaso. En el caso subsahariano se basa, como veremos más adelante, en las insalvables diferencias culturales y en el caso latinoamericano, se aplica una clara objetivización de los personajes, que se transforman tanto ellos como ellas (y más ellas) en objetos sexuales para el sujeto español (personaje y espectador).

Estas películas se mueven en un espacio ambiguo. Por un lado, buscan dignificar y presentar desde un prisma positivo al inmigrante y la diversidad que aporta al país. Por otro, hay ciertos indicios que nos llevan a ver que el inmigrante sigue siendo un “otro” con el que el español no se identifica y se construye desde una perspectiva exótica, cuando no orientalista (o tropicalizada).

Cine sobre inmigración y el cine policíaco: investigando al “Yo” y al “Otro”

Resulta muy curioso constatar como en la mayor parte de las películas sobre inmigración de los noventa, la trama central usa elementos policíacos e incluso podrían enmarcarse en el género del thriller. De hecho, la mayor parte de ellas, aunque presentan elementos del “cine de alienación”, narran tramas cargadas de elementos policiales, juicios, investigaciones o misterios. Así se observa en Taxi de Carlos Saura (1996), Susanna de Antonio Chavarrías (1996), La fuente amarilla de Miguel Santesmases (1999) o el telefilm Lucrecia de Mariano Barroso (1996).

Dentro del corpus de películas sobre inmigración, no muy numeroso en España, estas forman un nutrido grupo. Sin duda, esta tendencia puede responder al discurso, muy presente en los noventa, de transformar y enfrentar la llegada y asentamiento de inmigrantes como un asunto policial y no social. Es cierto que, en la mayoría de los casos, los elementos policíacos se emplean para censurar y criticar la creciente violencia neo-fascista, visibilizada en la mitad de los años 90, y no tanto en la opresión policial sobre los inmigrantes en sí mismos y que en algunos casos, el acercamiento a la inmigración es secundario.

Sin embargo, también podríamos interpretar esta frecuencia como el esfuerzo por investigar y descubrir al Otro/Inmigrante. Este tipo de propuesta ha sido desarrollada ya para analizar el papel de las mujeres en el cine americano³⁵ y se ha probado muy útil en mostrar los mecanismos de control y de construcción de estereotipos de la feminidad como un peligro a controlar, elementos claramente presentes en estas películas clásicas.

³⁵ En obras como Women in Film Noir editada por E. Ann Kaplan, The Fatal Woman de James F. Maxfield, o Femmes Fatales de Mary Ann Doane que han sido básicas en el análisis feminista aplicado al cine negro que se ha probado muy útil en mostrar los mecanismos de control y de construcción de la feminidad como peligro y que están claramente presentes en estas películas clásicas.

El marco teórico que estos análisis plantean puede ser aplicable también a la representación de otras minorías; por ello, teniendo en cuenta el gran número de películas que se pueden enmarcar en este género, se transforma en un interesante punto de vista muy poco o nada explorado hasta la fecha.

Aplicando algunos de estos puntos de vista ya desarrollados por la teoría feminista al cine sobre inmigrantes podríamos aventurar que este uso del género policíaco como modo de expresión fílmica contribuiría a crear una sensación de seguridad en la población autóctona (hegemónica) al someter al inmigrante (subalterno, Otro) a un doble control: el que desarrolla la película con los investigadores, que no siempre han de ser policías o detectives privados pero que siempre son españoles, y por otro lado, el que tiene lugar al grabarla y visionarla, con el control de la mirada y del punto de vista del director y la impresión que causa en los espectadores con las posibles identificaciones entre audiencia y personajes.

Por lo tanto, una lectura de estas películas que combine las propuestas sobre la representación de las minorías con la incuestionable riqueza teórica del análisis feminista de la representación de la mujer en este género, puede ser muy útil para aproximarnos a una parte importante de estos filmes españoles en los que interactúan los problemas de la población española (género, racismo, etc.) y los de la nueva población inmigrante.

Susanna de Antonio Chavarrías es, posiblemente, uno de los mejores ejemplos de este tipo de filme, en tanto que hace interactuar en su trama elementos de género y elementos de interculturalidad a través de un thriller. La historia comienza con la detención de un hombre en la calle y el descubrimiento del cuerpo sin vida de una joven violentamente apuñalada en la barriga. Desde ahí se reconstruirá la historia de la

protagonista y de las circunstancias que rodean su muerte. Toda la película se elabora como un flashback, en el que el principio es prácticamente el final del argumento. Sólo las dos / tres últimas escenas, que sirven de conclusión, se enmarcan en un tiempo posterior al de la primera para narrar el destino de los dos personajes masculinos.

La cinta gira fundamentalmente en torno a la obsesión sexual del protagonista masculino, Alex (interpretado por Alex Casanovas) sobre la femme fatale, Susanna (Eva Santolaria) que tras ser abandonada a su suerte comienza una relación con Said (Said Amel), un joven marroquí que regenta una carnicería Halal en un barrio de Barcelona. Alex y Susanna se reencuentran en el restaurante donde trabaja él durante la celebración de la boda de un amigo de Said y retoman una relación sexual clandestina y adúltera (ya que él está casado y pronto será padre y ella está prometida).

Descubiertos por Said, Susanna se verá recluida en el hogar y forzada a trabajar en un club de chicas (aunque no prostituyéndose) y Alex pierde a su mujer y se ve arrastrado a su jefe mafioso en el restaurante donde trabaja, una tapadera de un negocio de artículos robados. Alex descubre dónde esconden a Susanna y acude a pedirle que huya con él. Ella, aceptando que está pagando por su “delito”, se niega a seguirle por lo que éste la asesina en el apartamento y huye. Said llega con la intención de perdonar a Susanna y la encuentra muerta. Al huir, horrorizado, es delatado por los vecinos y acaba detenido e inculpado del asesinato mientras Alex acaba siendo readmitido por su mujer y reconstruyendo su familia tras haberse librado de la “mujer mala”. Claramente se observa un argumento propio del cine negro.

Susanna se construye como una femme fatale post-adolescente a través de mecanismos como la cosificación de su cuerpo. La exposición del cuerpo femenino es

totalmente fetichizada además de excesiva, incluso hay escenas del personajes lavándose tras la relación sexual. Queda así sujeta a la escopofilia del espectador a través del punto de vista de Alex, hegemónico en la película, que ejerce una mirada de atracción casi obsesiva hacia la chica. Presenta además una serie de clichés como la clara conexión intertextual con el personaje y la historia de Carmen, icono español por excelencia de femme fatale³⁶. El cartel del film incluye una frase que sintetiza todo el personaje femenino: “Hay algo más peligroso que descubrir la **fantasía sexual** de un hombre... convertirse en ella.” Susanna deja de ser persona para ser un icono, se transforma en una Carmen postmoderna abocada al mismo destino, la muerte como liberación para el protagonista.

Alex representa al héroe tentado por los misteriosos encantos de la femme fatale y por una sexualidad que roza la ninfomanía de la que es incapaz de huir. Su vida mediocre se presenta como exitosa; es un joven agente comercial de clase media-baja, prometido con una española destinada a ser ama de casa en un barrio periférico. Todo cambia cuando conoce a Susanna; la película transforma al personaje femenino en responsable simbólico de la caída en desgracia del héroe y su personaje se construye retratándolo como “abusive, coarse, fixated on sex and obsessed with proving [his] virility” (Flesler 112).

Finalmente Said, se construye como el espejo de Alex y simboliza todo lo que éste no representa. Se construye como un personaje muy amable y positivo. Es una persona que si bien tiene claras sus raíces, algo que demuestra su profesión o su apego a su familia, tiene una mentalidad abierta hacia la integración. En varios momentos el

³⁶ Aunque con muchísimo menos simbolismo al transcurrir la escena en un sencillo apartamento barcelonés, existe una fuerte intertextualidad entre la escena de la muerte de Susanna y la escena de la muerte de Carmen.

discurso de Said busca conciliar la tradición de la que procede (Marruecos) con la realidad en la que vive (España). Su relación con Susanna es una relación casta, basada en el amor y los planes de futuro. Representa para la protagonista el sueño de una vida familiar y un futuro que ella misma plantea al comienzo de la película, algo que Alex no le puede ofrecer por estar casado.

La relación entre Susanna y Said es una relación anómala y peligrosa para el status quo social en la España de los noventa. Como plantea Daniela Flesler “Spanish males intervene as protectors of a hegemonic sexual order in which Spanish women should not attempt to choose any other but a Spanish male as sexual or romantic partner. This intervention often functions as a complement or as a substitute for the Spanish state’s policing of its immigration laws” (106). De acuerdo con este planteamiento, Alex es el instrumento que frena la trasgresión de Susanna y su intento de establecer esa relación intercultural con Said. El personaje inmigrante también recibe su castigo por su trasgresión al ser responsabilizado de la muerte de la protagonista tras haber sufrido la decepción de su infidelidad. Alex, sin embargo, acaba impune; su jefe y sus compañeros del restaurante, todos ellos, españoles y hombres, ocultan su crimen al final de la película dejando así que “el moro” acabe inculpaado del crimen. Se restaura así el status quo.

Puede interpretarse que esta película colabora y al mismo tiempo denuncia el discurso hegemónico y los estereotipos. El personaje de Alex al final de la película se transforma en el ser más despreciable a los ojos del espectador, mientras que tanto Said como Susanna se ven como víctimas de la locura obsesiva de Alex que destruye las posibilidades de todos ellos para ser felices. En este sentido la película además construye polos positivos tanto en el personaje de la femme fatale que en muchos momentos lucha

contra su destino y en busca de su felicidad, como del lado del personaje inmigrante cuyo comportamiento negativo en la segunda parte de la película (encajando en los estereotipos existentes sobre los musulmanes) viene motivado por la traición y la infidelidad. Sin embargo, a mi entender, Alex representa al héroe. Es él quien sale más o menos impune y quien, a través del sacrificio de los otros personajes, consigue retornar a la vida adulta y formar una familia. La última imagen implica la restauración del orden patriarcal, con lo que el texto fílmico confirma su colaboración con el discurso hegemónico y fracasa en su intento de reflejar a los “otros” (la mujer y el inmigrante) como parte de un “nosotros” común al conceder a Alex el status de héroe en la acción.

Un planteamiento parecido al de Susanna se encuentra en La fuente amarilla. Esta película de 1999, opera prima del director Miguel Santemas, es muy interesante además por ser una de las pocas películas españolas que se aproximan a la comunidad inmigrante china en España³⁷. Se trata de un thriller en el que una joven chino-española, Lola (Silvia Abascal), trata de desentrañar y vengar la muerte de sus padres (ella china y el español) introduciéndose en el mundo de las poderosas mafias chinas, las triadas. En su periplo contará con la ayuda de su primo, Wayne (Carlos Wu), un inmigrante chino, y del joven e inteligente Sergio (Eduardo Noriega). A diferencia de Susanna, esta película no presenta en Lola a una femme fatale y el argumento no tiene tanta carga sexual, sino más bien muchas emociones contenidas, ni Sergio se construye como el héroe a imitar (más bien lo contrario por su timidez, su frigidez sexual, etc.).

³⁷ Esto es algo llamativo si tenemos en cuenta que la comunidad china tiene una gran tradición en España y si bien su número “oficial” no es muy elevado, se trata de una comunidad muy distribuida por todo el territorio. En cualquier caso también es una de las comunidades más herméticas e invisibles a pesar de su fuerte impacto económico (en los últimos años los negocios chinos acaparan una buena parte del comercio minorista).

Esta película se distancia de otras películas sobre inmigración de los noventa en que, como plantea Isabel Santaolalla, “se resiste a la tentación de ofrecer una imagen positiva de la comunidad china. La narrativa reincide en los estereotipos negativos. . .” (*Otros* 149). Esta característica de la película generó problemas y quejas de la comunidad china ya durante el rodaje de la misma, uno de sus guionistas, Martín Casariego, comenta en su página web dedicada a la película que “ciertos miembros de la comunidad china, apoyados por su Embajada, emitieron veladas amenazas contra el equipo y trataron de boicotear la película, creyendo que de estrenarse iba a resultar negativa para su imagen y para sus intereses económicos”³⁸. La realidad es que la película explota muchos de los estereotipos asentados sobre esta comunidad y, si bien incide en elementos positivos como su espiritualidad, predomina una visión negativa vinculada a secretismo, criminalidad y exclusivismo cultural.

A pesar de ello, el film construye en Lola un poderoso e inexplorado personaje, fruto de un matrimonio intercultural. Sobre este personaje, Isabel Santaolalla resalta en Los Otros la importancia de dar protagonismo a un personaje de identidad híbrida, “una novedad en el cine español” (152) en el que siempre ha existido la notable ausencia de las segundas y terceras generaciones en las películas sobre inmigración. Su protagonismo, como también apunta Santaolalla, tiene además importancia en cuanto a la identificación espectador-personaje ya que “[si] bien su identidad híbrida parece acarrear cierto grado de confusión emocional; por otra parte, al ser ella la protagonista, es el personaje con el espectador más fácilmente se identifica” (152).

³⁸ Fuente: Martín Casariego. “La Fuente Amarilla”. Disponible en internet (07-02-08) en <<http://www.martin-casariego.com/guiones/guiones.htm>>

La propia trama condena cualquier identificación de los espectadores con cualquiera de los otros personajes de la cinta y no sólo por la construcción de la heroína protagonista. Para el público español es imposible identificarse con los personajes de origen chino, contruidos enfatizando su exclusivismo cultural que se ejemplifica en la muerte de los padres de Lola³⁹ y en su carácter cerrado hacia las injerencias de los no-chinos. Tampoco es posible identificarse con el personaje masculino. Sergio es el antihéroe del cine negro, la elección del actor, Eduardo Noriega, refuerza esa posición ya que a este actor siempre se le asocia a personajes de guapo, masculino y conquistador y en esta cinta se presenta como un inseguro, introvertido e inmaduro sexual y emocionalmente. El largometraje nos deja con una sensación incómoda, si alguna identificación es posible será con Lola.

La cinta, aunque no muy valorada por la crítica⁴⁰, tiene su importancia en cuanto a su presentación de personajes “entre culturas” en el cine español contemporáneo. Sin embargo, el thriller se construye en base a estereotipos y a imágenes muy negativas de la comunidad inmigrante china lo que resta verosimilitud al relato en su conjunto. No existe ninguna preocupación por mostrar la realidad de la inmigración china en su complejidad.

Finalmente, en este conjunto de películas enmarcadas en el cine negro, hay un grupo numeroso que, como plantean Molina Gavilán y Di Salvo, reflejan “[a] general concern with the racist and xenophobic agenda of modern European neo-fascism” (4). En

³⁹ La trama se basa en el asesinato por parte de las “triadas” de los padres de Lola – china y español – causada porque la madre trató de construir una vida al margen de esas mafias a las que se veía sometida porque son los que colaboraron a traerla en España. La importancia de este asesinato como condicionante del argumento se pone de manifiesto en las constantes referencias a este acontecimiento que nunca presenciamos como espectadores ya que tiene lugar cuando Lola era sólo una niña.

⁴⁰ Francisco María Benavente en *Cine español de los 90* la considera “irregular” resaltando sólo la fotografía y criticando que “contiene muchos fallos y vacilaciones: la inverosímil presentación de Eduardo Noriega [y] su deplorable interpretación” (268)

películas como Taxi o el telefilm Lucrecia, de Mariano Barroso, el énfasis no está en construir un discurso sobre la inmigración, sino en el crecimiento de aptitudes xenófobas y racistas entre ciertos sectores de la población.

En el caso de Lucrecia, la trama se basa en el asesinato real de la dominicana Lucrecia Pérez en 1992. En esta película se busca una empatía entre el espectador y la protagonista ausente⁴¹ que da nombre al film a través de una reconstrucción de su historia. Se siguen estrategias ya comentadas del cine de alienación como la escena en que Lucrecia lee la carta que escribe a su familia en la República Dominicana sobre sus primeros meses en España. El peso de la cinta recae en la investigación y el juicio por asesinato. A través de los ojos protagonistas del abogado se reflexiona no sólo sobre el racismo y la xenofobia sino sobre la situación social en la que se desenvolvía una incipiente comunidad dominicana en España que, fuera del servicio doméstico, se veía condenada a la marginalidad.

Aunque la cinta trata de concentrarse en un mensaje anti-xenófobo y de construir el juicio a los culpables como eje argumental. La investigación del caso y las dificultades que el abogado español tiene que superar están claramente relacionadas con la comunidad dominicana. Es este grupo y el retrato de la forma de vida a la que España les abocaba – viviendo en la marginalidad, sin recursos, sin posibilidades de trabajo – lo que, en última instancia, se está investigado. A través de la investigación del protagonista buscando testigos contra los neonazis culpables de la muerte de Lucrecia lo que investiga no son las raíces neonazis sino las características de la comunidad inmigrante.

⁴¹ El personaje de Lucrecia sólo aparece al comienzo de la película, en las escenas en que se reflejan los últimos momentos de su vida antes de ser asesinada en la discoteca Four Roses. De todos modos, la mayor parte de la película se centra en analizar la vida y situación de esta mujer y de la comunidad a la que pertenece.

El thriller se transforma en un género habitual para hablar sobre inmigración en el cine español contemporáneo. Los inmigrantes pueden ser protagonistas o personajes secundarios que permiten hablar sobre las consecuencias de este y otros trascendentales cambios sociales. También este género explora la forma de vida de estos inmigrantes, muy vinculada al contexto urbano en el que se sitúan la mayor parte de estas películas. También se observa que estos filmes presentan, en muchos casos, relaciones interculturales percibidas tanto desde la cultura de origen como desde la de acogida como transgresiones sin éxito. Se presenta, en líneas generales una sociedad con un mayor exclusivismo cultural y en la que no existe un proyecto intercultural o todo proyecto de este tipo es neutralizado.

Bwana de Imanol Uribe (1996): El uso estereotipo como alienación.

En 1995 Imanol Uribe es un conocido director que, como apunta Chema Castiello, no duda en abordar temas de candente actualidad como el terrorismo vasco o la homosexualidad (*Parias* 51) dando muestras de su interés y su compromiso con la situación española contemporánea. Ese año rodaba en Almería una adaptación de La mirada del hombre oscuro, obra teatral de Ignacio del Moral, que se estrenaría un año más tarde como Bwana.

Su paso por las salas no fue muy brillante, con 217.414 espectadores, si bien es la tercera película sobre inmigración más vista en los años 90⁴² tras Flores de otro mundo, que se comentará posteriormente, y Cosas que dejé en La Habana, cuyo éxito se debió en gran parte en concentrarse en la inmigración latinoamericana, percibida por el público

⁴² Como ya se ha comentado anteriormente estas películas sobre inmigración se han visto tradicionalmente muy limitadas en cuanto a su distribución y su éxito comercial ha sido más bien escaso salvo excepciones. La mayoría no llegan o escasamente sobrepasan 100.000 espectadores.

español con mayor familiaridad. La cinta de Uribe obtuvo la Concha de Oro del Festival de San Sebastián en su 44ª edición, varias nominaciones a los Goya y la nominación para representar a España en los Oscar de ese año. A propósito de esto, Isabel Santaolalla apunta que “la actitud con el tema racial por parte de la película fue duramente criticada en los Estados Unidos. . . [pero] no levantó apenas controversia en España” (*Otros* 151). El tema de la inmigración no era aún una gran preocupación en la España de 1996 y menos aún la integración de las minorías raciales en nuestro cine.

Parte del resultado comercial del largometraje dependió de un reparto encabezado por dos actores muy conocidos para el público español: Andrés Pajares en el papel de Antonio y María Barranco, conocida hasta entonces como “chica Almodóvar”, en el papel de Dori. Pero la gran revelación fue el papel coprotagonista de Emilio Buale, un actor de origen guineano descubierto en Bwana y cuya interpretación le sirvió para ser nominado al Goya de ese año por su papel de Ombasi, un inmigrante subsahariano, recién llegado a las costas españolas y sobre el que pivotará la acción de la película.

El argumento de la cinta sigue, en líneas generales, el de la obra teatral. Presenta una fuerte unidad espacio-temporal, propia del teatro, en la que la acción transcurre en menos de 24 horas – tarde, noche y mañana – y el espacio se concentra en una cala almeriense y sus alrededores. Una típica familia de clase media-baja, formada por un matrimonio de mediana edad y dos hijos, viaja allí para pasar el día. En su viaje se encuentran con un inmigrante africano recién llegado y, a causa de una serie de contratiempos cómicos, se ven obligados a quedarse con él toda una noche en la que se pondrán de manifiesto el racismo y los prejuicios enraizados en la conciencia popular española.

Los guionistas que adaptaron la obra teatral introdujeron varios cambios en la trama como la inclusión de personajes (los ultras y los contrabandistas) que completan la visión de los europeos y que matizan la construcción xenófoba de la familia española; además añadieron dos momentos oníricos, uno de Ombasi y otro de Dori, en los que los espectadores tenemos acceso a su subjetividad y con ello a una visión más completa de los personajes. La película se transforma en una constante construcción y deconstrucción de estereotipos. Todos sus personajes y acciones se basan en parámetros y construcciones más o menos asentados de forma que se crea, como se trata de mostrar en las siguientes páginas, una sensación de incomodidad en la audiencia que se confronta frente a frente con unos personajes con los que muy difícilmente se puede identificar y con una historia que es al mismo tiempo familiar, a causa de la presencia mediática tanto de los grupos skinheads, como de la llegada de pateras con inmigrantes, y ajena, debido al tono general del film en clave de tragicomedia. De este modo se tratará de demostrar que, por muchos motivos, podríamos considerar Bwana una película encuadrada en ese “cine de alienación” que plantea Ponzanesi en su artículo, al mismo tiempo que explora, como ha sido planteada por varios críticos, la psique de la España de los noventa a través de su contacto con otro racial que la pone en cuestión y que visualiza sus defectos.

Uno de los ejes fundamentales de la trama de Bwana reside en el encuentro del Yo – la familia española con la cual, en principio, se identificaría con la audiencia – con el Otro – el joven inmigrante africano. En su ya clásica obra La conquista de América. La cuestión del otro Tzvetan Todorov introduce la complejidad de cualquier análisis de la construcción de la alteridad al considerar que “[e]l tema es inmenso” y que “[u]no puede descubrir a los otros en uno mismo, darse cuenta de que no somos una sustancia

homogénea, . . . [p]ero los otros también son yos: sujetos como yo, que sólo desde mi punto de vista, para el cual todos están *allí* y sólo yo estoy *aquí*, separa y distingue verdaderamente de mi” (13). Estos elementos se han de tener en mente al acercarse a esta cinta que esconde una gran complejidad tras un argumento que es bastante sencillo.

En Bwana no sólo encontramos un proceso de construcción de la alteridad del inmigrante sino que la propia trama construye a los demás personajes de forma que a la audiencia no le queda más alternativa que percibirlos también como esos “otros en uno mismo” de los que habla Todorov y, para todo ello, el uso de los estereotipos juega un papel fundamental. Son el medio en el que la familia se basa para construir la alteridad de los inmigrantes y al mismo tiempo, el que los guionistas/director utilizan para que la audiencia construya la alteridad de los demás personajes.

Es evidente que el principal personaje sujeto a tal alterización es Ombasi, el inmigrante negro recién llegado, ya que es construido como Otro por los personajes que le rodean, pero también por la propia película y por la audiencia que la visiona. Sufre por lo tanto una triple alterización. La construcción desde la diferencia que la familia hace de Ombasi parte de los prejuicios y de los estereotipos asentados socialmente en la cultura española, en este sentido, Ian Davies afirma que “esta familia ha heredado e internalizado los valores del racismo tal y como han sido transmitidos por la historia española. . . La familia no es más que otro producto de esta tradición” (103). Su forma de relacionarse con el personaje responde claramente a una concepción de “lo africano” fundada en estereotipos negativos. Un ejemplo lo hallamos en que la madre constantemente “da lecciones” a los niños sobre lo que experimentan – el encuentro con Ombasi - transmitiendo esa serie de valores racistas que permeabilizan todo su discurso. Así en su

encuentro, cuando Ombasi se esfuerza por presentarse en su idioma africano, Jessy pregunta “¿Mamá, no sabe hablar?,” a lo que la madre responde “No, hija, las personas negras son muy incultas.” Dori asumirá el papel de perpetuadora de ese discurso racista que se pondrá de manifiesto en varias escenas de la cinta y de transmisora del mismo de forma mucho más clara que la de su marido, Antonio.

Desde el momento mismo del encuentro en la playa se pone de manifiesto que “la ignorancia y los estereotipos negativos impiden la comunicación intercultural entre Ombasi, el inmigrante y los españoles provocando un desencuentro continuo a pesar de la buena voluntad del extranjero” (Gordillo 6). A esto debemos añadir que los juicios críticos de los adultos protagonistas sobre el inmigrante están siempre basados en que “cualquier comportamiento negativo cometido por cualquier miembro de la comunidad oprimida se generaliza instantáneamente como típico, como si fuera parte de una esencia negativa” (Shohat y Stam 191). Una muestra de este planteamiento la hallamos en uno de los pocos momentos en que Dori trata de ir más allá, de conocer sobre ese hombre, cerca del final de la película; le pregunta a Antonio por la procedencia del joven y las razones de su viaje pero rápidamente esa “marca de plural” negativo de la que hablan Shohat y Stam se impone: “Acabará como todos, ¡metido en las drogas!” sentencia Dori.

La barrera idiomática es un elemento inicial de separación, Ombasi desde su primer encuentro con la familia busca compartir su experiencia: acaba de llegar a un país desconocido, ha perdido a su compañero de viaje que fallece al llegar,.... Trata de transmitirlo de la única forma que conoce, en su lengua materna. Ante la incompreensión de la familia a su presentación, en la que varias veces se escucha su nombre, Ombasi recurre a sus únicos conocimientos de español en busca de una efectiva comunicación

intercultural y grita: “¡Viva España! ¡Induráin!” Tal intento fracasa porque, como apunta Ballesteros “tampoco el africano aprende nada de la familia española, y la repetición constante de la única frase. . . banaliza la posibilidad de aprendizaje e intercambio cultural” (*Cine (in)surgente* 227).

Entre los dos grupos existe, en cualquier caso, una diferencia fundamental: el inmigrante llega con los brazos y la mente abierta a aprender y compartir mientras que la familia española sólo busca escapar y juzgar en base a su ignorancia racista. Para la familia “el *otro* no es en realidad un individuo sino una imagen social acuñada sobre la que se construye cotidianamente el rechazo” (Castiello, *Parias* 52). No existe una búsqueda de acercamiento o comprensión de su realidad más allá de los prejuicios. Ombasi siempre será “el negro”, una entidad subalterna, socialmente construida sobre los pilares de los prejuicios racistas, la generalización y el descrédito a cualquier concesión de su individualidad.

Ahora bien, la alteridad de Ombasi no sólo se construye a través de los ojos de la familia, puesto que la película emplea diferentes recursos que sólo hacen acentuar las diferencias de ese Otro racial. Isabel Santaolalla afirma que “*Bwana* no trata de forma negativa al personaje negro; su retrato, de hecho, está elaborado con gran humanidad y dignidad” (*Otros*, 158). Sin embargo, tras esta aparente construcción positiva se esconde la posición del personaje como “otro” que resulta aún más marcada por su especularización a lo largo de la cinta. Este proceso se lleva a cabo a través de la construcción del personaje en sí mismo y de su exposición ante la audiencia, del punto de vista de la cámara y, no menos importante, del uso de la música. La construcción y la exposición del personaje de Ombasi ante la audiencia no le permite salirse del arquetipo

de “noble salvaje” lo que no es sino una construcción más desde una posición hegemónica, en este caso la del equipo realizador (incluyendo director, guionistas, etc.), y que se transforma en un espejo de la imagen que los personajes adultos hacen del inmigrante desde su racismo ignorante.

Un elemento más que nos muestra claramente la posición de Ombasi en el film es su presentación en el último lugar. A pesar de tratarse de un personaje central para la trama no aparece hasta pasados algo más de quince minutos de metraje. Está claro que esta posición no tiene más lectura que la de construirnos una imagen previa de los demás personajes, en todos los casos negativa, previa a su aparición que condicionara el resto de la acción.

Su vestuario está también idealizado, constantemente aparece semidesnudo, y cuando en su primera escena se cubre el torso con una vieja y amplia chaqueta parece más un disfraz que un atuendo real. Su vestuario no coincide con las imágenes de hombres y mujeres que llegaban en patera a las costas andaluzas en los años noventa⁴³. Al final de la cinta, como se comentará más adelante, ya se presenta ante la cámara totalmente desnudo y reducido al primitivismo y el salvajismo animal que le presuponen los prejuicios raciales de Antonio y Dori y se verá sometido al escrutinio voyeurista de personajes y audiencia.

Otro punto que le conecta con la tradición del “noble salvaje” es su vinculación con la naturaleza. El medio en el que se desarrolla la acción, la playa y la costa, es un medio hostil para los demás personajes, que se sienten atrapados por el espacio que les

⁴³ Los inmigrantes llegan en las pateras o los cayucos generalmente con ropa de abrigo, aún así la mayoría sufren las consecuencias de la deshidratación y la hipotermia tras una larga travesía. En el caso de las pateras que cruzan el estrecho de Gibraltar, muchas se hunden antes de llegar por lo que el último tramo de la travesía la han de hacer a nado resultando en la muerte de muchos por ahogamiento y en su llegada empapados y exhaustos.

rodean. Sin embargo, Ombasi está tranquilo, aparentemente cómodo a pesar de su situación y adaptado a un medio al que, no olvidemos, acaba de llegar. En varios momentos de la película se pone de manifiesto esa relación íntima con el medio natural, siendo el más destacado el momento del sueño de Ombasi. Se observa como el fuego, el viento, la arena y la noche parecen arropar al personaje que está sentado como meditando e, incomprensiblemente, debido a la incómoda postura, está dormido. Nuevamente al final cuando, desnudo, le da la bienvenida al Sol y se baña en el mar vemos a un Ombasi adaptado al medio natural, cómodo en él y relacionándose de una forma en que los demás personajes, los “civilizados”, no pueden.

Así, la presentación que se hace del personaje a los ojos de la audiencia, a través de sus propias acciones en pantalla, su vestuario o los elementos simbólicos con los que se le asocia sostienen su interpretación desde la alteridad. Como plantean Martín Handorf y López Rubio, “el africano que sin duda es una figura simpática, buena y sin malas intenciones permanece siendo un verdadero desconocido” (337), es por tanto un Otro para el espectador.

También la forma de grabar contribuye a la posición subalterna de Ombasi y a la construcción de su alteridad con respecto a los demás personajes. James Monaco se refiere a la cuestión del punto de vista en el cine en estos términos: “Most films. . . are told from an omniscient point of view. We see and hear whatever the author wants us to see and hear” (207). El poder del autor es pues manifiesto y tradicionalmente el cine europeo y el español se han considerado “cines de autor”⁴⁴ por lo que el peso de ese punto de vista omnisciente es, en principio, aún más marcado.

⁴⁴ A este respecto son numerosas las obras sobre el tema, por citar algunas véase Jordan y Morgan-Tamosuna (1998), Evans (1999), Ezra (2004), Elsaesser (2005) o Galt (2006). En ellas el “cine de autor” y

En su deconstrucción del androcentrismo en el cine español de los 90, Pilar Aguilar nos ofrece interesantes argumentos sobre la cuestión del punto de vista; habla sobre una identificación primaria “que induce la mirada de la cámara” (48) y una secundaria “la del espectador con los personajes” (49). Sobre la identificación primaria, el punto de vista de la cámara controlada por un director, afirma: “El dispositivo cinematográfico, al aunar la mirada de la cámara y la del espectador, fuerza a éste a identificarse con la manera de mirar de aquella, con su punto de vista”, de manera que los espectadores “[s]e meten . . . en esa determinada interpretación narrativa que la mirada de la cámara construye para ellos” (48) y, aunque sostiene que existen cambios de focalización, encuadre y puntos de vista constantes a lo largo de un film, éste crea también “una jerarquía entre los distintos personajes” (49) que marcan el interés del espectador y condicionan su identificación.

Aunque Aguilar analiza con estos parámetros la representación de la mujer, sus propuestas son muy interesantes para aplicarlas también en el campo de la representación de las minorías, en este caso de los inmigrantes. En Bwana encontramos que la mirada de la cámara trata de ser “objetiva” pero tal objetividad se rompe porque, como apunta Ballesteros, “el objetivo de la película es anular todo signo en el acercamiento de los opuestos (blanco/negro) a base de acrecentar y enfatizar las diferencias” (*Cine (in)surgente* 225). La distribución de los personajes ante la cámara está reforzando en cada momento las diferencias entre éstos; siempre hay elementos de barrera entre ellos (la fogata, el mar y la tierra, el taxi, etc.) y en muy pocas ocasiones se observa un contacto físico entre la familia y el inmigrante.

el peso de los directores en la industria cinematográfica europea y/o española es un tema central. Pensemos que muchas de las películas comentadas cuentan con producción y, en muchos casos, guiones de los propios directores.

Un ejemplo se observa en la reunión en torno al fuego. La familia se sitúa a un lado, por el esfuerzo de Dori y Antonio de separar a sus hijos “del negro” y alejarles de su proximidad. Ombasi permanece sólo al otro lado, en el lugar que le parece reservar la propia sociedad española. Existe además una separación de género y generacional que se va fragmentando a lo largo de la película, como se comentará más adelante, y que se acrecienta en la relación con el inmigrante. En el primer encuentro los niños y la mujer siempre se mantendrán a distancia siendo Antonio el único que entra en contacto. Iván romperá esta “unidad familiar” cuando desciende junto al fuego donde está Ombasi y finalmente será Dori quien la quiebre bañándose desnuda junto al inmigrante.

Ombasi está construido como Otro también por este punto de vista. Segregado y especularizado. Es el objeto de una triple mirada: la familia, la cámara y la audiencia. Como se comentó previamente, con respecto a la construcción de los inmigrantes en los thriller de los 90, parece existir un afán de investigar y descubrir a estas personas que estaban llegando al país de manera lenta pero continuada. No hay una mayor preocupación por sus raíces sino más bien por cómo son, cómo se comportan entre nosotros y qué hacen aquí.

Casi nunca hallaremos a Ombasi como sujeto de la mirada, sino siempre como objeto de esa triple mirada que se alía en la construcción de su otredad, de este modo la película se construye siempre desde el punto de vista de los españoles que observan al inmigrante. Es llamativo el hecho de que se trata el cuerpo del africano de una manera muy similar al tratamiento tradicional que el cine hace del cuerpo de la mujer⁴⁵

⁴⁵ La teoría fílmica feminista ha prestado mucha atención a la representación de la mujer en el cine. La bibliografía es muy abundante y variada. Ya se mencionaron los estudios de Kaplan (1992) o Doane (1991), respecto a la representación de la mujer en el cine negro. Parten del clásico estudio de Mulvey (1989) o Silverman (1992) que, entre otras, reflejan la importancia de la mirada y la identificación entre

caracterizado por la especularización y la exhibición voyerista. Con seguridad, esta es la estrategia más eficiente en la alterización de Ombasi ya que aún los demás elementos al someter al otro racial a un constante escrutinio y a una posición de objeto que neutraliza todo peligro.

La exhibición voyerista del cuerpo de Ombasi se manifiesta en que se presenta semi o totalmente desnudo de forma constante en la película y al final, se hace un uso excesivo de su desnudez. En ciertos momentos, la imagen desnuda de Ombasi corriendo por los caminos que rodean la cala, en una larga secuencia de más de diez minutos, recuerda el uso sin sentido del desnudo en las películas del “Destape” a fines de los setenta y en los años ochenta, muchas de ellas, curiosamente protagonizadas también protagonizadas por Andrés Pajares, que ha quedado asociado por ellas a esa época del cine español.

Más importante es cómo se construyen y quiénes son los sujetos de la mirada dentro del film. Antonio es presentado como el principal “voyeur”. Primero, en las escenas en la caravana con los “skinheads”, donde observa la lucha y el entrenamiento de éstos sin ser visto lo que le crea una clara imagen de amenaza y peligro. Antes de eso, en la primera escena, observa a su mujer a través del espejo retrovisor del coche mientras ésta juega con un chicle – sugiriendo el erotismo insatisfecho de Dori –. Esta escena funcionará como prolexis del momento voyerista final de Antonio cuando observa a su mujer bañándose con Ombasi y el peligro para su hegemonía patriarcal por la infidelidad de su mujer.

espectadora y personajes. Teorías que pueden resultar interesantes si las aplicamos al tratamiento de la minoría étnica.

Dori tiene varios momentos voyeur, incluso más que Antonio, por su posición siempre en la distancia como observadora aunque participe de la acción. Toda la escena del encuentro con el inmigrante la presenciara desde la distancia. Posteriormente, su observación voyerista de Ombasi se acrecienta con la llegada de la noche; constantemente su mirada se dirigirá hacia el joven mientras este duerme. Aunque sostiene una conversación con Antonio, que dormita apoyado en su hombro, Dori nunca aparta su mirada escrutadora de Ombasi generando progresivamente una atracción hacia él que queda patente en su sueño erótico que combina miedo y atracción erótica. Nuevamente al final, Ombasi es objeto de la mirada de Dori que le sigue hasta la playa y observa sus acciones. La cámara se posiciona con este personaje haciéndonos partícipes de la contemplación voyerista, ya desprovista de temor y más bien llena de deseo, del cuerpo desnudo del africano.

La posición de Dori es ambigua en este punto ya que es a un tiempo sujeto y objeto de la mirada, confirmando conexión planteada anteriormente entre la presentación del cuerpo femenino y la de las minorías en el cine. Su personaje se transforma en objeto de la mirada masculina en muchos momentos de la cinta: al comienzo con la observación voyerista de Antonio a través del espejo retrovisor del coche. Justo después se observa lo mismo en los comentarios de los tres hombres en la tasca que hacen alusiones sobre ella⁴⁶ y al final vuelve a ser objeto de la mirada cuando Antonio observa cómo se baña desnuda con Ombasi. La película, nuevamente, se ajusta a parámetros de representación tradicionales. La objetivación y especularización del cuerpo femenino como alteridad del

⁴⁶ Los hombres de la tasca buscan en todo momento socavar la autoridad patriarcal y la masculinidad de Antonio y culminan con un comentario en claro tono sexual dirigido a Dori cuando uno de ellos dice: “Diles que no tenemos almejas en lata, que nosotros nos las comemos crudas”. En la mente de la audiencia tanto como de los personajes planea la no tan sutil amenaza de agresión sexual.

masculino se ve complementada y no reconstruida por el mismo proceso en cuanto al cuerpo del inmigrante. Ambos procesos paralelos responden pues a los mismos principios básicos y constituyen parte de las estrategias de alterización del film.

Finalmente, en toda obra cinematográfica el uso de la **banda sonora** en los largometrajes tiene una repercusión más sutil y efectiva que la que aportan las imágenes en la percepción del mismo por parte de la audiencia. James Monaco afirma: “Images can be manipulated in many different ways, and the manipulation is relatively obvious; with sound, even the limited manipulation that does occur is vague and tends to be ignored” (213). Teniendo en cuenta este punto de vista en Bwana, se comprueba que la música se alía con la acción y el diálogo en el refuerzo de la imagen que se busca construir de cada uno de los tres grupos de personajes en que se divide el film: los “malos”, la familia y el inmigrante.

La banda sonora que acompaña a Bwana, obra de José Nieto, es en todo momento extradiegética, por tanto, sólo la audiencia la percibe. La música que abre la película combina ritmos y voces africanas (con la repetición de la palabra “bwana”) con una melodía suave pero dinámica que nos recuerda a algunas series policiacas y urbanas. En este sentido los sonidos de la película fusionan los que se irán asociando los distintos grupos que aparecen.

Las escenas en las que la familia aparece sola se emplea una música que recuerda también a los ritmos urbanos, usando sonidos que recuerdan al jazz, e incluye el reconocible sonido de “punteo” de la guitarra española lo que lleva a la audiencia a asociar a la familia con “lo español”. Un ritmo urbano más fuerte, que recuerda al rock, se emplea en las secuencias en que aparecen los ultras y los contrabandistas, predominan

las guitarras eléctricas y tambores que recuerdan a las películas policíacas. Finalmente, Ombasi siempre estará representado por cambios bruscos en la música (incluso en ocasiones se producen cortes en la melodía) y por los sonidos africanos. Más aún, las melodías que acompañan al personaje son las mismas con las que se reflejan las escenas de panorámicas del paisaje o fenómenos naturales (como la salida de la Luna o del Sol) por lo que se refuerza una vinculación con lo natural y primitivo frente a la persistente vinculación de los demás personajes con lo urbano y moderno.

En Bwana, como ya se ha comentado, el uso del estereotipo, en muchos casos negativos, no se limita al inmigrante sino que se aplica a todos los demás personajes del film. Esta estrategia consigue acentuar la sensación de alienación del espectador al que no le resulta fácil una identificación efectiva con ninguno de los grupos representados. Pilar Aguilar nos habla de esto al afirmar que “nos identificamos con los personajes en mayor o menor grado y, en consecuencia, los aceptamos también en mayor o menor medida” (49). Plantea también que esta identificación secundaria se encuentra influida por la primaria, aquella que ejerce la mirada de la cámara, ya que ésta nos condiciona como espectadores.

Este planteamiento cobra especial relevancia si prestamos atención a como se construye a la familia protagonista en la película. Por lo general, la crítica enfatiza que, en principio, la identificación del espectador se dirige hacia la familia interpretada “en su papel de unidad emblemática de la nación” (Ballesteros, *Cine (in)surgente* 223). En efecto las primeras escenas de la película generan en el espectador una sensación de familiaridad, en las que se puede identificar con las discusiones que tienen lugar en el coche entre los cuatro miembros de la familia. Como apunta Isabel Santaolalla, “el retrato

de la familia blanca está cargado de especificidades culturales y elementos reconocibles” (*Otros* 159) pero eso es precisamente lo que les distancia de la audiencia ya que recrean los estereotipos negativos sobre los hombres y las mujeres españolas.

Antonio es un taxista madrileño, malhumorado y, aparentemente, insatisfecho con su vida. Dori representa la típica ama de casa española, la “maruja” que devora las novelas en televisión. Ambos son personajes bastante planos basados, como apunta Ian Davies, en una conexión con “la cultura de la clase obrera madrileña. . . [y en] una caracterización cómica de los personajes” (103). Sus actitudes racistas e ignorantes cuando se encuentran con Ombasi les distancian definitivamente de la audiencia que difícilmente se pueden identificar con unos personajes que caricaturizan a la típica familia española de clase baja.

De forma parecida a como el film construye la alteridad de Ombasi se reconstruye la identificación con los personajes protagonistas: Antonio y Dori. En el caso del padre, su actitud fría e incluso violenta con sus hijos, a los que en varias ocasiones amenaza con pegar si no cumplen sus órdenes, esconde un carácter apocado y débil. Como plantean varios críticos⁴⁷ Bwana se construye en torno a una crisis de la estructura patriarcal española que se ve personificada en Antonio cuya autoridad se verá socavada desde el comienzo de la cinta a pesar de sus esfuerzos por mantenerse en la posición hegemónica.

La primera muestra de ello la hallamos en la cinta en que Antonio, retado por los hombres en el bar, rehúye el enfrentamiento físico y les paga para que no les molesten. Esta actitud cobarde del “páter familias” se mantiene posteriormente en su

⁴⁷ Principalmente Santaolalla (1999 y 2005) aunque la misma aproximación se plantea de forma menos destacada en Ballesteros (2001), Molina y Di Salvo (2001) o Davies (2006).

primer encuentro con los skinheads de los que huirá apresuradamente. Ante su familia trata de mantener una posición de fuerza con frases como “les he dado su merecido” o simplemente, en el caso de los ultras, ocultándoles lo sucedido. Pero su incapacidad, su vulnerabilidad y su autoridad se enfrentan al mayor reto en el encuentro con Ombasi. Si bien éste es el menos violento de los tres encuentros con extraños que la familia sufre durante su viaje, es el más dramático.

En los dos momentos anteriores existía un conocimiento previo, una cultura compartida que permite salir al paso a Antonio, al menos a los ojos de su familia que no a los de la audiencia, de dos situaciones de tensión. Sin embargo, con Ombasi no sabe cómo reaccionar y enfrentarse a la situación. Quiere darle algo para que les deje en paz pero no le trata de sobornar con dinero sino con comida y objetos lo que muestra su visión de Ombasi como salvaje, sin entender que el joven sólo busca amistad y comprensión. Busca con eso entretener al peligro para poder escapar de él sin enfrentarse, como ya vimos previamente. Ambas acciones (distracer y huir) se transforman en espejos de las previas con los “paletos” y los “ultras” pero toma lugar ante los ojos de su familia lo que deja en evidencia su debilidad.

La posición de Antonio como cabeza de familia se ha visto retada en su encuentro con Ombasi y durante la noche sus “otros” generacionales y genéricos contribuirán a ese proceso de deconstrucción de su autoridad patriarcal. Esto se muestra en la película primero a través de Iván (el hijo mayor) que desobedece al padre y acude junto a Ombasi al lado del fuego. Este acto de rebeldía del hijo, que no es único sino que ya se había puesto de manifiesto en varios momentos cómicos previos, manifiesta la débil autoridad de Antonio.

El niño acude al lado del inmigrante y trata de comunicarse con él diciéndole “Yo, Bwana,” una clara referencia al título de la película⁴⁸. En este momento, Iván trata de actuar con sus limitados conocimientos de manera mejor que su padre en la comunicación con ese personaje desconocido; ya no tiene miedo a acercarse y a tratar de hablar con él. Su madre, con su hermana pequeña en brazos, le sigue junto al fuego y por unos segundos Antonio se queda solo. Él ha sido incapaz de proveer un espacio de seguridad y calor en el entorno inhóspito en el que se encuentran y su familia deja de confiar en su autoridad.

Posteriormente Dori abre una segunda fase en este proceso. Ya en la noche, con los niños y Ombasi durmiendo, el matrimonio re-evalúa su relación de pareja en un momento de reflexión en que Dori le confiesa lo mucho que le desagradan las vacaciones familiares “en el camping” donde no puede dormir ni abandonar las tareas domésticas. Cuando Antonio le pregunta por qué no se lo había dicho antes, ella responde: “Para mí es como si no contara, hoy me da todo igual.” Se pone de manifiesto así la relación matrimonial monótona e infeliz de esta pareja que ya intuye desde el comienzo de la cinta el espectador.

La culminación de su trasgresión y de su proceso de erosión de la autoridad de su marido llega para Dori en su sueño erótico nocturno con Ombasi y en la secuencia del baño en la playa, ya de mañana. Esta segunda escena llama la atención porque nuevamente pone de manifiesto como la película anula “todo signo de progreso en el acercamiento de los opuestos. . . a base de acrecentar y enfatizar las diferencias”

⁴⁸ Durante el rodaje de la película, como se observa en un artículo de Tereixa Constela para El País, se manejó esta frase de Iván en la cinta como posible título pero optó por eliminar el pronombre. Este cambio permite que al mismo tiempo se identifique al Yo y al Otro ya que no olvidemos que la palabra “bwana” procede del swahili y por tanto se conecta con lo africano aunque tiene claras connotaciones coloniales para los occidentales.

(Ballesteros, *Cine (in)surgente* 225) lo que queda patente en las diferentes actitudes de los dos personajes ante una misma situación. Ombasi, desprovisto ya de toda atadura civilizadora se baña desnudo y anima a Dori a unirse a él. No existe más interés por su parte que compartir un baño y de su actitud (ya que sus palabras las desconocemos al quedar sin traducción) no se desprende ninguna connotación sexual.

Ella, por su parte, reacciona de acuerdo con sus estándares culturales, y se resiste a bañarse con una modestia y vergüenza falsas que rozan el absurdo; coquetea con Ombasi y le habla, en español, de su alocada juventud tratando de buscar argumentos que justifiquen su deseo de bañarse con él. Si bien es un juego inocente, la audiencia ya sabe que ella sí siente una atracción sexual hacia Ombasi por la que su actitud y sus palabras nos llevan a interpretar el juego y el posible baño como trasgresión por parte de Dori, ya que concede a su deseo por encima de su condición de mujer casada y madre. A pesar de que no existe un contacto sexual la escena se construye como una infidelidad de Dori a su marido. Antonio, en un último momento voyeur les observa desde la distancia por medio de un plano de cámara subjetiva, lo que contribuye a crear esa sensación de “pecado” en la audiencia.

La trasgresión de la mujer y el inmigrante llevan directamente a las secuencias finales de la película con la irrupción en escena del trío de skinheads⁴⁹ que intentan castrar a Ombasi y violar a Dori como castigo a su “delito”. Molina y Di Salvo plantean que, a lo largo del largometraje, existen varias prolepsis que apuntan hacia esta conclusión en un deseo constante por parte de la pareja de protegerse del inmigrante a través de las

⁴⁹ También la construcción de estos personajes está estereotipada como se ha ido viendo a lo largo del análisis. Son un español y dos alemanes (hombre y mujer) que entre ellos hablan inglés o alemán y que representan, en palabras del propio Uribe al “racismo centroeuropeo, que es más activo, ideológico y beligerante”.

fuerzas del orden, ausentes del espacio inhóspito en el que transcurre la acción. Hay referencias constantes a la policía y la guardia civil, aunque finalmente “the desire of the couple is ironically and symbolically fulfilled by the skinheads who assume the role of the Spanish police” (3).

Es curioso observar como en la película la violencia de estos ultras va dirigida no sólo contra el Otro, Ombasi, sino también contra Antonio y Dori. Al primero le desprecian y amenazan en dos ocasiones en las escenas de la caravana y, de hecho, llegan a agredirle. Sin embargo, los castigos más fuertes se reservan para los “otros” peligrosos: la mujer y el inmigrante. La cinta se mueve en un terreno peligroso. Por un lado, construye su baño desnudos como una trasgresión pero, por otro, victimiza a los personajes al hacerlos objeto de la execrable violencia. Los dos castigos tienen el mismo afán de controlar y afirmar la hegemonía europea mediante la castración, simbólicamente conectada con las teorías del psicoanálisis, y la violación como medida de afirmar la superioridad patriarcal.

Los últimos diez minutos de la película están marcados por el dramatismo con los protagonistas escapando de los cabezas rapadas. La familia consigue huir en el coche, el recuperado símbolo de su cultura urbana, mientras que Ombasi corre desnudo culminando su construcción desde el salvajismo y su carencia de civilización. Sus caminos se vuelven a cruzar en una última secuencia en la que Antonio y Dori se niegan a recoger a Ombasi y huyen en el taxi dejándole, exhausto, en el suelo y en manos de los violentos. Con ello, esta típica familia española es indirectamente responsable del fatal destino del joven inmigrante. Sin embargo, sí se ha producido una evolución y una aproximación a Ombasi a pesar de su incompreensión mutua y de la construcción bajo

parámetros y estereotipos xenófobos. Los personajes dudan al final sobre qué deben hacer; esa duda y esa necesidad de buscar argumentos para dejarle a su suerte, son muestras de un acercamiento. Con su abandono de Ombasi, la familia culmina su propio proceso de alienación con respecto a la audiencia que ve en ellos la cobardía última. Aquellos con los que al comienzo se podía llegar a identificar acaban transformándose en una caricatura que evidencia unos valores y actitudes con los que es difícil alinearse o empatizar. La propia historia y su construcción de los personajes nos llevan a distanciarnos de ellos.

Las secuencias finales de la película ponen de manifiesto su mensaje último. En una cinta en la mirada y sus formas juegan un papel determinante, Bwana culmina con una doble mirada sostenida: por una parte la de los niños mientras sus padres les alejan en el coche; por otra, la de Ombasi, la “mirada del hombre negro” en un juego intertextual con la obra de teatro, que emociona y transmite una sensación de decepción y tristeza pero que también podemos ver una puerta abierta a la esperanza, no para Ombasi, sino para el futuro.

Los niños tienen un papel fundamental, aunque más pasivo, en esta cinta. Son ellos los primeros espectadores de la experiencia de la que participan. Son sus ojos, no los de sus padres, los testigos últimos del destino de Ombasi. Los dos niños miran con clara tristeza como su coche se aleja abandonando a su suerte a su compañero de aventura. Su relación con el joven pasa del miedo inicial, fruto como ya se ha comentado de la transmisión de unos valores xenófobos muy instalados en la conciencia social española, a una simpatía y sentimiento de protección. Es ese “Induráin” negro el que les ha acogido junto a su fuego, con el que han compartido una noche y al que han tenido la

oportunidad de conocer. Conscientes de su destino, los niños retienen en ese último vistazo la tragedia del joven y se transforman en portadores de una experiencia que sin duda tendrá relevancia en su futura relación con otros inmigrantes.

En la mirada de los niños, y en su potencial como futuros ciudadanos, Bwana parece depositar la esperanza de futuro. Una generación, la que representan Iván y Jessy, que nunca olvidará el sacrificio de tantos hombres y mujeres que murieron por llegar a su país en busca de una vida mejor y sobre la que se deposita la confianza de encontrar la manera de desarrollar una comunicación intercultural efectiva que, superando las barreras de la alteridad, permita conocer y compartir un proyecto común del que quede alejada la violencia, la intolerancia y la incompreensión con la que ha sido juzgado y condenado Ombasi.

Por otro lado lo que se quedará grabada en la retina del espectador, es la mirada del hombre negro, Ombasi, que en la última secuencia y en un primer plano de su rostro exhausto nos transmite su desesperanza, su sensación de sueños truncados, de traiciones, de una sociedad que le ha recibido con violencia e intolerancia a pesar de su buena disposición para con ella. Nunca llegamos a ser partícipes de su experiencia y la propia construcción de la historia nos lo impide. Sin embargo, no podemos evitar compartir sus sensaciones y sentir impotencia ante su destino.

La cinta nos hace un poco responsables a todos con esa mirada. Ombasi, desde el más que posible final de su vida, se transforma por única vez en la cinta en el poseedor de una mirada de condena, de juicio a toda la sociedad española de los noventa – y posiblemente también la de hoy día –, que huye de la tragedia cotidiana de la inmigración y trata de distanciarse de este tema. Es esta la mejor lección que aporta Bwana, la

imposibilidad para el espectador de escapar de una sensación de culpa compartida con los personajes. Todos los que vemos la cinta nos sentimos responsables del fatal destino de ese hombre que, con una música triste que recuerda un lamento, nos mira desde la pantalla al cerrarse el film.

Isabel Santaolalla, en una afirmación muy fácilmente compartida, sostiene que “[s]e puede, sin duda, criticar un final que, una vez más, perpetúa la tradición narrativa de la castración del negro, pero, por otra parte, a pesar de lo devastador del mismo, se ha de admitir que cualquier otra resolución hubiera resultado en una complacencia falsa” (*Otros* 167). Es cierto que el final de Bwana es el final lógico a la historia que se presenta. En una narrativa en la que no existe una comunicación intercultural entre los personajes étnicamente diferentes aquellos que pueden salvar a Ombasi no han sido capaces de entenderle y eso les niega la capacidad y el coraje para enfrentarse al peligro. Sus propios prejuicios impedirían un final así y la propia historia se ha construido para que así sea.

En conclusión, es evidente en este punto que Bwana es un largometraje difícilmente catalogable. Sí que es cierto que existe un enfoque tragicómico que prevalece sobre los demás y que queda patente también en el final de la cinta. El mensaje final, como toda la película en definitiva, combina desesperación, tristeza y desasosiego con un rayo de sutil esperanza. Nuevamente Uribe opta por moverse en la ambigüedad, una situación muy propia del momento histórico en que se produce esta película, en el que la llegada de inmigrantes a nuestra sociedad se percibía de maneras muy similares entre la indiferencia, el miedo, el rechazo y con muy escasa reflexión sobre esas personas: sus orígenes, sus esperanzas y cómo construir junto a ellos un futuro en común.

En este film hallamos un constante uso de estereotipos que si bien “ayudan a ordenar y dar sentido a los hechos que desbordan nuestro conocimiento” (Gordillo 6) están utilizados de una forma consciente para generarnos una distancia con respecto a los personajes con dos objetivos contrapuestos: por un lado distanciarnos de los personajes con los que en principio nos sentiríamos identificados, es decir, la familia española y, por otro, acercarnos a un personaje, Ombasi, que nunca pierde su condición de Otro para el espectador y que, como ha quedado demostrado, es conscientemente construido como tal.

A través de la consciente negación de una efectiva identificación con los personajes – o tratando de ponerle trabas – Uribe construye una historia en la que cómo espectadores intentamos ponernos en el lugar de esos múltiples “otros” que vemos en la película, aquellos por los que sentimos cierta simpatía: la familia y el inmigrante. Como argumenta Pilar Aguilar siguiendo a Freud “la simpatía nace de la identificación” (49) así pues el intento de Uribe reside en buscar alienarnos de los personajes cercanos a nuestra experiencia y conseguir así en la audiencia un mismo nivel de distancia psicológica con respecto a los personajes protagonistas que permita a un tiempo compadecer a la familia por su ignorancia y cobardía y sentir rabia y dolor por el triste destino de Ombasi.

CAPITULO 3

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN PROYECTO DE NACIÓN (1999-2007)

El estreno en 1999 de la película de Iciar Bollaín Flores de otro mundo abre una nueva fase en la evolución del cine sobre inmigración que se refleja en la mayor parte de la producción fílmica de los últimos años. En períodos tan cortos de tiempo, como los que se manejan en este trabajo, no se pueden esperar cambios radicales o establecer periodizaciones marcadas. Tampoco se puede hablar de una ruptura con la línea precedente en la construcción de la alteridad del inmigrante. Sí se observa, sin embargo, una evolución hacia un discurso más integrador, que transforma a los inmigrantes en un agente más en una realidad española cada vez más heterogénea y polifónica. Esto muestra un esfuerzo por parte de los/las directores/as de transformar al “otro” en un “nosotros”.

Como veremos en el presente capítulo, las películas más recientes mantienen algunos de los tropos explorados anteriormente como el cine de alienación o el uso del romance intercultural, pero añaden otros, como el documental y una nueva aproximación a los personajes. La voluntad es de buscar un discurso que favorezca la construcción de una sociedad pluricultural en la que todos y todas tienen cabida y que abogue porque el diálogo y la negociación permitan una convivencia pluricultural.

Este cambio responde al considerable crecimiento de la población inmigrante entre 1999 y 2007 que pasa de el entorno de un 2-3% de la población total en 2000 al 10% en aproximadamente un lustro. La inmigración ya no es un fenómeno temporal, sino una realidad social que requiere la articulación de nuevos discursos a los que el cine, desde su ámbito de influencia, ha respondido y contribuido a cimentar.

Del thriller al documental

Una de las grandes novedades de las películas de comienzos del siglo XXI reside en el progresivo abandono del género policiaco y en el auge del documental como medio de representación. Del corpus sólo dos de los largometrajes construyen argumentos policiacos y ambos introducen importantes novedades discursivas que nos permiten confirmar la presencia de una evolución. Ilegal se aproxima a las redes de tráfico de inmigrantes y al narcotráfico en Galicia⁵⁰. Se trata del primer film dirigido por Ignacio Villar en 2002. Su argumento gira en torno a unos periodistas que se ven involucrados en las mafias de tráfico de personas. Como apunta Isolina Ballesteros, supone “a conscious effort to portray the manipulative power of the media in relegating immigrants to mere numbers who drown in the Atlantic” (*Foreign* 175). A través de una historia de investigación periodística, el director nos propone aventurarnos en lo que se esconde tras las noticias que vemos en televisión, enfrentándonos al profundo drama humano de la inmigración clandestina.

Como en la mayoría de las películas policiacas, el espectador de ésta se identifica con los periodistas que son los protagonistas de la historia. Sin embargo, este largometraje sirve de denuncia de la representación de la inmigración en los medios de comunicación españoles que han tenido, y aún tienen, mucho que ver en la construcción social de la imagen del colectivo para la opinión pública. Ilegal supone un incipiente intento (que, como veremos posteriormente, culminará en este período con 14 Kms) de ir más allá de los titulares y narrar las historias que están detrás de éstos, si bien la trama del thriller esconde los mismos defectos ya comentados anteriormente.

⁵⁰ Recordemos que Galicia es históricamente un potente centro de tráfico de estupefacientes con clanes mafiosos en control de esas redes que en los últimos años también se han visto involucrados en redes de tráfico de personas como plantea esta cinta.

En este sentido la película dirigida por Carlos Molinero en 2001, Salvajes, parece seguir el mismo patrón. Realmente no se centra en la experiencia inmigrante sino que “los emigrantes apenas tienen presencia: son solamente un elemento necesario para poder mostrar las actitudes racistas y xenófobas de algunos grupos” (Gordillo 13). La figura del inmigrante parece ser el instrumento a través del que denunciar los males de la sociedad. Como en Taxi o en la posterior Tánger (2003)⁵¹, los “otros” se transforman en la excusa para explorar el desarrollo del “nuevo racismo”.

Sin embargo, en esta cinta encontramos una voluntad de visibilizar la realidad de los inmigrantes y el uso de nuevas técnicas que la distancian de las anteriores como Susanna o Lucrecia. El rodaje y montaje de la misma “se sirve de técnicas de documental, con movimientos rápidos, fotografía cruda y escenas que oscilan desde el enfoque de primeros planos muy marcados de los protagonistas a grandes planos angulares” (García-Alvite 221), lo que la transforma sin duda en una transición perfecta entre ambos momentos, el final del thriller y el auge del documental. De esta forma, una historia que se presenta como una continuación discursiva del cine anterior presenta de modo sorprendente un giro en su final.

Cuando la ficción termina, en lugar de encontrarnos una dramática escena final, Molinero recurre a establecer una meta-ficción que nos muestra el final del rodaje. Se introduce como sonido extradiegético la voz de un sub-sahariano narrando su experiencia. Posteriormente le vemos en una imagen sobrepuesta a los títulos de crédito. A través de esta sorprendente técnica – que desvela el propio aparato cinematográfico –

⁵¹ Esta última no ha sido incluida en el corpus ya que la acción transcurre entre España y Tánger (antigua capital del Protectorado Español en Marruecos) y aunque la presencia del “otro” es notable, el género es policial y también reflexiona sobre el racismo, no se centra en la experiencia inmigrante. Resulta curioso, sin embargo, apuntar que se siguen haciendo películas con esta estrategia pero se localizan en un espacio no propio buscando distanciarlas del espectador.

el espectador se ve obligado a escuchar el testimonio de estas personas “in order to give voice to the male immigrant and undo their status [maintained across the fiction] of mere victimized bodies” (Ballesteros, *Foreign* 174). Se cumple así con uno de los principales objetivos del reciente cine sobre inmigración, la visibilización de la realidad del colectivo y la concesión de una voz propia. El argumento, típico de un thriller sirve para visibilizar no sólo la violencia hacia los inmigrantes sino también la propia experiencia de éstos, con sus propias voces. Con estos testimonios se rompe con una de las características fundamentales de su posición subalterna, su invisibilidad y su silencio⁵² y se consigue dar un mensaje final que matiza la marginalidad del tema en el argumento y lo focaliza.

A pesar de sus novedades con respecto a la producción anterior y acercarse al tema de manera más o menos innovadora, estos filmes no han tenido ni el impacto en taquilla, ni la resonancia pública de otros del mismo período. Su visión del fenómeno y la relación de éste con tramas oscuras parecen haber dejado de ser un interés para la audiencia. Sin embargo, han surgido otras producciones que ofrecen nuevas visiones, más acordes con la realidad social de una España que, desde comienzos del siglo XXI, ha comenzado a preocuparse más por conocer la situación de esos “otros” que son parte de su realidad cotidiana.

El retroceso de las aproximaciones fílmicas a la inmigración desde una visión policiaca ha ido parejo con el surgimiento del documental sobre inmigración. La realidad es que la mayoría de las producciones de este período tienen una vocación documental. Aunque sean ficción, hacen uso de técnicas de rodaje como la cámara en mano o de historias con vocación de realismo social. En la muy reciente 14 Kms de 2007, aunque se

⁵² La literatura con respecto a la posición invisible y carente de voz del inmigrante / otro es uno de los temas fundamentales de la teoría postcolonial, a este respecto, el presente trabajo parte de los postulados de Goyatri Spivak, Ngugi wa Thiong’o o Franz Fanon sobre la alteridad e invisibilidad del sujeto postcolonial.

trata de ficción, el director hace uso de técnicas de rodaje documental como el uso de cámaras de visión nocturna y la mirada subjetiva de la cámara, muy común también en otras producciones.

Marsha Kinder comenta la importancia del género documental en España a lo largo de las últimas décadas⁵³ y considera que, pese a que “documentary film in Spain remains a marginal form confined to the shadows of fiction” (65), este género a tenido un papel muy relevante durante la historia contemporánea de España ya que “it reflexively “performed” the subversive refiguration of the nation” (ibíd.). Refiriéndose particularmente al período de la transición democrática. Kinder analiza la evolución de este género hasta los años noventa pero, a la luz de las recientes producciones, podemos afirmar que los directores han continuado usando el documental con esa intención también en el siglo XXI cuando sus cámaras se interesan por el colectivo inmigrante.

En el caso de José Luis Guerín, su filmografía ya contaba con dos producciones previas: Innisfree (1990) y Tren de sombras (1997). Ambas son documentales ambientados en Irlanda y Francia. En 2001 estrena En construcción, una película rodada en su Barcelona natal pero en la que Guerín se mantiene fiel a su personal estilo y al género en que ha centrado su producción fílmica⁵⁴. Durante tres años, ayudado por un grupo de estudiantes de máster, el director filma la profunda transformación urbana que está sufriendo el barrio de El Rabal⁵⁵, uno de los principales centros de asentamiento de población inmigrante en Barcelona. Cristina Martínez-Carazo comenta que la filmación

⁵³ Estos comentarios están contenidos en su capítulo “Documenting the National and Its Subversion in a Democratic Spain” parte de Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation.

⁵⁴ José Luis Guerín ha estrenado en 2007 su cuarta película En la ciudad de Sylvia en la que mantiene su carácter experimental y su fidelidad al género documental.

⁵⁵ El más famoso de los barrios obreros de la capital catalana y también famoso como “barrio chino” por muchos años. Su arquitectura muestra las construcciones destinadas a la población obrera del siglo XX.

contaba con 110 horas de las que tan sólo se montaron 2, para adaptarla a un formato de largometraje (*Deconstrucción* 3). El resultado es una cinta innovadora cuyas características esenciales resume esta autora cuando afirma que:

[E]l film se desvía de los parámetros del documental eludiendo la contextualización. . . Compuesto sin guión y sin voz narrativa, los diálogos que articulan el texto son espontáneos, inducidos tan solo por la presencia de la cámara. A su vez la banda sonora se limita a los ruidos de derribos, los gritos de los niños,. . . el sonido de la radio y la televisión, y las voces humanas. Todo ello obliga al espectador a elaborar su propio marco y a participar activamente en la reconstrucción del texto. (Ibíd.)

Es en este proceso donde encontramos enmarcados a los inmigrantes. Aparecen en distintos momentos entre los personajes, personas reales que viven y trabajan en el barrio, y fluyen e interactúan como todos los demás. La gran novedad no es su presencia, sino la forma de representarlos, ya que Guerín pretende que la mirada documental sea objetiva y, al menos supuestamente, ajena a cualquier discurso. Sin embargo, En construcción resulta transformarse en una deconstrucción del propio concepto de “cine de alienación” discutido en el capítulo anterior. El film se concentra en personajes humildes que narran sus experiencias de forma indirecta y apenas prestando atención al hecho de ser filmados. Ésto nos hace identificarnos con ellos e interesarnos por sus experiencias; de modo que los “otros” inmigrantes que fluyen por el film, como los obreros Abdelziz y Abdelsalam, son una parte más de esa identificación afectiva con el espectador que va reconstruyendo sus historias y sus personalidades a medida que la acción avanza.

Los futuros compradores de los pisos, que aparecen al final de la película, son personas de clase media, jóvenes profesionales en su mayoría. Existe, por tanto, una conexión entre éstos y la posible audiencia de la cinta. Sin embargo, cuando este “nosotros” hegemónico hace su aparición la estrategia que, podríamos llamar, de contra-alienación logra que los espectadores, que se debieran identificar con su discurso, los perciban con recelo. De esta manera, Guerín consigue transformar en “otros” al “nosotros”. Esas personas no pertenecen a ese espacio y generan en el espectador una sensación de decepción ante la imagen de “esa gente” desplazando a “la gente” del Rabal. Posiblemente el momento de mayor rechazo sea cuando uno de los futuros propietarios pregunta a la agente inmobiliaria si se construirá algún muro para evitar que se vean “esas casas tan feas”, en referencia a las casas del barrio, cuya presencia es una constante y que han servido como marco de la acción.

La identificación es con los héroes anónimos que vemos en pantalla, cuyas historias se van desgranando y cuya otredad se desarticula mediante su focalización en el film. No encontramos un deseo de investigar al “otro” o especularizarlo. Su importancia en el texto no contribuye a su alteridad sino que la deconstruye al concederles agencia y voz propias. El ejemplo más claro de esto lo hayamos en las conversaciones entre Abdelziz y su compañero Santiago⁵⁶ durante una noche de turno en la obra. Mientras encontramos un español callado, a quien no le gusta hablar en público de política o religión, observamos que Abdelziz comparte sus opiniones y pone de manifiesto sus intereses, ideas y deseos. En Abdelsalam, otro de los peones, encontramos las esperanzas

⁵⁶ A pesar de la pretendida “imparcialidad” del texto, resulta curioso que coincidan en plano dos personas que pertenecen a dos momentos de la migración. Santiago, un gallego fruto del éxodo rural de los 60 y 70 hacia los grandes centros urbanos, y Abdelziz, un marroquí fruto de los proceso de migración internacional en el contexto de la globalización. Ambos por tanto son parte del mismo engranaje de la migración.

de progreso. Frente a la afirmación de que “A los patrones no les gusta que entendamos de planos”, el muchacho responde esforzándose por desentrañar cual va a ser el resultado final de la construcción en una acción tras la que se observa su deseo de aprender y crecer en la sociedad de acogida⁵⁷.

Guerín propone así “una mirada que denuncia la marginalidad con un enfoque único, engañosamente distanciador” (Martínez-Carazo, *Deconstrucción* 4). Sin embargo, no se debe olvidar que es una objetividad falaz ya que el director es, en última instancia, quien elige cuáles de esas horas de grabación forman parte del largometraje. Es en este proceso de intervención sobre los discursos, el montaje de la cinta, donde hallamos el interés del director por incluir a los inmigrantes. El concederles un papel relevante en la historia y una focalización contribuye a su adquisición de agencia. Este esfuerzo de visibilización del colectivo le concede al documental su potencial de aproximarnos a la realidad, de concedernos al mismo tiempo la libertad de interpretar por nosotros mismos y ofrecer un mayor protagonismo a sectores de nuestra sociedad, como son los inmigrantes o las mujeres, que se han visto durante mucho tiempo privados de agencia para articular nuevos discursos. Como veremos a continuación, las mujeres son otro colectivo que durante los primeros años del siglo XXI han ido cobrando cada vez más protagonismo en el cine español y también, en algunos casos, se han interesado por la realidad de los y las inmigrantes.

⁵⁷ En este sentido Guerín identifica a los inmigrantes de ayer (Santiago) y de hoy (Abdelziz y Abdelsaman) como un nuevo proletariado alienado por los mecanismos de producción que no controla, Abdelsaman se rebela con ese gesto contra un sistema de producción que le impide reflexionar sobre el resultado final de su trabajo.

Mujeres inmigrantes y mujeres directoras: A ambos lados de la cámara

Un segundo cambio fundamental es el surgimiento de miradas femeninas a ambos lados de la cámara. Del corpus de cintas producidas entre 1999 y 2007, la mayoría presenta a personajes femeninos como protagonistas de la acción. Muchas, de hecho, también están dirigidas y escritas por mujeres que pertenecen a una nueva generación de jóvenes realizadores que, poco a poco, han ido tomando el relevo de los nombres más consagrados. Entre ellas encontramos a Iciar Bollaín, Chus Gutiérrez, Helena Taberna, Isabel Coixet o Laura Mañá, de una lista cada vez más amplia. Por tanto, las mujeres no sólo figuran ya como actrices con un protagonismo central en los filmes, sino que su presencia se multiplica también tras la cámara concediéndoles un mayor potencial para articular nuevos discursos.

La edición de El País Semanal del 1 de Febrero de 2004 se abre con el titular “El cine es de las mujeres”⁵⁸ y una hermosa fotografía de una Aitana Sánchez-Gijón embarazada rodeada por Mercedes Sampietro y Marisa Paredes. Todas ellas han sido presidentas de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. La fotografía transmite la continuidad y la genealogía femenina. Las tres mujeres forman un grupo compacto, que se toca físicamente ya que, de hecho, la mano de Marisa Paredes toca la tripa de Aitana Sánchez-Gijón en un claro guiño a la continuidad y al futuro de la mujer en el cine español.

Esta fotografía, se transforma claramente en un símbolo de la cada vez más notable importancia de este colectivo en nuestro cine. Sin embargo, la mayor presencia femenina a ambos lados de la cámara presenta una serie de paradojas que conviene

⁵⁸ El mismo título de la serie interior de artículos que analizan el papel de la mujer en el cine español y su cada vez más notable presencia e influencia.

reseñar dado a que también estarán presentes e influirán en los discursos que estas realizadoras articulan. La más relevante es el rechazo por parte de las directoras españolas a que su obra se etiquete como “feminista” o siquiera “femenina”, alegando que tales denominaciones podrían tener un impacto limitador para la recepción de sus producciones y tratando de evitarlo.

Bárbara Zecchi⁵⁹ apunta sobre este tema que se trata de un cine “fundamentalmente ginocéntrico – su discurso fílmico aborda cuestiones que atañen a la existencia femenina y a la experiencia de ser mujer” (316). Sin embargo, como plantea la misma autora, “hay un rechazo muy tajante y explícito, no sólo a que su obra se asocie con el pensamiento feminista, sino también a que simplemente se defina como femenina” (334). Así se observa que estas realizadoras construyen historias que giran fundamentalmente sobre la experiencia de su género pero niegan que ése sea su interés primordial⁶⁰. Lo importante, como apunta Zecchi, es ser conscientes de que al margen de que “los esfuerzos para fílmicos de las directoras. . . [tengan] la finalidad de que su discurso se inserte en el sistema hegemónico negando así la subalteridad sexual” (338). El hecho es que, por regla general, las películas contemporáneas producidas por mujeres tienen un marcado carácter, si no feminista, sin duda sí ginocéntrico.

En el caso particular del cine sobre inmigración encontramos cuatro directoras cuyas producciones han tenido transcendencia: Flores de otro mundo de Iciar Bollaín (1999), Tomándote de Isabel Gardela (2000), Poniente de Chus Gutiérrez (2002) y, finalmente, el documental Extranjeras de Helena Taberna (2003). Cuatro cintas muy

⁵⁹ En su artículo “Mujer y cine: Estudio panorámico de éxitos y paradojas” parte de la compilación que co-edita junto a Jacqueline Cruz.

⁶⁰ Este hecho, aunque llamativo, también es notable en la literatura. La mayoría de las escritoras españolas, salvo contadas excepciones, buscan rehuir de etiquetas como “feminista” o que sus obras sean catalogadas como “literatura femenina” apelando a la universalidad de sus temas.

diferentes en cuanto a su temática pero relevantes por su capacidad de proponer nuevos puntos de vista hacia la inmigración extranjera precisamente por ese ginocentrismo del que hablábamos previamente. Así en el caso de Poniente se presentan nuevos modos de acercamiento a la relación con el “otro”, Iciar Bollaín y Helena Taberna se concentran en la experiencia de las mujeres inmigrantes, colectivo que ha cobrado protagonismo fílmico en los últimos años. Finalmente, Tomándote se inscribe en el discurso del romance intercultural presentando a una protagonista femenina en control, al menos aparente, de sus relaciones y que las utiliza con un propósito y no como vértice de un triángulo como vimos en el caso de Susanna.

Además del mayor peso de estas producciones, los directores y guionistas han comenzado a tener en cuenta en sus historias la realidad de que casi un 50% de la población inmigrante en España está formada por mujeres⁶¹. No es sorprendente que muchos de los realizadores jóvenes las hayan transformado en foco central de sus filmaciones. Las películas de los noventa apenas representaban este colectivo. De todo el corpus sólo en el telefilm Lucrecia y en Cosas que dejé en La Habana hayamos la presencia de la inmigración femenina. Sin embargo, a partir Flores de otro mundo se observa un mayor protagonismo de la mujer inmigrante ante la cámara.

Es evidente que estas mujeres sufren una doble o incluso triple discriminación como mujeres, como inmigrantes y, en muchos casos, a causa de su etnicidad. Por ello, las producciones que se concentran en estos personajes tienen un mayor potencial visibilizador de la realidad social de este colectivo subalterno. Estos nuevos largometrajes

⁶¹ Maria-Ángels Roque en su estudio Mujer y migración, una doble mirada en el Mediterráneo Occidental del año 2000 apunta a un 46% de mujeres entre el total de la población inmigrante de aquel momento. Estos datos no han variado mucho en los censos sucesivos, así en el avance del padrón de 2008 el porcentaje de mujeres es del 46.8%, siendo 2.443.574 personas sobre el total de 5.220.577.

han venido a dar voz y agencia a la mujer inmigrante y a tratar de deconstruir algunos de los estereotipos muy asentados en la sociedad y en la filmografía pre-existente contradiciendo, en muchos casos, los planteamientos críticos que se aproximan al tema⁶².

Entre estas producciones destaca Extranjeras estrenada en 2003. Esta película es, posiblemente junto con 14 Kms, el único proyecto que indiscutiblemente busca reflejar la experiencia del “otro” sin utilizar un contraste con el “nosotros” hegemónico. Se trata de un relato polifónico en el que treinta y seis mujeres de los cinco continentes narran sus experiencias de emigración ante la cámara. Su impacto comercial desgraciadamente la sitúa como la menos vista de las películas sobre inmigración con 3.396 espectadores en su paso por las salas según los datos de la Filmoteca Nacional.

Es paradójico observar como uno de los mayores esfuerzos fílmicos por acercarnos a ese “otro” ha pasado prácticamente inadvertido lo que nos demuestra, una vez más, que hacer cine comprometido y con deseo de influir sobre el discurso hegemónico no resulta rentable. Sin embargo, el hecho de producir una cinta como ésta es ya de por sí un logro. Como plantea Chema Castiello, “[h]acía falta. . . visibilizar y dar la palabra a los inmigrantes, en este caso a las mujeres inmigrantes, para romper el muro de silencio que las envuelve” (*Parias* 97). En esta película se concede un protagonismo absoluto a la voz de estas personas y sus problemáticas, de una manera hasta entonces desconocida.

La búsqueda de romper las barreras y lograr que el espectador se identifique con las historias que tiene ante sí se transforman en el objetivo primordial de la cinta. La directora consigue que “el *otro* dej[e] de ser un objeto de atención para convertirse en el

⁶² Entre los artículos críticos que se aproximan al papel de la mujer en el cine español sobre inmigración destaca porque es su principal interés el de Rosabel Argote “La mujer inmigrante en el cine español de inaugurado siglo XXI” que analiza la presencia de este colectivo fundamentalmente en el cine de los 90.

protagonista que, en definitiva es. Un ser dotado de palabra, de experiencia y de anhelos” (Castiello, *Parias* 98). En este sentido, cuando visionamos Extranjeras nos topamos frente a frente con ese “otro” que forma parte de nuestra realidad cotidiana; son las mujeres que nos cruzamos en las calles y los parques de cualquier ciudad española, narrándonos sus experiencias en primera persona, con su propia voz y, al menos aparentemente, sin mediaciones.

La posición de la mujer inmigrante en la sociedad, doblemente alterizada como ya se ha comentado, es la de un colectivo subalterno carente de voz y capacidad de representación de su realidad. El intento en esta cinta reside en ofrecer una plataforma para dar voz a estos personajes que, por su posición, se ven privados de ella. El hecho de no incluir una voz narratorial que “guíe” al espectador se transforma en un gran acierto ya que se pretende eliminar cualquier injerencia en el discurso. La idea es construir una historia en la que la cámara esté al servicio de la narración de la experiencia.

Sin embargo, no debemos olvidar que los procesos cinematográficos de montaje hacen que tal proyecto sea quimérico al ser el equipo directivo quien decide lo que se narra. En última instancia quien mira a través de la cámara y observa al inmigrante continúa siendo el “nosotros”, representado en la audiencia que mira y en la directora que graba y selecciona⁶³. Esta situación no minimiza la importancia del proyecto ya que, como apunta Isolina Ballesteros, “[t]he ethnological documentary format, usually considered a first stage in the articulation of the social and political agendas of oppressed segments of the society, proves to be a very useful instrument to render visibility to these women” (*Embracing* 10). Es precisamente su capacidad visibilizadora y su aproximación

⁶³ Un claro ejemplo de la importancia del montaje está en el hecho de que, a pesar de tratar de presentar la realidad de la mujer inmigrante en España, ninguna de las entrevistadas trabaja como prostituta lo que nos indica una selección de los testimonios que se olvida de una parte del colectivo.

a la figura del inmigrante concediéndole voz y agencia, donde reside la importancia de Extranjeras, transformándola en una herramienta para el diálogo intercultural y para nuestra comprensión del “otro”⁶⁴.

Otra interesante propuesta es La novia de Lázaro, dirigida por Fernando Merinero en el año 2002. El propio director la denomina “una película viva”, a medio camino entre ficción y documental que se construye “sobre la propia voz de una inmigrante. . . que va contando su historia a medida que ésta va sucediendo” (Argote, 17). Se trata de la historia de Dolores⁶⁵, una cubana que llega a España tras los pasos de su novio Lázaro, llena de ilusiones por el reencuentro y la nueva vida que les espera juntos. A su llegada descubre que Lázaro está preso por un intento de violación y además es adicto a la heroína. El mismo título juega con el hecho de que la acción se concentra en la lucha de esa mujer primero por mantenerse como “la novia” y, finalmente, por deshacerse de esa etiqueta.

La filmación sigue la estela del cine de Guerín y presenta muchas técnicas cercanas al documental como la cámara en mano y el uso del video digital como formato. Merinero construye un largometraje “sin un guión cerrado, improvisando los diálogos, con una trama cogida por alfileres y dejando que la acción avance a golpes de vida”⁶⁶. Este proyecto muestra cómo los realizadores que se acercan al fenómeno de la inmigración también se interesan por nuevas formas de expresión fílmica.

⁶⁴ En este sentido me parece conveniente resaltar que, a pesar de su escaso impacto comercial, la cinta se utiliza en el sistema educativo español para promover valores de educación intercultural entre la joven generación. También se emplea en talleres y cursos por toda España sobre este tema transformándola en una herramienta didáctica para la promoción de una nueva visión de la identidad española que pasa por la negociación intercultural con las minorías étnicas que conviven en el territorio español.

⁶⁵ Interpretada por la actriz cubana Claudia Rojas cuya participación en la cinta le permitió ganar un premio en el Festival de Málaga.

⁶⁶ Estas declaraciones del director fueron recogidas por Aurora Itxausti y publicadas por El País en su artículo “‘La novia de Lázaro’ un drama de amores al límite” el 28 de Agosto de 2002.

Sin duda, uno de los elementos determinantes de esta película está en la alineación de la mirada de la cámara con la de Dolores en escenas de ocularización interna. Se produce de este modo una “invisibilidad marginal del director [y] una visibilidad central del personaje femenino” (Argote, 18) que construye un texto “sin espacios para otredades” (ibíd.). El personaje inmigrante, a través del retrato de Merinero, adquiere una identidad propia mientras se esfuerza por encaminar un nuevo proyecto de vida para el que debe conciliar su pasado (personificado en Lázaro), sus decisiones de futuro y su propia experiencia migratoria.

A través de esta técnica seguimos las peripecias de un personaje abandonado a su suerte, traicionada por su compañero y a la vez sometida a su control desde la cárcel. Ésto nos confirma lo que observa Isolina Ballesteros que plantea: “Although for woman migration can be an escape route from patriarchal structures, many studies show that migrant women are heavily controlled by men” (*Embracing* 5). La situación ante la que se encuentra fuerza a Dolores a replantearse su proyecto migratorio y constituye el principal hilo argumental en su esfuerzo por librarse del control de Lázaro y al mismo tiempo construir una nueva vida en un nuevo país. Su lucha por un espacio propio, desmarcado de su pareja, centra la acción

Además, como veremos a continuación, esta cinta se une a otras producciones recientes que buscan plantear nuevos espacios de convivencia y desarrollar un nuevo discurso de nación, que pasa por implementar el diálogo intercultural, por una nueva visión de las relaciones sentimentales multiculturales (radicalmente diferente a la planteada hasta entonces por la filmografía) y finalmente construyendo historias en que la pareja y la familia pluricultural se transforman en metáforas de la nación.

Cine de inmigración y proyecto de nación

Uno de los principales retos de España en los años recientes es la búsqueda de una redefinición de su proyecto como nación. La consolidación de partidos nacionalistas en los gobiernos vasco y catalán y su influencia en la política nacional⁶⁷ son elementos que debemos tener en cuenta al observar un proceso que ha llevado a una deconstrucción postmoderna de la identidad nacional “neither inherent nor imposed, but negotiated” (Labanyi 397). En las últimas décadas han ido surgiendo otros elementos que se unen en esta negociación: conciliar el “ser español” con el “ser europeo”, el impacto de la globalización en la identidad nacional y, sobre todo, el de los movimientos migratorios⁶⁸.

Los cineastas no han sido ajenos a estos cambios. Es más, tienen un protagonismo activo al reflejar esta refiguración subversiva de la nación (Kinder 65) y al proponer proyectos alternativos al discurso hegemónico. El cine sobre inmigración se ha concentrado en construir “comunidades imaginadas”⁶⁹ alternativas en las que los personajes inmigrantes se ven incluidos como agentes de esta negociación. Como veremos, esto se lleva a cabo a través de uno o varios personajes “autóctonos” que se relacionan con los inmigrantes, colaboran y aprenden de ellos. Los inmigrantes se integran así en la narrativa nacional y participan de su desarrollo a través de un proceso de diálogo intercultural.

⁶⁷ Actualmente en España hay gobiernos nacionalistas/regionalistas en solitario o en coalición en Galicia, Cantabria, País Vasco, Navarra, Aragón, Cataluña, Baleares e Islas Canarias. La presencia de éstos en las Cortes Generales es un elemento de presión para los gobiernos nacionales por su defensa de intereses periféricos frente al interés general y plantean una constante renegociación de la idea de nación.

⁶⁸ A este respecto resulta muy interesante las reflexiones sobre los retos de la nación en el siglo XXI que contiene el libro de Montserrat Guibernau The Identity of Nations en el que dedica varios capítulos al impacto de la globalización y las migraciones sobre el proyecto de nación. Además contiene reflexiones sobre el desarrollo, los límites y los retos de una “identidad nacional europea”. Por su parte, también resultan muy interesantes los planteamientos sobre este tema desarrollados por Sebastian Balfour y Alejandro Quiroga en su libro The Reinvention of Spain: Nation and Identity since Democracy.

⁶⁹ Utilizando la ya clásica definición de nación planteada por Benedict Anderson, la nación es “an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign” (Anderson, 6).

En construcción presenta ya en el título conexiones con este proceso. España es un país que en las últimas dos décadas ha experimentado a un profundo cambio social, económico y cultural. Esto lo transforma en un país cuya propia identidad contemporánea se encuentra “en construcción”. A través de la recuperación de imágenes históricas del barrio El Rabal, con las que se abre la película, Guerín sienta las bases de un diálogo necesario entre pasado, presente y futuro de esa zona y, por extensión, de todo el país.

Los inmigrantes forman parte de ese proyecto porque son una realidad social y un agente más en esa construcción. Esto queda reflejado, por ejemplo, en las escenas del descubrimiento de un cementerio romano sobre el que se van a construir los pisos. Las personas que se reúnen para observar las excavaciones plantean varias hipótesis sobre su origen y entre la concurrencia se observan los rostros de inmigrantes de dos procedencias: magrebíes y latinoamericanos. Esta elección confirma el valor simbólico de la secuencia ya que integra en la discusión a inmigrantes que provienen de zonas sujetas al dominio colonial español o cuya presencia en España supone una de las más importantes influencias culturales.

Los nuevos pisos en El Rabal simbolizan, además, la prosperidad económica de la España contemporánea, un progreso que no afecta a todos por igual. La focalización en personajes marginales es un recuerdo constante de tal situación⁷⁰. El barrio, con gentes de procedencias sociales, culturales y económicas diversas se constituye en un ejemplo perfecto de “zona de contacto” un espacio “in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations” (Pratt 8). En este caso es un espacio de intercambio cultural productivo como

⁷⁰ Aunque no puede ser objeto de análisis en este trabajo puesto que no se trata de personajes inmigrantes, es muy interesante el papel que juegan en la cinta la pareja de Juani e Iván y el del viejo marinero, casi vagabundo, que va narrando sus experiencias y sus opiniones.

ejemplifican las conversaciones entre Abdelziz y Santiago. Si observamos el edificio como metáfora de la nación, los obreros que lo construyen representarían a la sociedad misma, una sociedad pluricultural en la que se escuchan diferentes acentos y lenguas peninsulares (gallego, andaluz o catalán) pero además se oyen el marroquí, variedades del español de Latinoamérica o lenguas del oriente europeo, incluyendo a estos inmigrantes en el proyecto. Guerin transforma así ese edificio cimentado sobre un pasado de milenios (España, o Cataluña) en una zona de contacto donde se negocian identidades y donde, a través del contacto de diversas culturas, se edifica un futuro en común⁷¹.

Del mismo modo que Benedict Anderson plantea concebir la nación como una comunidad imaginada, observamos que los cineastas españoles, en muchos de estos filmes, nos plantean una renegociación de ese concepto en España, buscando incluir a aquellos sectores de población, como los inmigrantes, que han quedado relegados a los márgenes del mismo. Para ello, presentan en sus argumentos la amistad entre españoles e inmigrantes y como establecen un diálogo en que, partiendo de sus diferencias, llegan a una comprensión y un proyecto común al final. Dos ejemplos de este tipo de película son El traje y Princesas.

La primera, dirigida por Alberto Rodríguez en 2002 es una comedia agridulce en la que sus dos protagonistas Patricio y Panconqueso construyen una amistad y viven una serie de aventuras en Sevilla. Se trata, como apunta Chema Castiello, de “dos marginales, uno de origen subsahariano y el otro producto típicamente andaluz,. . . un pícaro de la España más tradicional” (*Parias* 93). Isolina Ballesteros propone una lectura como “a successful parable of race relations that optimistically proposes that Otherness and

⁷¹ Podríamos pensar que tal interpretación deja fuera de escena a las mujeres pero el hecho es que Juani trata de encontrar trabajo como peón en la obra y que quien al final se encarga de vender los pisos es una mujer.

difference may be shared” (*Foreign* 180). Realmente, la película no llega a deconstruir la otredad de sus protagonistas ya que ambos, como apunta Castiello, se sitúan a los márgenes de la sociedad. Sin embargo, sí introduce novedades en cuanto a la representación del inmigrante.

El joven protagonista trabaja como limpiador de coches en un garaje y no como Alou y otros buscándose la vida en la calle. Ya no desconoce la lengua, sino que se desenvuelve a la perfección⁷² pero sus relaciones sociales siguen marcadas por su condición inmigrante y por su raza. El azar transforma su vida cuando, por casualidad, conoce a un jugador de baloncesto afroamericano que, como “pago” por ayudarlo a cambiar una rueda, le regala un traje con corbata. Cuando Patricio se lo pone y sale a la calle, las reacciones de la gente hacia él cambian y toda la distancia y sensación de alteridad desaparecen. En este sentido el traje se transforma en una “[m]etáfora de una sociedad que ha perdido sus señas de referencia morales y que aprecia a los individuos por los signos externos” (Castiello, *Parias* 93). Al entrar la policía en el piso donde vive con otros *sin papeles*, Patricio tiene que huir con ese traje como única posesión y el dinero que su amigo Roland tenía guardado para enviar a su país. En el albergue adonde va a dormir aparece el otro personaje, Panconqueso. Un pillo que se gana la vida con timos y robos de poca monta y que esa misma noche le roba a Patricio el dinero haciendo que éste vaya en su búsqueda e iniciando el principal hilo argumental, la relación que se establece entre ambos.

Yendo contra los estereotipos, Panconqueso es en la película un personaje negativo aunque entrañable (por sus conexiones con la picaresca) mientras que Patricio se

⁷² El papel lo representa el Jimmy Roca, un español de origen guineano pero que nació ya en España con lo que encontramos a un joven actor parte de la segunda generación de inmigrantes (algo inédito en estas películas).

esfuerzo constantemente por denunciar la inmoralidad de sus acciones mostrando su altura moral y su deseo de actuar dentro de las normas sociales. Patricio tiene un alma noble con una voluntad de sobrevivir en una sociedad hostil que sólo al ponerse ese traje prestado le permite mostrarse tal como es fuera de una visión estereotipada. Es un joven amable, educado, con los mismos deseos y preocupaciones que los jóvenes españoles.

Por su parte, Panconqueso es una persona que en su mismo nombre busca borrar su identidad. Un pasado trágico que tan sólo se deja entrever en la cinta pero que nos muestra las razones de su posición marginal que pasan por la pérdida de su familia y trabajo. En este sentido, como apunta Isabel Santaolalla, Rodríguez inserta “la discriminación racial dentro de unos criterios más amplios de exclusión económica y de clase” (*Otros*, 125) a través del juego metafórico de la prenda, que se transforma en una segunda piel para el protagonista, la máscara con la que cubre su negritud siguiendo el argumento de Franz Fanon.

La relación que establecen ambos personajes y el amigo y compañero de Patricio, Roland⁷³ al que encuentran más adelante es de gran interés. Este último representa al inmigrante cuya situación es aún más inestable y precaria ya que trabaja como repartidor de periódicos gratuitos⁷⁴. La relación entre estos personajes avanza desde la tensión y desconfianza mutuas hasta una relación de amistad y complicidad final, cuando Patricio reencuentra a Roland para devolverle el dinero.

Las últimas secuencias del film ponen de manifiesto la propuesta de nación. Los tres personajes entierran en una misma fosa a un león disecado, que Roland había

⁷³ Interpretado por Mulie Arjú, protagonista de *Las cartas de Alou*, en un tierno papel secundario que conquista al espectador por su nobleza, su bondad y su sabiduría.

⁷⁴ En muchas ciudades españolas en los últimos años han surgido periódicos gratuitos financiados exclusivamente por publicidad y que emplean inmigrantes para su distribución. Algunos están promovidos por asociaciones de apoyo a los inmigrantes y suponen una primera oportunidad de empleo para muchos.

encontrado, y el traje de Patricio. El paraje en el que tiene lugar la secuencia es un espacio abierto en los márgenes del tejido urbano y presenta un juego de silencios muy propio del cine de alienación en el que transcurre la devolución del dinero a Roland. Si interpretamos, como propone Isolina Ballesteros, al león como símbolo de la identidad africana y el traje como símbolo de la identidad europea (*Foreign* 182), cuando Patricio, Roland y Panconqueso entierran ambos la propuesta simbólica está clara. Cada individuo es responsable de construir su propia identidad y ésta pasa necesariamente por aprender del “otro”. Isolina Ballesteros lo plantea diciendo que “the road to tolerance can be built as long as individuals put aside their differences and are blind to color” (*Foreign* 180). La relación entre estos dos hombres se cimenta en ese compartir de experiencias y valores que no siempre son positivos o negativos, morales o inmorales, sino que trascienden la dicotomía y el estereotipo.

Este mismo proceso de aprendizaje y descubrimiento intercultural lo encontramos también muy presente en Princesas, cuarto film de Fernando León de Aranoa, estrenado en 2005. Se trata de la película sobre inmigración con mayor éxito hasta la fecha con 1.194.073 espectadores⁷⁵. Aranoa es un realizador muy comprometido con un cine alejado de los intereses hegemónicos. Sergio Sauce apunta que “trata de mostrar la realidad menos conocida que rodea la vida cotidiana” lo que demuestra ya en su filmografía anterior. La película nos cuenta la historia de Caye y Zulema⁷⁶ y el

⁷⁵ Fuente: Base de datos de la Filmoteca Española. Tengamos en cuenta que películas como Saïd, Extranjeras, Illegal o Tomándote no han llegado ni siquiera a 10.000 espectadores en su exhibición en salas y como ya hemos ido comentando ninguna de las comentadas ha llegado al medio millón de espectadores.

⁷⁶ El personaje de Caye está interpretado por Candela Peña, parte de la joven generación de actores y actrices. El papel de Zulema lo encarna la actriz puertorriqueña Micaela Nervéz, desconocida hasta entonces en España.

desarrollo de su amistad. Ambas trabajan como prostitutas en Madrid y como comenta el propio director en el artículo sobre la cinta de Elsa Fernández Santos para El País:

Las diferencias entre las dos protagonistas son evidentes [,]. . . cada una tiene que satisfacer sus necesidades y éstas son diferentes, no tienen nada que ver las de una y otra. Una se prostituye porque tiene que mandar dinero a sus hijos, y la otra tiene las necesidades del mundo en el que vivimos. Quiere dinero para comprarse ropa, para operarse el pecho...

Caye se nos presenta como un personaje materialista, una chica de su tiempo, que vive sola en su apartamento y que vende su cuerpo porque se siente, al menos aparentemente, muy segura de sí misma⁷⁷. No busca abandonar la prostitución, aunque sí esconde su condición a su familia. Zulema, en cambio, se nos presenta como un personaje atrapado por su situación. Es una inmigrante de la República Dominicana que debe explotar su cuerpo para conseguir enviar dinero a su familia, algo que supone una situación desgraciadamente muy común en la España contemporánea.

Su amistad, como en El traje, es la historia de su diálogo intercultural en el que Los dos personajes aprenden del otro y la inmigrante se transforma en agente de crecimiento para el personaje español. Rosabel Argote nos habla de que “las prostitutas como personajes han servido tradicionalmente a los narradores de la clase dominante para identificar todo aquello que supusiera una amenaza. . . para luego “eliminarlo” narrativamente” (9). Sin embargo, Aranoa busca mostrar estas mujeres ante la sociedad como personas con problemas y vidas comunes, aunque marcadas por la soledad y la

⁷⁷ Un claro ejemplo de su seguridad se pone de manifiesto en la primera escena cuando Caye llega a una habitación de hospital para hacerle “un servicio” a un joven. Aunque la cinta omite la exhibición sexual, se observa que ella establece las reglas. De la misma forma a lo largo de la cinta se pone de manifiesto que Caye rechaza “servicios” que no cumplan sus normas de higiene y seguridad, entre ellas el uso del preservativo.

incomprensión. En su entrevista para Carmen Briz, el director “[e]xplica que le interesaba el contraplano de esa mirada [, la del cliente]; no el diálogo entre el cliente y la prostituta, sino la chica que se gira y se pone a hablar con otra compañera”. La prostitución se trata de observar desde dentro. No se debe dejar de comentar que varias escenas parecen recrearse en el cuerpo femenino desnudo como las de Caye caminando semi-desnuda por su casa al comienzo. Curiosamente, las escenas en que Zulema aparece totalmente desnuda, se presentan usando una apertura máxima del foco, por lo que es el teléfono móvil sonando lo que vemos más claramente mientras que Zulema, secándose en el fondo del plano, se presenta borrosa y nos impide contemplar su cuerpo desnudo.

Este largometraje busca reflejar la realidad pluricultural del país en escenas rodadas con técnica de documental (cámara en mano) como las escenas en el rastro usando el sonido intradieгético de las voces y acentos diversos. También se esfuerza por acercarnos a la realidad del colectivo inmigrante femenino a través de Zulema. Varias secuencias tienen lugar en el locutorio, un espacio marcado por la presencia femenina. En las conversaciones de esta “madre telefónica” observamos sus preocupaciones: si su hijo come bien, si va bien en la escuela; pero, sobre todo, el dolor de la distancia y la nostalgia del hogar y la familia.

Caye tiene un papel de observadora y desde esa posición comienza a reevaluar su propia situación. Los espectadores avanzamos guiados por ella, quien focaliza la acción, hacia una identificación afectiva con Zulema, que irá adquiriendo agencia y mayor protagonismo a medida que progresa la acción. Ambos personajes están marcados por la soledad a la que su condición las somete. En el sueño de Caye “que mi novio me venga a buscar a la salida del trabajo” se encierra su contradicción. Por un lado no

muestra interés por abandonar su condición, ni la oculta en muchos momentos, pero es consciente de la irrealidad de su sueño y eso le genera un carácter melancólico que marca su personaje.

En Princesas hallamos un final sorprendente. Zulema regresa a su país y su proyecto de inmigración se ve frustrado al descubrir que es seropositiva. Su paso por España deja su huella en Caye por su amistad y los valores de su diálogo intercultural. Ambas se transforman en mediadoras culturales como muestra Caye cuando consigue que sus amigas acepten a Zulema, tras su inicial rechazo cargado de prejuicios. Es su contacto lo que permite a la española superar sus estereotipos y admitir como propia de su proyecto de vida la diversidad que le rodea. Tras la partida de Zulema son muchas las cosas que cambia a su alrededor llegando, al final de la película, a dejar abierta la posibilidad de que abandone la prostitución para conseguir sus sueños.

Finalmente, Aranoa entra en un diálogo intertextual con el enfoque policial hacia la inmigración. Cuando su amiga se marcha, Caye se cruza con dos policías y se aproxima para decirles: “Mi amiga, que se va porque quiere. No la echa nadie, se va ella a estar con su hijo. Nada más que eso”. Estas frases no van dirigidas a los agentes, sino a lo que representan. El proyecto de inmigración trasciende las barreras y afecta no sólo a los propios migrados sino a aquellos que se preocupan de conocer sus historias. Caye verbaliza así uno de los mensajes últimos del texto indicándonos ese cambio que se opera en su persona.

La idea de articular nuevos proyectos de convivencia que integren a los inmigrantes también está muy presente en Poniente. Chus Gutiérrez escribe –junto a Iciar Bollaín – y dirige esta película estrenada en 2002 a raíz del brote de violencia xenófoba

que afectó al pueblo de El Ejido en 2000. Para tratar el tema, la directora construye una comunidad ficticia, La Isla, un pueblo almeriense cuya economía está marcada por la explotación agrícola intensiva a través de invernaderos que requieren mano de obra inmigrante para su cultivo. Se trata de una cinta con una marcada intención de presentar puntos de vista polifónicos que reflejen la complejidad del fenómeno de la migración.

La protagonista del film, Lucía (interpretada por la actriz Cuca Escribano), abandona su trabajo como profesora en la ciudad para regresar a su pueblo tras la muerte de su padre. La vuelta a sus raíces está marcada por una historia trágica: la tensa o inexistente relación con su padre, la pérdida de su hija – que muere ahogada en la playa de La Isla – y el fracaso de su matrimonio. En su reencuentro con un pasado del que había huido se plantea un nuevo futuro y, en lugar de vender los invernaderos de su padre, decide hacerse cargo de su gestión. Lucía establece además una relación sentimental con Curro⁷⁸ y juntos tratarán de construir un proyecto alternativo de sociedad que pretende ser inclusivo para los inmigrantes con los que coexisten y que choca con la comunidad de propietarios representada en la película.

Su proyecto de empresa es integrador y cobra el papel simbólico de proyecto de nación. Lucía valora la voz y la experiencia de los inmigrantes en la gestión del invernadero y ansía mejorar su situación laboral para así conseguir mayor productividad. Lo mismo parece plantear Curro cuando se asocia con un inmigrante marroquí, Adbembi, y montar juntos un negocio reabriendo el chiringuito de la playa, que se llama “Poniente” y que se transformaría en un espacio de encuentro y diálogo entre las comunidades.

⁷⁸ Curro es hijo de un inmigrante español en suiza y se crió como suizo aunque regresó a España. Esta condición híbrida le hace actuar de una manera determinada y su visión de los inmigrantes en España le transforma en un personaje diferente cuya tensión y negociación identitaria es una constante en la cinta como veremos cuando se analice su papel en el capítulo 4.

Estos proyectos entran en clara confrontación con los propietarios, personificados en Miguel que es primo de Lucía, que no ven en los inmigrantes más que mano de obra barata, carente de derechos y sujeta a su explotación (jornadas interminables, infraviviendas, carencia de derechos laborales, etc.). La incompatibilidad de que ambos proyectos se lleven a cabo es uno de las principales líneas argumentales. Como plantea Isabel Santaolalla, “Lucía se ve cada vez más alienada e intimidada por un territorio cuyas reglas no conoce” (*Otros* 143) y al que llega a comparar con el Oeste de las películas. Un mundo de segregación y tensión permanente entre propietarios e inmigrantes en el que no caben proyectos ni discursos alternativos como los que plantean Lucía o Curro. La confirmación de esto la hayamos al final de la cinta cuando esas tensiones desembocan en violencia xenófoba⁷⁹.

Los proyectos fracasan en la película pero su mismo planteamiento es un éxito. La fuerza del discurso hegemónico, el de los propietarios, no impide la coexistencia de otros alternativos en los que se apuesta por el diálogo intercultural y por una aproximación al inmigrante como uno más de la comunidad, integrando a ese “otro” en un plural “nosotros”. Lucía aún en su proyecto a personajes a los que esa hegemonía ha relegado a los márgenes. En su proyecto de nación se integra a las mujeres (como Perla⁸⁰ o ella misma), a la joven generación (representada por Miguelillo⁸¹) o al mismo Curro, además de los inmigrantes.

⁷⁹ La referencia visual para la audiencia es claramente los acontecimientos de El Ejido en el 2000. Chus Gutiérrez trata, sin embargo, de presentar un contexto común en muchos pueblos de esa zona.

⁸⁰ Una madre soltera que tras ser abandonada por su pareja se ve obligada a bailar en un club de stripper ante las limitaciones de un mercado laboral en el que los puestos de obrero agrícola están copados por inmigrantes.

⁸¹ Hijo del primo de Lucía, Miguel, que se niega a seguir sus estudios y quiere comenzar a trabajar en los invernaderos. En su personalidad encontramos los valores de una nueva generación que ya ha convivido con los inmigrantes en sus clases y en su día a día y que los ve como una parte más de nuestra sociedad.

Las últimas imágenes, con Curro y Lucía viendo pasar frente a ellos a los inmigrantes que abandonan La Isla, nos recuerdan la realidad y lo imparable de un fenómeno para el que debemos plantear nuevos discursos a pesar de las dificultades, y obstáculos que se presenten. Para Dosinda Alvite, en Poniente se presenta “[l]a concepción de una identidad nómada, abierta, moldeable, se ofrece así como alternativa a una visión nacional que, aspirando a la seguridad en la búsqueda de lo común, se vuelve inflexiva e injusta” (237). Con la representación de estos proyectos de nación alternativos (el de Lucía y Curro), Chus Gutiérrez construye el contrapunto al de los plantadores, que se identifica con el de España. De esta manera, el que la película no termine con el éxito del proyecto nos muestra el poder del discurso hegemónico de alterización que se filtra en muchos sectores sociales y que, de alguna manera con esta cinta, se trata de visibilizar y deconstruir.

Existe otro grupo de películas que emplean el romance intercultural como trama principal pero en las que plantean nuevas “comunidades imaginadas” a partir de la familia. Así ocurre en Flores de otro mundo (1999), Tomándote (2000), La novia de Lázaro (2002) y Próximo oriente (2006). Su importancia en la construcción de proyectos alternativos de nación reside en que presentan modelos de convivencia en los que la negociación identitaria y el diálogo intercultural substituyen a la presión y la búsqueda de asimilación del “otro”. Aunque todas estas narrativas presentan algunos problemas, motivados por la fuerza de un discurso hegemónico que promueve la “integración” como renuncia, presentan importantes novedades con respecto a las cintas de los noventa.

Daniela Flesler se concentra en el cine de los noventa⁸² y llega a comentar la importancia de esta trama en Flores y Tomándote pero no en las dos últimas aportaciones que, como veremos, han modificado este enfoque. Uno de los cambios fundamentales es que sólo en Tomándote encontramos un romance intercultural que fracasa, uno de los puntos de análisis de Flesler, mientras que en Flores de otro mundo dos de las parejas fracasan pero su pareja protagonista, Patricia y Damián, tiene éxito en su proyecto.

En La novia de Lázaro, Dolores tras verse sola en Madrid, emprende su búsqueda de una nueva vida a través de la reformulación de su proyecto migratorio. Su relación turbulenta con Lázaro y el camino hacia la perdición por el que la arrastra (encargándose de introducir droga en la cárcel) se unen al suicidio de su única amiga en España para hacer que Dolores busque huir y termine al lado de Paco (interpretado por Ramón Merlo). Este se presenta como un hombre solitario, que trabaja desde casa haciendo diseños y cosiendo y que, por momentos, parece retratado (desde la mirada subjetiva que propone Merinero) como homosexual. Su relación con él nace desde una amistad inicial y desde su diálogo. En cierto sentido, volvemos a encontrar con una amistad de marginales como la reflejada anteriormente. Sin embargo, ambos crecen, ya que Dolores consigue la estabilidad emocional y personal ansiada en su nueva tierra de acogida y Paco se transforma en una persona más activa, más social y menos acomplexada con respecto a cómo le descubrimos al comienzo.

⁸² En su artículo “New racism, intercultural romance, and the immigration question in contemporary Spanish cinema” explora fundamentalmente la construcción de las narrativas de romance intercultural en la primera ola de películas sobre inmigración. Observa como esta trama se emplea por los directores como medio de reflejar y explorar el rol de la masculinidad y presenta a los inmigrantes como un riesgo para la nación. Así lo analiza y lo hemos comentado anteriormente en este trabajo en películas como Susanna, Saïd o Las cartas de Alou.

La salida de Lázaro de la cárcel y el reencuentro con Dolores suponen un momento climático. Ella tiene que decidir entonces entre construir una familia con alguien de su mismo origen, por el que siente una gran atracción física, o elegir a su pareja actual (Paco), fruto de un amor inesperado, de una amistad que creció en pasión, aunque sigan existiendo diferencias que los separan (la edad, la procedencia, etc.). Elige la relación intercultural porque es la que le propone una estabilidad, una complicidad y una esperanza de amor. La negociación cultural puede dar sus frutos en una pareja y las escenas finales con Dolores y Paco formando una familia así lo confirman. Al contrario que en las cintas de los noventa, estos personajes presentan un proyecto de familia intercultural solvente, que abre las puertas a una nueva concepción de la familia y por extensión de la nación. También al contrario que anteriormente, no existe un enfrentamiento por la mujer amada entre los dos hombres (el español y el inmigrante) sino que es Dolores, mostrándonos su agencia y su independencia, quien elige su destino.

La familia y el romance han sido identificados por muchos estudiosos como un poderoso símbolo de la nación⁸³. En este sentido el romance intercultural en el cine de inmigración adopta el mismo papel. Las cintas de los noventa, comentadas por Flesler, presentaban historias de amor que fracasan por las diferencias entre sus protagonistas, sin embargo, ya en el siglo XXI el cambio de visión se refleja en historias de éxito y de construcción de familias interculturales como hemos visto en La novia de Lázaro.

Este es también el caso de El próximo Oriente, una comedia dirigida por Fernando Colomo en 2006 y que narra la historia de Caín, un joven tímido y poco agraciado que trabaja en una carnicería del madrileño barrio de Lavapiés. Su vida de

⁸³ Un muy buen ejemplo de esta identificación la hayamos en el volumen Foundational Fictions: The national romances of Latin-America de Doris Sommer donde la autora evalúa el papel del romance en la construcción de las narrativas nacionales y como éste tiene un potencial para proponer proyectos de nación.

perdedor contrasta con la de su hermano Abel, casado y con familia, con aire de conquistador y éxito en su profesión como agente inmobiliario. Sus vidas dan un giro cuando Abel deja embarazada Aisha, una joven inmigrante Bangladesí que vive con su familia en el edificio frente a Caín, y por la que éste siente una gran atracción. Abel renuncia a hacerse cargo de la situación y se traslada con su familia a Canarias. Esta situación lleva a la muchacha a intentar suicidarse para evitar la ira de su familia. Caín la rescata y decide ayudarla haciéndose pasar por el padre de su futuro hijo.

El argumento presenta las líneas básicas de una comedia romántica pero el hecho de que la protagonista sea inmigrante genera un nuevo interés hacia la acción. Para casarse con ella, Caín debe convertirse al Islam y convencer a la familia de la joven, sobre todo a su padre, de que es digno de ella. En Aisha y sus hermanas encontramos a personajes que pertenecen a la generación y media⁸⁴, es decir, son chicas que conservan su herencia cultural pero que se hayan plenamente integradas en la cultura de acogida lo que se refleja en su forma de vestir, su visión de la vida o en su dominio del idioma, son de hecho bilingües. Observamos que no nos encontramos con inmigrantes recién llegados sino con personas que ya se han asentado y educado en España. De esta forma, la posición de Aisha es compleja puesto que se encuentra en un intersticio entre una cultura que la rodea y de la que adopta muchos elementos, la española, y las reglas y normas que vive en el hogar, puramente Bangladesí. La constante negociación identitaria entre los espacios públicos y privados es una característica fundamental de esta cinta.

⁸⁴ Término desarrollado por Gustavo Pérez-Firmat en su obra Life on the Hyphen para referirse a los exiliados cubanos que abandonaron la isla de niños junto a sus padres. Estas personas no pertenecen por tanto a la segunda generación de inmigrantes porque no nacieron en el país de acogida pero tampoco son primera generación porque su educación y cultura se impregna de los valores y modos de vida de éste.

No se nos presenta a los inmigrantes teniendo que “integrarse” a través de la renuncia a sus raíces, es Caín quien emprende un proceso de transculturación que le lleva a adoptar la cultura de la mujer que desea. En este proceso, enmarcado en la comedia, observamos una constante negociación cultural y un diálogo entre la riqueza que aportan ambas culturas. Caín se ve así mismo posicionado en el mismo intersticio que Aisha, lo que le permite comprenderla mejor y sumando su esfuerzo, dedicación y el amor por ella acaba por conquistar su corazón.

Este film presenta un proyecto familiar intercultural que nace, no de la renuncia, a una de las culturas, sino de la fusión de ambas; de un intento de negociar una posición común que permita ese proyecto familiar salir adelante. El final feliz con Aisha y Caín juntos es una clara muestra de la apuesta de Colomo por retratar que sí es posible llegar a una posición constructiva entre dos culturas, la española/europea y la musulmana, que a lo largo de los años han construido un discurso de rechazo.

Sin embargo, no se nos debe escapar el hecho de que varios directores que retratan relaciones entre españoles y musulmanes no escogen a personajes procedentes de Marruecos que, sin embargo, son la comunidad musulmana más numerosa en España. Tanto Colomo en El próximo oriente como Isabel Gardela en Tomándote seleccionan personajes del extremo oriente lo que nos da una muestra del peso del discurso “anti-moro” en España que lleva a estos realizadores a elegir personajes que, aunque musulmanes, son percibidos por la audiencia como exóticos y no suponen una amenaza, como sí se percibe a lo marroquí.

Por tanto, aunque el discurso de esta cinta avanza en cuanto a la apertura de la posibilidad de familias interculturales que cimenten una visión pluricultural de la nación,

al mismo tiempo, con la elección de un personaje de un país tan alejado como Bangladesh, se neutraliza la posible reacción de la audiencia que podría tender a rechazar la misma historia planteada como el amor entre una marroquí y un español.

En conjunto, las cintas comentadas unidas a Flores de otro mundo presentan una nueva visión del romance intercultural. En primer lugar, no serán hombres inmigrantes los que mantienen relaciones con mujeres españolas, sino a la inversa (salvo en Tomándote) y estas parejas generan familias híbridas que no hacen sino reforzar la idea del futuro de diversidad étnica de una España pluricultural que es ya realidad hoy en día.

Las películas más recientes se aproximan a la experiencia inmigrante de una manera que trata de superar el mero testimonio-documental y buscar una comprensión de la realidad y la experiencia del migrante y de sus sensaciones ante la sociedad de acogida. La reciente 14 Kms, dirigida por Gerardo Olivares en 2007, ni siquiera transcurre en España. El interés del director consiste en presentar la inmigración desde el punto de vista del que emigra y no del que recibe, como hasta entonces se había hecho.

La historia se concentra en Buba y Violeta, él de Níger y ella de Mali, que abandonan sus países en busca del sueño europeo. El largometraje está grabado empleando técnicas propias del documental – como el uso de cámara de visión nocturna en varios momentos – y en francés – en España se exhibió doblada. El principal interés reside en su poder para mostrar que la historia de los inmigrantes no empieza cuando consiguen llegar a las costas españolas, sino que antes hay toda una odisea de preparativos, obstáculos, cruces de frontera y mucho dinero que mueven las redes de tráfico de inmigrantes. Así como también la imagen de Europa que se construye en esos países y anima a los jóvenes africanos a lanzarse a la aventura de migrar. El director

consigue esto a través una muy apropiada contextualización social, donde transcurre la primera parte del film, que trata de retratar a estos personajes y sus condiciones de vida en los países de origen.

La elección de un hombre y una mujer como protagonistas no puede ser más acertada. Con ella, Olivares nos muestras las grandes diferencias que separan la experiencia migrante de ambos géneros. Mientras Buba decide emigrar en busca de nuevas oportunidades económicas, Violeta se ve forzada a huir de su hogar en Mali para escapar de un matrimonio concertado con un viejo terrateniente que abusó de ella desde la niñez. Durante su viaje, ambos sufren hambre, sed, privaciones y abusos pero la experiencia de Violeta es, sin duda, mucho más dramática. En dos ocasiones tiene que recurrir a la prostitución o sufre abusos sexuales para poder proseguir su viaje y se deduce, aunque no se llega a ver, que sufre una violación cuando es retenida en un paso de fronteras, experiencia muy común a muchas subsaharianas en su viaje⁸⁵.

Esta cinta construye como un texto en el que el espectador no puede evitar verse sumergido en el sufrimiento de unos personajes con los que comparte una serie de experiencias que parecen formar parte de la realidad, al modo de un documental. Su identificación con Buba y Violeta es plena a lo largo de la cinta. Se busca desde el comienzo de la misma al mostrarnos sus vidas en sus países de origen y su pasado antes de migrar. No existe una voluntad de alterizar, sino de dignificar y engrandecer la hazaña y el esfuerzo que requiere conseguir llegar cruzar esos catorce kilómetros a los que se refiere el título, la distancia que separa Europa de África por el estrecho de Gibraltar.

⁸⁵ En muchas ocasiones en televisión se muestra la llegada de mujeres con bebés en sus manos. Sólo en los últimos años y fundamentalmente por la labor de organizaciones de ayuda al inmigrante, se ha comenzado a hacer público que, en muchos casos, esos bebés son el fruto de la violencia sexual hacia las mujeres. Estas se ven forzadas, como Violeta, por oficiales sin escrúpulos que las violan como “pago” para poder cruzar la frontera de sus países.

Sólo la última escena tiene lugar en suelo español, cuando los protagonistas, exhaustos, huyen de la Guardia Civil que les persigue y se ocultan en un bosque. La audiencia siente ya una identificación plena con los personajes y no puede sino conmocionarse y contener la respiración ante un intenso final en el que el “otro” (el Guardia Civil) puede acabar, tan cerca de alcanzar su meta, con todo el esfuerzo y la lucha de meses de los dos protagonistas que ya hemos adoptado como parte del “nosotros”. De esta manera, Olivares consigue romper el ciclo de alterización, el propio Guardia Civil parece compartir nuestra identificación cuando finalmente consiguen escapar.

De esta forma, el cine español en lo que llevamos de siglo XXI ha conseguido desmarcarse de las fórmulas estéticas y las propuestas discursivas generadas en la década de los noventa en cuanto a la representación de la figura del inmigrante. Los inmigrantes en el cine español actual adquieren no sólo una mayor presencia y diversidad sino se comienza a intentar concederles una voz y una agencia de la que carecían en el cine anterior. De este modo, los directores y directoras que se han aproximado a este tema en sus producciones proponen nuevos modelos de representación del inmigrante. Se comienza a observar el intento por parte de estos realizadores de desmarcarse de un cine de alienación que posicione al inmigrante como “otro” y se busca claramente la identificación afectiva entre la audiencia y los personajes inmigrantes. Con ello, los espectadores que ven estas producciones no pueden evitar empatizar con la problemática de los personajes que tiene ante sí.

Flores de otro mundo: La negociación cultural como construcción nacional

Cuando estrena Flores de otro mundo en 1999, Iciar Bollaín ya contaba con una notable carrera como actriz y un primer largometraje, Hola, ¿Estás sola?, que dirigió en 1995. En el guión participaron la misma Bollaín y el escritor Julio Llamazares y de esa colaboración surge una película que se concentra en la historia de tres parejas, dos de las cuales se conocen a través de un proyecto de caravana de mujeres en un pueblo de Castilla, Santa Eulalia⁸⁶. Julio Llamazares afirma sobre el film que es “un drama inmenso, tanto por parte de las chicas que van en el autobús como por la de los chicos que esperan al autobús; es el drama de la soledad y de la pobreza y de la necesidad y de la búsqueda de compañía” (Bollaín 28). La soledad a la que los pueblos someten a sus habitantes es el principal eje narrativo, como lo es el esfuerzo de estos personajes por tratar de adaptarse a un contexto al que no pertenecen.

El título del film se conecta, como ha apuntado Isabel Santaolalla, con la historia de estas mujeres que “han sido arrancadas de su terreno original y replantadas en tierra extraña” (*Otros*, 195). Este extrañamiento es aún mayor al ser dos de ellas, Patricia y Milady, inmigrantes lo que transforma a la cinta en un espacio para dialogar sobre nuevas identidades. El movimiento de extranjeros hacia espacios rurales en España es un fenómeno cada vez más relevante sobre el que Llamazares comenta: “la colonización del mundo rural español por extranjeros, porque los españoles ni lo respetan, ni lo quieren, ni lo aceptan” (Bollaín 29). Se trata de un proceso, típico de los procesos migratorios, en el que los inmigrantes van progresivamente dispersándose desde las ciudades (lugares

⁸⁶ Iciar Bollaín y Julio Llamazares, idearon una comunidad rural ficticia como lugar de la acción. El pueblo en el que se rodó la película se llama realmente Cantalojas, situado entre las provincias de Soria y Guadalajara. Esta localización ha sido muy acertada ya que la Santa Eulalia de la película condensa las esencias, los paisajes y las gentes de un típico pueblo castellano pero que por extensión se puede hacer aplicable al mundo rural español.

primarios de recepción) hacia espacios, en principio, menos atractivos y periféricos como es el mundo rural⁸⁷.

En Flores de otro mundo encontramos que son estas “flores”, Patricia, Milady y Marirrosi, las que focalizan totalmente la acción. De este modo las mujeres “rompen en esta película el esquema maniqueo en el que el celuloide las ha encapsulado. . . y se muestran como dueñas de la narración y agentes de la articulación del deseo [y del discurso]. . . . Ellas son el eje de la historia y la mirada es de ellas” (Martínez-Carazo, *Flores* 383). Esta centralidad femenina demuestra una de las intenciones de la directora para quien “[l]as mujeres de *Flores de otro mundo* hilan sus vidas unas con otras y con sus parejas, y vamos de su mano, por derecho, por justicia, porque ya está bien” (Castiello, *Parias* 76). Este ginocentrismo, característico, como ya se ha comentado, del cine producido por mujeres en España, no contiene sin embargo una apuesta por un discurso feminista. Iciar Bollaín es una de las más fervientes opositoras a que su cine se califique como tal, ni siquiera acepta la etiqueta de “cine femenino”. Bárbara Zecchi comenta sobre ese malestar de las directoras y cómo Iciar Bollaín “asumiendo el papel de portavoz de las nuevas directoras” (336) llega incluso a escribir un artículo sobre el tema en el que denuncia el uso de tal etiqueta que, a su juicio, condiciona la posible recepción de sus películas.

A pesar de esto, en Flores resulta inevitable observar que la misma mirada de la cámara concede a las mujeres una centralidad que las transforma en los principales sujetos de identificación con la audiencia ya que “acompaña desde el principio a las

⁸⁷ En el caso español los destinos primarios de la inmigración Madrid, Barcelona y las costas de Andalucía (por su posición geográfica). Sin embargo, observando los mapas de los porcentajes de inmigrantes por comunidades y de forma diacrónica comprobamos esta expansión del centro a la periferia, de las grandes ciudades a las medianas y de ahí a las comunidades rurales.

mujeres dentro del autobús, y les permite tener el control de la mirada aun una vez llegadas al pueblo, estableciendo luego un intercambio de perspectivas. . . por la alternancia de plano y contraplano” (Santaolalla, *Otros* 194). Sin embargo, la perspectiva dominante desde el comienzo es la de las mujeres que están dentro del autobús que será con las que el público establezca su identificación fundamental ya que los personajes masculinos se presentan más desdibujados y más extraños ante la cámara.

En Flores de otro mundo no encontramos un enfoque documental aunque sí una historia muy realista. Se podría enmarcar en un realismo social al modo de otros directores como León de Aranoa. A este respecto, Eduardo Moyano comenta sobre Flores en su libro que en este largometraje “la ficción es realidad” (180), coincidiendo con la opinión de Ángel Fernández-Santos quien en su crítica publicada en El País afirma que la cinta “no está hecha, sino que se está haciendo mientras ocurre. No parece rodada, sino robada escena a escena, personaje a personaje, de la parte no fingida de la vida” (Castiello, *Parias* 77). Por tanto, si bien Bollaín no pretende construir un documental, la historia sí tiene un componente realista que se muestra en la búsqueda de reflejar no sólo la experiencia de los protagonistas sino también una marcada contextualización de la soledad del mundo actual y del despoblamiento de la España rural que, no olvidemos, es la mayor parte del territorio.

El espacio es otro elemento destacable. Esta película es pionera en deslocalizar la acción de las ciudades y enmarcarla en un contexto rural. Hasta Flores, casi todas las películas sobre emigración, como casi todo el cine español reciente, ubicaban su acción

en un tejido urbano⁸⁸. Madrid y Barcelona han sido tradicionalmente los grandes platós de filmación mientras que “las provincias” mantienen una posición marginal en nuestro cine. Sin embargo, la historia narrada en Flores y su contextualización en el mundo rural español sirve a múltiples propósitos para la acción.

Por un lado, consigue un efecto fundamental en la cinta que es distanciar a la audiencia, mayoritariamente urbana⁸⁹, de unos personajes rurales con los que no desea identificarse haciendo más sencilla el proceso de asociación con el “otro”, las protagonistas inmigrantes, que comparten sus orígenes urbanos – Milady es de La Habana y Patricia de Santo Domingo y residió en Madrid. Este bagaje urbano que las asocia con la audiencia se refuerza aún más en el tercer personaje femenino, Marirrosi, una mujer que procede de Bilbao y cuya cultura urbana va a condicionar la relación con su pareja.

Al mismo tiempo, el espacio rural se construye como “la España más *esencial* . . . más homogénea, y, por lo tanto, más resistente a influencias foráneas y a procesos de inmigración” (Cornejo-Parriego 183). Se convierte así en un espacio más adecuado en el que confrontar diferentes culturas que el espacio urbano donde, ya a fines del siglo XX, se convive con un entorno pluricultural. Construyendo un pueblo modelo, Santa Eulalia, Bollaín puede explorar los choques culturales a diversos niveles y construir una comunidad imaginada que se puede extrapolar al conjunto de la nación y le permite

⁸⁸ La excepción es El techo del mundo pero curiosamente ésta cuenta en el reparto con Iciar Bollaín y Julio Llamazares es coguionista de la historia. De hecho, se conocieron en el rodaje de esta cinta y de ahí comienza a surgir la idea que se materializaría en Flores tal como afirman en Cine y Literatura.

⁸⁹ Julio Llamazares considera muy acertadamente que esta concepción “urbana” de España es una máscara cuando afirma “este país que es más rural que la hostia” (Bollaín 27) y más adelante “no conozco ninguna ciudad más pueblerina que Madrid, porque entre otras cosas casi todos los madrileños proceden de un pueblo” (ibíd.). Un interesante volumen sobre este rechazo y/o inclusión del mundo rural en el cine y literatura españolas recientes se encuentra en Postmodern Paletos de Nathan E. Richardson que analiza exhaustivamente estas tensiones campo/ciudad.

mostrar “el lado más oscuro de la herencia cultural franquista, el profundo enraizamiento de actitudes de rechazo hacia todo aquello que es diferente y la pervivencia de unas estructuras patriarcales obsoletas” (Martínez-Carazo, *Flores* 384).

Finalmente, en un film cuyo objetivo, como ya se ha apuntado, es reflejar la soledad de sus protagonistas y su búsqueda de compañía, la ubicación rural aporta un marco perfecto para enfatizar estas tensiones. Como apunta Isabel Santaolalla, en la película está muy presente “[l]a persistente relevancia del paisaje y la constante negociación espacial, así como una narrativa construida con la sucesión de situaciones contrastadas” (*Otros* 192). Los espacios abiertos, los campos sin fin y la desolación del campo castellano permiten a la directora construir una narrativa en la que predomina la negociación o la falta de ella entre sus protagonistas, y en la que indudablemente el espacio va a tener una importancia crucial ya que afecta de diversas maneras a las tres mujeres y, en muchos casos, como vamos a ver a continuación, condicionará el éxito de sus proyectos de relación.

En Flores de otro mundo se observa la historia de tres parejas, dos de las cuales son parejas interétnicas. La primera, con mayor protagonismo, la forman Patricia – interpretada por Lissete Mejía – y Damián – interpretado por Luis Tosar⁹⁰. Ella es una mujer dominicana, de Santo Domingo, que emigra a España tras romper una relación anterior de la que son fruto sus dos hijos (Janai y Orlandito). Al ser abandonada por su marido Fran, Patricia falsifica los papeles del divorcio y se marcha a España. A lo largo de la película, vamos descubriendo que lleva cuatro años de duro trabajo en Madrid y que

⁹⁰ Este actor, también protagoniza Te doy mis ojos bajo la dirección de Bollaín en 2003. Su carrera en el cine ha estado muy marcada por este tipo de películas de nuevo realismo social ya que también fue protagonista junto con Javier Bardem en Los lunes al sol, tercer film de Fernando León de Aranoa, estrenado en 2002.

su mayor deseo era reunir a su familia en España, siendo ese afán el que la lleva a participar en la caravana de mujeres hacia Santa Eulalia donde conocerá a Damián. Éste es un joven tímido, que ha vivido toda su vida en Santa Eulalia con su madre, Gregoria, y donde trabaja en las labores del campo. Poco sabemos de su vida más allá de eso.

La segunda pareja la forman Alfonso – interpretado por Chete Lera – y Marirrosi – interpretada por Elena Irureta. Él es un líder vecinal en Santa Eulalia, organizador de la caravana de mujeres. Se trata de un hombre que, como gran parte de su familia, emigró a la ciudad pero que decidió volver al pueblo en un momento de su vida para desarrollar un negocio de floricultura. Se nos presenta como una persona activa y que desea buscar soluciones a los problemas del mundo rural en el que voluntariamente decide vivir. Desea contribuir a su desarrollo y plantear soluciones para el despoblamiento. Marirrosi es una mujer que trabaja como enfermera en Bilbao, sabemos que tiene un hijo de una relación anterior, ya adolescente, y una vida construida en la ciudad. Por sus palabras llegamos a deducir que participa en la caravana a causa del “síndrome del nido vacío”, con un hijo ya adolescente, la soledad de esta mujer la lleva a la búsqueda de un compañero. Podemos intuir que en su intención inicial existe un deseo de abandonar un espacio urbano cada vez más artificial y en el que la gente padece la peor soledad, sentirla cuando estás rodeado de gente.

Finalmente, la tercera pareja, la única que no se conoce por la caravana, la forman Milady – interpretada por Marilín Torres – y Carmelo – interpretado por Pepe Sancho. Ella es una joven de La Habana que “huye, como otras muchas mujeres, de una isla que para muchos se ha convertido en prisión” (Castiello, *Parias* 75). Es una joven aventurera, llena de vida e ilusiones. Conocemos muy poco de su vida, más allá de que en

Cuba tuvo varias relaciones con europeos (algo por otro lado muy común) siendo la más importante la relación con Enrico, un hombre italiano que por presiones de su familia no se pudo casar con ella. En este aspecto, el film no deja clara la posición de Milady ya que, aunque mantiene una relación con Carmelo, se refiere a Enrico como su novio⁹¹. Por su parte Carmelo es un constructor rural, para Castiello es “[el] personaje masculino más esquemáticamente presentado, un nuevo rico con capacidad para poseer, colonizar, a una mujer joven y negra” (*Parias* 75).

La familia, o el proyecto de la misma, “precisamente por constituir una institución donde confluyen lo público y lo privado, se convierte en estas películas en un microcosmos que refleja las transformaciones de las familias nacionales europeas” (Cornejo-Parriego 185). En definitiva la película nos presenta a tres parejas, tres posibles proyectos de familia, de sociedad, de los cuales dos fracasan por la incapacidad de los personajes de construir relaciones negociadas. El diálogo intercultural será un elemento determinante, aunque, en este caso, éste no sólo se limita al choque de la cultura española y la extranjera sino también al de lo urbano y lo rural, lo que refleja sin duda un cambio de percepción hacia la pluriculturalidad de España.

Así, la relación entre Marirrosi y Alfonso fracasa en gran medida por la incompatibilidad de sus proyectos. Comienzan con buenas perspectivas, puesto que, a diferencia de las otras dos parejas, no existe una diferencia étnica o cultural. Ambos son españoles, blancos y de clase media. Desde las primeras secuencias, la llegada de las mujeres al pueblo, vemos un juego de miradas entre ellos. Sin embargo, su relación está

⁹¹ No es sorprendente que Bollaín y Llamazares construyan este triángulo amoroso con Milady. Cuba es un destino de turismo sexual, como tal aparece representado, para españoles e italianos y Milady, aunque en ningún momento se puede afirmar que sea o haya sido prostituta como afirma Isabel Santaolalla (*Otros* 200), juega con esa atracción. Sin duda, su sexualidad es uno de los elementos más afirmados en la cinta y juega un papel determinante en su historia.

condicionada por la distancia. La mayor parte de ella se basa en conversaciones telefónicas e intercambios de cartas y sólo conocemos lo que ella escribe, que siempre se presenta como sonido extradiegético, enmarcando diferentes escenas de Alfonso haciendo sus tareas.

Las visitas de Marirrosi a Santa Eulalia muestran una progresiva incomodidad de ésta ante el espacio que la rodea. Es Alfonso quien le dice a Marirrosi en un momento “cuidándolo todo crece” refiriéndose a las orquídeas que está intentando cultivar que se transforman en una clara metáfora de su relación y de las de Patricia y Milady. Sin embargo, Alfonso no es capaz de “cuidar” de su pareja en el sentido de que no atiende a sus demandas. Por carta, Marirrosi le pide en varias ocasiones que vaya a Bilbao a verla y en otra visita muestra los primeros gestos de desencanto. Paseando entre las ruinas de un pueblo abandonado a causa de la migración a la ciudad⁹², Marirrosi comienza a expresar sus sentimientos hacia la vida allí. Le dice a Alfonso: “A mí me da como miedo, ¡Tanta tierra! ¡Tanto silencio! Me siento pequeña”, en la conversación que este comentario genera observamos la incompatibilidad de sus proyectos cuando Alfonso afirma: “Creo que no sería capaz de volver otra vez a vivir en una ciudad”. Tras eso se produce un silencio incómodo entre ambos y el rostro de Marirrosi se torna serio ante su incapacidad para negociar un compromiso que se pone de manifiesto en la misma secuencia cuando le propone ir a visitarla a Bilbao y él se niega por sus compromisos vecinales y su trabajo.

Desde ese momento la distancia entre ambos no hace sino crecer, culminando al final de la cinta en su ruptura. Tras pasar la Nochebuena con la familia de Alfonso en

⁹² Esta escena, que no se encuentra en el guión original publicado como parte del volumen Cine y Literatura, supone un esfuerzo por reflejar la dura situación que atraviesa el mundo rural en España fruto de la intensa migración hacia las ciudades que comenzó en los años 50 y 60 y que no ha cesado hasta el día de hoy. Como consecuencia, miles de núcleos poblados ven diezmadas sus poblaciones que buscan nuevas oportunidades laborales en la ciudad ante la dura vida de los agricultores y el escaso beneficio.

Santa Eulalia. La hermana de éste les pregunta que cuando se casan a lo que Aurora, la cuñada de Alfonso y dueña del bar⁹³, responde: “Estos del norte no se casan, sólo se arrejuntan”. Esta frase deja ver la posición alterizada de Marirrosi en el contexto de Santa Eulalia; como Patricia y Milady, no es percibida como parte de esa comunidad en base a su procedencia urbana y “del norte” lo que transmite también la fuerza del discurso regional en España.

Ante la imposibilidad de conciliar posturas, Alfonso y Marirrosi rompen finalmente su relación. Ninguno está dispuesto a renunciar por el otro. Aunque observamos que Marirrosi lo ha intentado mucho más que Alfonso, finalmente no resiste más. Ella no puede renunciar a toda una vida, a su hijo, a su trabajo, etc. por un proyecto de vida en el que se la percibe como diferente. Chema Castiello apunta su independencia socio-económica como una de las razones de su ruptura (*Parias 76*) pero tras eso también existe su imposibilidad de aceptar una relación en la que sólo ella cede, en la que no ha habido ningún tipo de concesión por parte de su pareja para acomodar sus estilos de vida.

La segunda pareja, Carmelo y Milady, también se caracteriza por su falta de negociación pero, en este caso, son otros muchos factores los que intervienen. Todos los críticos que se han aproximado a esta pareja coinciden en apuntar que se trata de una relación marcada por la desigualdad y la cosificación y sexualización del personaje de Milady. Como apunta Isabel Santaolalla, “el cuerpo racial se convierte no sólo en objeto de la mirada más o menos sexualizada de personajes y espectadores, sino también en un espacio simbólico [de] distribución desigual de poder” (*Otros 197*). Sería injusto afirmar

⁹³ Aurora en la película cumple junto a otros vecinos la función de representar los estereotipos sociales. Sus comentarios hacia las inmigrantes siempre están teñidos de ese neorracismo que plantea Balibar marcado no por discursos de superioridad racial sino de incompatibilidad cultural. Pero también este personaje se manifiesta de esta manera hacia Marirrosi transformándola en un “otro” dentro de su propia cultura (la cultura rural, la dicotomía norte y sur, etc.)

que ésa es la mirada que propone la película ya que, como se ha comentado antes, la focalización en la misma está del lado de las mujeres protagonistas. Sin embargo, no se evita poner sobre la mesa ese tema y podemos afirmar que Bollaín consigue evitar el exceso de reificación del cuerpo femenino si bien no oculta que es ésa la construcción que los demás personajes del pueblo hacen de ella.

Carmelo por su parte se presenta como “el más prepotente y al mismo tiempo primitivo de todos. Es el rico del pueblo. Tiene una buena casa y todas las comodidades necesarias” (Moyano 183). Estas características le ponen desde el comienzo de la película en una posición de poder. En una de sus primeras apariciones habla con Damián para animarle a que entable conversación con Patricia (en la que ya se había fijado) y por primera vez habla de Milady, a la que llama “mi cubana”, diciendo: “me la voy a traer y se acabaron los viajes”. En esta frase descubrimos su idea de dominación y colonización del cuerpo racial femenino. Su posición no es de interés en descubrir la subjetividad de Milady, que de hecho en muchos momentos es obvio que desconoce, sino simplemente en una idea marcada por la posesión.

Este componente de su relación es la clave para entender su fracaso. Milady desde muy al principio se presenta como un personaje muy dicharachero, aventurero y divertido que “sueña con nuevos horizontes” (Moyano 183). De las tres mujeres es sin duda la más exótica, no tanto por su color de piel o su cultura, sino por su carácter. Se nos presenta como un espíritu libre al que Carmelo “quiere tener encerrada en una jaula de oro” (ibíd.). Este aspecto queda representado en cómo él le muestra su casa ante la mirada apática y desilusionada de la chica. Su búsqueda de nuevos horizontes se nos presenta cuando vemos que lo único que atrae su atención poderosamente es el televisor,

a través del que puede tener acceso al mundo más allá de las dos jaulas de las que busca huir: Cuba primero y Santa Eulalia después.

Desde su primera aparición vemos al personaje incómodo en el contexto del pueblo y sujeto a las miradas y comentarios de sus vecinos. Sus únicos aliados son Patricia, con la que comparte su posición de otredad, y Óscar (ayudante de Carmelo), con el que comparte el espíritu jovial y divertido. En cierta manera, la historia de Milady, es un proceso de transición. La Milady que llega a Santa Eulalia es una mujer naif que se toma su migración como “unas vacaciones” y que, de hecho, junto a Patricia toma fotos como si se tratase de una turista y habla del pueblo como si su estancia fuese temporal. La toma de conciencia de su situación llega cuando, tras haberse ido a Valencia haciendo auto-stop para poder divertirse, Carmelo la golpea.

La irrupción de la violencia supone el clímax del deseo de control del personaje masculino. Como apunta Martín-Cabrera, Carmelo “is absolutely terrified by her ‘uncontrolled sexuality’” (52). Son varios los momentos en que Carmelo trata de controlar el cuerpo de Milady, fundamentalmente tapándolo. Ya en la escena de su llegada a Santa Eulalia lo observamos, pero cuando esta práctica cobra más importancia es en una escena del bar. Unos jóvenes de otro pueblo comienzan a hacer comentarios obscenos sobre las “negras” y su sensualidad. Carmelo se enfrenta a ellos, pero a quien responsabiliza es a Milady a la que finalmente grita: “¡Se ha acabao tanta tontería! ¡Ni copas, ni nada, pa’ casa!” y la saca del bar al tiempo que la tapa con su chaqueta. Esta tensión entre su atracción sexual por ella y su deseo de controlar su sexualidad llevan al desenlace violento antes comentado. Desde ese momento, todas las escenas de esta pareja están marcadas por el miedo de ella y su deseo de huir. Posiblemente el momento más

marcado de su nueva relación es una escena en que vemos a Milady cocinando. Carmelo se aproxima a ella y la visualiza como la madre de sus hijos. Suena un pasodoble en la radio y la coge para bailar. En el rostro de la joven se percibe la tensión y el miedo que su experiencia le ha provocado.

Finalmente, consigue escapar con Óscar. Pero la mujer que se va de Santa Eulalia no es la misma. Existe “una tremenda distancia psicológica y emocional. . . entre el cuerpo erguido y seductor de Milady que conquista Santa Eulalia a su llegada, y el que abandona el pueblo acurrucada y abrazándose a sí misma” (Santaolalla, *Otros* 202). Su experiencia y el fracaso de su relación están marcados por la inexistencia de un diálogo entre los dos integrantes de la pareja. Ella es incapaz de hacerse oír por un hombre que sólo ve un objeto al que dominar y poseer, en un contexto que favorece esa dinámica patriarcal de colonización.

La desaparición de Milady es posiblemente uno de los efectos menos conseguidos en la película. Desconocemos su destino y su futuro y el último mensaje que nos queda es un comentario de Aurora, la dueña del bar, en la mesa de navidad cuando dice refiriéndose a ella “¡Dónde va a andar! ¡Pues con alguno por ahí!”. Esta situación se debe a los cambios que se introducen en el montaje de la cinta. En el guión original se pensó en introducir una secuencia en la que Carmelo la atropella tras seguirla en su huida (Bollaín 156). En cambio, la última toma de Milady es la de un primer plano de su mano cerrando la puerta del hotel de carretera a donde ha ido con Óscar. Se nos priva como espectadores de conocer su destino, sin embargo, se deja ese final abierto. Puede interpretarse que Milady cierra la puerta de su prisión (Cuba y su estancia en Santa Eulalia) en busca de su libertad.

La única pareja que tiene éxito es la formada por Damián y Patricia. La razón de su éxito reside precisamente en que es la única que toma conciencia desde el comienzo de su necesidad de establecer una negociación cultural como base de su proyecto en común⁹⁴. Sin embargo, el que la película termine felizmente no quiere decir que presente “el hibridismo como un proceso fácil y carente de conflictos” (Cornejo-Parriego 181) y el mayor esfuerzo de adaptación lo observamos por parte de Patricia.

Desde el comienzo, a diferencia de las otras dos parejas, observamos que su relación se va a construir sobre el diálogo. En su primera conversación Patricia le expone a Damián muy claramente su situación al decirle: “Yo no le tengo miedo al trabajo. Yo estoy mirando por mis hijos, por tenerlos cerca”. Lo único que le esconde es su compleja relación con su ex-marido del que sólo le separa un papel falsificado y que pronto va a aparecer para chantajearla. También Damián se muestra muy sincero cuando le habla de lo aburrido de la vida del pueblo y de sus ocupaciones constantes en faenas del campo.

Tras la primera escena de encuentro se produce un salto temporal. Patricia y Damián se han casado ya y los hijos de ella viven con ellos en la casa de Gregoria, la madre de Damián. El espacio doméstico tiene una importancia crucial en el desarrollo del diálogo cultural en esta pareja, ya que en la convivencia es donde se ponen de manifiesto sus diferencias. Durante la mayor parte de la cinta, la tensión entre suegra y nuera centrarán esta dinámica. Damián se construye casi hasta el final como un personaje pasivo, incapaz de intervenir y muy influenciado por el poder matriarcal. Como plantea Martín-Cabrera, “[t]he problems that Patricia has to face. . . are linked to the so-called incompatibility of lifestyles (music, food, customs, etc.) . . . Patricia is constantly

⁹⁴ Inmaculada Gordillo coincide en su artículo en este punto al afirmar que se consigue que “dos de los personajes luchan activamente para conseguir una comunicación intercultural eficaz” (11).

criticized by her mother-in-law by the way she cooks, the music she listens to, and the way she dresses. (49). Así pues Patricia tiene ante sí una triple negociación intercultural: ante su marido, ante su suegra y ante la comunidad.

No se debería caer en el esquema maniqueo de analizar esta tensión familiar sólo desde la perspectiva de la diferencia racial, sino que también se debe prestar atención a las condiciones familiares en la España contemporánea. Con una emancipación tardía de los hijos y su dependencia de la estructura familiar nuclear, además de dinámicas sociales muy asentadas, el poder simbólico de la madre⁹⁵ está muy presente en la domesticidad española y este esquema de tensiones suegra/nuera es muy común en la realidad social.

La relación entre Gregoria y Damián está muy marcada por el poder de ésta. Ya en la secuencia del encuentro de la pareja, su conversación es observada por Gregoria desde la distancia y con rostro desaprobatorio. Cuando Damián regresa a casa, su madre sigue despierta y le pregunta la hora para hacerle – y hacernos – partícipes de su poder doméstico. Por tanto, cuando su hijo se casa con Patricia, “ya no es completamente suyo y a dejado de ser el hombre al que siempre ha dominado” (Moyano 182) lo que le genera aún más rechazo hacia su nuera. Sería inexacto, por tanto, considerar que la mujer se mueve tan sólo por prejuicios xenófobos hacia Patricia, si bien estos también están presentes y son muy marcados. Pero además hay que sumar que su hogar – no olvidemos que Patricia, Damián y los niños viven en la casa de la madre – sufre “una invasión y una contaminación simbólica, de tal manera que su identidad sufre una transformación irreversible que hace imposible el reclamar pureza y esencias” (Cornejo-Parriego 184).

⁹⁵ La estructura familiar en España, aunque en los últimos años ha cambiado drásticamente, tradicionalmente se asentaba en un padre que trabaja fuera y aporta el sustento y una madre que controlaba todos los aspectos de la vida doméstica. Un esquema familiar propio de sociedades patriarcales en el que las esferas de lo público y lo privado están siempre condicionadas por razón de género.

Patricia tratará en todo momento de ofrecer su compañía y su cariño ante los desplantes de esa mujer recta, fría y hostil. Esta actitud y la identificación afectiva de Patricia con la audiencia, nos hacen reprochar a Gregoria su hostilidad. Una escena clave para entender esta sensación es cuando Patricia y Damián llegan con los niños y, mientras Damián les acompaña a la cama, Patricia se acerca a hablar con Gregoria a interesarse por ella, ver si necesita algo y hacerle compañía. Tan pronto como entra en la sala, la anciana se levanta y la deja sola rechazando todo contacto. La imagen, en plano general, de Patricia sola observando cómo su suegra abandona la habitación transmite su frustración y su esfuerzo.

Las escenas en la cocina, espacio tradicional de domesticidad, también son muy relevantes en la cinta ya que se transforman en el instrumento de visibilizar la negociación cultural entre suegra y nuera. En una primera escena, Patricia cocina arroz con habichuelas ante las críticas constantes de Gregoria que dice que “las judías de toda la vida de Dios se hacen con caldo”. Como muestra de desinterés y tratando de reafirmar su poder en el hogar ésta prepara un plato de patatas que ofrece a su hijo y a los niños. Tanto Damián como Janai piden patatas en su plato, transformando este momento en una prolepsis del final; el plato resultante, híbrido entre lo caribeño y lo español, se transforma en una metáfora de una familia intercultural en que ambas culturas han de fusionarse. En este momento de la acción, sin embargo, parece más un triunfo simbólico de la suegra y la afirmación de su poder.

Otra secuencia climática con respecto a la negociación del poder doméstico tiene lugar cuando las amigas de Patricia la van a visitar. La cocina, el espacio de Gregoria, se llena de sonidos, alimentos y formas de socialización caribeñas (la bachata, los plátanos y

la animada conversación de las mujeres que bailan). La anciana nuevamente observa desde la distancia con gesto de desagrado y posteriormente presiona a Damián para que impida a Patricia que sus amigas y su familia la vuelven a visitar. Tratando de afirmar su poder dice: “Mientras estés en mi casa, las cosas se hacen a mi manera. Y si no te gusta, ya sabes dónde está la puerta”. Patricia entonces explota y le dice: “¡Por favor! ¿Me quiere decir que tengo que hacer para que se sienta bien? Es que yo ya no sé lo que tengo que hacer”. Su posición es desesperada, por mucho que se esfuerza, sólo recibe desprecio por parte de la mujer. Como apunta Martínez-Carazo, usando la terminología de Clifford Geertz “su rechazo aquí va más allá de las diferencias culturales y remite. . . a su otredad irreversible” (*Flores* 385); por mucho que se esfuerce en agradar a Gregoria, ésta parece que nunca la va a aceptar.

Finalmente, Damián, que ha permanecido pasivo o tratando de mediar entre las dos, toma partido por su familia (su esposa y sus nuevos hijos). En la conversación que mantiene con su madre, deja patente su posición. Lo más relevante es que en todo momento habla de “nosotros” confirmando su proyecto de familia y amenazando a su madre con marcharse. Este momento supondrá la primera alerta para Gregoria. La escena finaliza con la mujer sentada, a solas, en la cocina, abatida ante la posibilidad de la soledad y de perder a su hijo. Es el primer paso de su proceso de aceptación de Patricia.

La culminación de tal proceso llega poco después. En un segundo momento climático, las dos mujeres se encuentran a solas en el cementerio del pueblo, Patricia observa mientras Gregoria limpia la tumba de su esposo. En ese contexto tiene lugar el siguiente diálogo entre las dos:

Patricia: ¿Lo quiso mucho?

Gregoria: Era un buen hombre. Y me trató bien.

Patricia: ¿Cómo Damián?

Tras esto, Patricia abandona el cementerio mientras Gregoria observa con rostro contrariado y sorprendido. Este breve intercambio supone el momento climático que rompa la esa “otredad irreversible”. Por encima de su color de piel, de su origen extranjero y urbano y de ser la responsable del alejamiento de su hijo, Patricia es una mujer, como ella, que sólo desea un hombre que la trate bien. Sólo con eso Gregoria llega a entender a la esposa de su hijo, sólo con ese intercambio y esa comparación con su difunto marido se crea un vínculo entre las dos mujeres.

La relación entre Patricia y Damián tampoco resulta fácil. Nuevamente Patricia da muestras a lo largo de toda la acción de su voluntad de hacer triunfar su proyecto de familia. En este caso, la negociación se lleva al extremo más profundo de la intimidad, las conversaciones de cama. Sin embargo, estas escenas de alcoba, nos muestran la voluntad de ambos por hacer triunfar su proyecto en común, algo que sólo la irrupción de Fran, el ex-marido de Patricia puede destruir. Cuando éste la amenaza con revelar a Damián que ella falsificó los papeles del divorcio para chantajearles, Patricia decide contarle a su marido toda la verdad. La escena cobra mucha relevancia ya que es la única cosa que le ocultó, pero es la única que puede destruir su relación. Como era de esperar Damián reacciona con furia, por primera vez desconfía de ella y se siente engañado y manipulado. En su discusión, Damián le pide que se vaya de su casa con sus hijos.

La siguiente secuencia de la pareja es la de la partida de Patricia. La vemos haciendo la maleta y recogiendo las cosas, con rostro triste. Su tía la va a buscar con el

coche para llevárselos a Madrid. Damián corta madera en el patio de atrás tratando de no pensar y Gregoria, fuera, mira los preparativos con tristeza. Dando muestras de su cambio de actitud hacia Patricia, Gregoria entra finalmente en la casa y le dice a Damián: “Tu familia se va, ¿Tú quieres que se vaya?”. En este momento, Gregoria muestra que ha aceptado a la nueva familia de su hijo y que sólo desea su felicidad. Damián, sorprendido y emocionado impide en el último momento la partida. Antes de que la secuencia termine, Patricia, aún dentro del coche, rompe a llorar desconsolada. Este momento de llanto final supone una muestra de su extenuación; ha hecho todo lo posible para superar su otredad y, finalmente, sus esfuerzos se han visto recompensados.

El final de la película nos presenta una serie de escenas que confirman el éxito de la pareja, entre ellas, destacan dos. La primera es una escena familiar en navidad en la que Gregoria, rodeada de niños, reparte regalos a sus dos nietos (Orlandito y Janai) mientras Patricia, sonriente, contempla su cambio de actitud. La segunda, la primera comunión de Janai. La foto de comunión se transforma en un símbolo de la nueva familia intercultural. Los hijos de Patricia posan con su padre y su abuela (que ocupa la posición central junto a Janai y Orlandito), con la familia de su madre y con ella misma. En esta escena descubrimos que Patricia está embarazada.

Esta escena se presenta como conclusión de su historia. El proyecto de familia es un éxito y una nueva familia intercultural emerge. El embarazo de Patricia es una garantía del futuro. Debemos cuestionarnos, sin embargo, cuál es el precio de ese éxito. La crítica valora de forma diferente este aspecto. De este modo, para Martínez-Carazo, Patricia sufre un proceso de aculturación en el que renuncia a sus señas de identidad y aún así “no se atenúa su exclusión y sus esfuerzos por ser aceptada en este nuevo espacio

no pasan de ser una quimera” (*Flores* 385). También Martín-Cabrera tiene una visión negativa de este proceso, cuando afirma que “the only possibility of adaptation for these immigrant women seems to be via the most traditional – i.e. particular and therefore disempowering – social structures: marriage and family. Because they refuse to subordinate themselves to the familiar order, Milady and Marirrosi are seen as failures” (53). Sin embargo, Ballesteros considera este éxito como “[the] hope for a multiethnic and tolerant society” (*Embracing* 7) y para Villar-Hernández “Patricia. . . no renuncia a su vieja identidad, a sus amigos o sus costumbres. . . .La relación sentimental entre Patricia y Damián funciona porque hay una cesión de territorio por parte de ambos” (12).

Es evidente que Patricia es el personaje más activo y luchador por conseguir su integración pero no podemos afirmar que renuncie a su cultura por conseguirlo. En ese sentido parece más acertada la posición de Villar-Hernández. El éxito de esa pareja y su construcción de una familia multiétnica supone una apuesta por un futuro de integración y diversidad en España. En este sentido, “the family is also the space where political, economic and social aspects are metaphorically enacted but it is, above all, the potential centre point for interracial negotiation” (Ballesteros, *Embracing* 7).

La foto final es una muestra de que la integración de Patricia no se lleva a cabo con la imposición de una cultura sobre otra, como el plato de arroz, habichuelas y patatas, es una fusión de las dos culturas, un compromiso por la tolerancia y el respeto mutuo al que llegan no sólo los dos integrantes de la pareja (Patricia y Damián) sino también sus familias. Al contrario de lo que plantea Martín-Cabrera, la construcción de una historia que gira en torno al proyecto de familia, en lugar de perpetuar esquemas tradicionales, introduce cambios sustanciales. La base de la pareja no es la imposición del pater

familias o del español al extranjero, sino que son posiciones negociadas entre los integrantes de la familia: la pareja pero también la suegra y los niños.

En Flores de otro mundo los niños juegan también un papel determinante como símbolos del futuro. Ya se ha analizado también en de Bwana y se verá de nuevo en Un Franco, 14 Pesetas como los niños toman en estos filmes un papel determinantes como testigos y heraldos de una España más diversa e inclusiva. En el caso de Flores, aunque encontramos a los dos hijos de Patricia será Janai la que tenga más protagonismo⁹⁶. A lo largo de la película la vemos como testigo de momentos claves de la acción, de los más tensos y de los más amables. En ellos, deposita Bollaín la esperanza de una sociedad más abierta y tolerante y ellos ejemplifican que esa sociedad pluricultural ya es un hecho en España, como claramente se demuestra en la escena que cierra la película.

En ella se nos muestra una secuencia cíclica que se pone en relación intertextual con el comienzo de la cinta. Reproduce la llegada de la segunda caravana de mujeres a Santa Eulalia. Como en su escena paralela del comienzo, los niños del pueblo esperan la llegada del autobús y entre ellos están Janai y Orlandito. Ellos ya son parte de esa sociedad, son parte de ese “nosotros” y como tal los vamos a percibir la audiencia. Primero su padrastro los ha incluido cuando planta cara a Gregoria, quien también posteriormente los incluye en la escena de los regalos de navidad y finalmente estos niños, parte de la generación y media que describe Pérez-Firmat, son también incluidos en la sociedad. Son parte del “nosotros” que en la película constituye la comunidad de Santa Eulalia y en ellos están depositadas las esperanzas del futuro.

⁹⁶ Curiosamente, en el guión original reproducido en Cine y Literatura ese protagonismo infantil estaba reservado inicialmente para Orlandito. Esto nos puede llevar a inferir en que la directora quiere hacer centrales a las mujeres incluso en estos personajes sin apenas voz en la cinta pero con un importante papel como testigos de la acción.

A diferencia de los niños en Bwana, en Flores de otro mundo los niños no son testigos de la injusticia racista sino del diálogo constructivo entre dos culturas y del compromiso alcanzado del que son parte. La diferencia entre ambos momentos es clara, en este caso encontramos a dos niños que aunque han nacido fuera de España y el color de su piel no es el de mayoría de los españoles van a educarse como éstos y van a vivir en una familia en la que ambas culturas (la de origen y la de acogida) se fusionan, lo que sin duda les aportará una sensibilidad y una nueva forma de entender el mundo que les rodea.

En conclusión, Iciar Bollaín explora en su película las múltiples posibilidades de relaciones multiculturales en un contexto, el de la España rural, caracterizado por un carácter cerrado y homogeneizado. Pero lo más importante, a través del punto de vista de la cámara, alineado con la experiencia de las mujeres protagonistas y de la intensidad de sus historias “acaba subvirtiendo la lógica del Yo y el Otro . . . [y] facilita la identificación con éstas y provoca que el espectador contemple con cierta extrañeza, e incluso distanciamiento, a los habitantes y el paisaje de la España rural” (Santaolalla, *Otros* 199) consiguiendo de este modo romper el círculo de alteridad al que el celuloide había sometido hasta entonces la figura del emigrante y abriendo, como hemos tratado de demostrar en el presente capítulo, una nueva etapa en el cine español sobre migraciones.

Una confirmación clara de esta transformación del “otro” en “nosotros” en esta película la encontramos claramente reflejada en la crítica que Carlos Alfonso publica en el Diario de Burgos sobre la película y que Isabel Santaolalla también recoge en su libro (196) en la que dice:

Encontré un producto genuinamente **nuestro**. De las tierras de España, de **nuestro** campo, de **nuestras** gentes [...] Tropecé con los pilares de **nuestra**

cultura, con las raíces de **nuestras** costumbres y con las más nobles insinuaciones de la naturaleza humana, sin contar con las diferentes personalidades que ponen puntos multicolores en la sociedad de cada rincón de nuestro país. (énfasis añadido)

Resulta curioso observar cómo, a pesar de que el film presenta una historia claramente conectada con la inmigración que hasta entonces se había reflejado como alteridad, en este caso se insiste en su inclusión. Por primera vez en nuestro cine y creando una estela que los demás realizadores han seguido hasta la actualidad, tal como se ha ido analizando en este capítulo, Iciar Bollaín logra transformar a un potencial “otro” (mujer e inmigrante) en un “nosotros” con el que identificarnos y compartir su experiencia.

CAPITULO 4

CUANDO NOSOTROS ÉRAMOS LOS OTROS

“Somos nuestra memoria, la pérdida de la memoria es la pérdida de nuestra identidad total” (Dupláa 26). Este comentario de Josefina R. Aldecoa, sobre la guerra civil y el exilio republicano, se podría aplicar a una aparente “amnesia colectiva” hacia el hecho de que España ha sido por algo más de cinco siglos un país de emigrantes y que los españoles, hoy día, formamos una diáspora repartida por cinco continentes y en continuo crecimiento. Este es un “gran ‘pacto con el olvido’, donde la cultura. . . se encamina hacia posturas estéticas que rayan el melodrama grotesco (comedia almodovariana) y la frivolidad en la literatura” (Dupláa 100). Sin embargo, las cosas cambian desde los noventa, al surgir un cine con un marcado carácter social y de denuncia que, sin perder su potencial innovador, comienza a reivindicar la recuperación de la memoria colectiva también con respecto a nuestra propia emigración.

En este periodo también se han desarrollado algunas producciones, no muchas, que buscan conectar el pasado migratorio con la presente llegada de inmigrantes. Estas cintas reconstruyen algunos estereotipos y presentan personajes híbridos que han tenido que sobrevivir en un marco cultural diferente y, por lo general, más avanzado. Los emigrantes retornados tienen una visión distinta de los inmigrantes porque se han visto en esa posición. Reviviendo la memoria histórica del pueblo español se plantea la necesidad de acoger, convivir y tratar de aprender y enseñar a estos miles de personas que llegan buscando el mismo sueño que nosotros buscábamos, y aún buscamos, al cruzar nuestras fronteras. Conectar ambos momentos nos permite una mejor visión del fenómeno.

Pasado y presente del cine sobre la emigración

El reflejo de nuestra emigración económica, aquella que buscaba nuevas oportunidades de vida, no ha sido un tema muy frecuente en el cine español. Durante el franquismo se restaba importancia a este fenómeno, construyendo “parodias cinematográficas que en ningún momento reflejaban la marcha de más de dos millones de personas” (Moyano 23) cuyas remesas contribuyeron al “milagro económico español y a la apertura social, al entrar en contacto con sistemas socio-políticos más avanzados que el nacional-catolicismo franquista. En este período surgen películas como Vente a Alemania, Pepe de Pedro Lazaga, producida en 1971 y enmarcada en el “landismo” o Españolas en París, que dirige el mismo año Roberto Bodegas y que “se integra en la llamada “tercera vía del cine español”. . . un cine intermedio entre la comedia típica. . . y el llamado cine de autor” (Moyano 93). Con la llegada de la democracia se inicia un período de escasez de cintas que reflexionen sobre esta diáspora y no será hasta los noventa cuando vuelven a aparecer títulos que se refieran a este pasado reciente, significativamente en el momento en que España comienza a recibir inmigrantes y el momento en que el cine, como hemos visto, comienza a tratar el tema.

Las producciones que se aproximan a la emigración española presentan conexiones con el cine de inmigración ya que inevitablemente se establecen conexiones entre ambos fenómenos. Además generan un impacto en las conciencias de la audiencia al presentar historias de emigrantes españoles con las que el espectador se identifica por ser parte de su memoria colectiva. Como se tratará de mostrar en las siguientes páginas, reflexionan sobre cuestiones como las relaciones interculturales, el racismo y la xenofobia o la pluriculturalidad de la España contemporánea. Lo hacen desde la posición

diaspórica de unos protagonistas cuyas historias los transforman en mediadores culturales con potencial de ayudarnos a comprender mejor la realidad de esos “otros” y fomentar la memoria de nuestra propia realidad emigrante.

En 1995 se estrena El techo del mundo dirigida por Felipe Vega. Esta cinta cuenta como coguionista con Julio Llamazares y con la participación en el reparto de Iciar Bollaín⁹⁷. De acuerdo con los datos de la Filmoteca Española, tan sólo contó con 9.392 espectadores y una recaudación que no alcanzó los 30.000 €, lo que supone un muy escaso impacto comercial. El propio director confiesa en una entrevista recogida por Eduardo Moyano “que la película no se ha entendido” (261). Felipe Vega y Julio Llamazares construyen una historia en la que emigración e inmigración confluyen en un espacio de sobra conocido para Julio Llamazares, un pueblo español⁹⁸. La participación en esta cinta de Iciar Bollaín también es muy relevante puesto que, además de Flores de otro mundo, esta actriz y directora también contribuyó como guionista de Poniente, junto con Chus Gutiérrez.

El techo del mundo narra la historia de Tomás⁹⁹ quien, tras veinte años emigrado en Suiza, consigue la nacionalidad en el país en el que ha forjado una familia. Tras un accidente laboral producido al caerse de un andamio en su trabajo como albañil pierde la memoria. El personaje “querido por todos, tolerante, amante de la libertad” (Moyano 251) se transforma, a causa de su amnesia, en un reaccionario xenófobo. Sus hijas deciden mudarse con él de regreso a España, a su pueblo natal en las montañas de

⁹⁷ En Cine y Literatura Bollaín y Llamazares hablan sobre cómo se conocen durante el rodaje de esta película y como es a partir de El techo del mundo desde donde comienza a gestarse lo que se transformaría posteriormente en Flores de otro mundo.

⁹⁸ Recordemos que Julio Llamazares es conocido en su producción literaria por tener preferencia por los ambientes rurales como marco de sus novelas y guiones, algo poco usual en la España contemporánea.

⁹⁹ Santiago Ramos interpreta al personaje protagonista de esta historia. Este actor muy presente en el cine español contemporáneo es más conocido por el gran público por sus papeles en televisión.

León, donde iniciará su recuperación. Allí, Tomás conocerá a Ousmane¹⁰⁰ un inmigrante subsahariano que, junto a sus hijas, le ayudarán en su proceso de recuperación de su memoria y en su relación con el inmigrante irá perdiendo, si bien no llegará a renunciar del todo a ello, parte de ese racismo reaccionario causado por el olvido de su propia experiencia de alteridad y de los esfuerzos de integración en la cultura Suiza que se escenifican al comienzo de la cinta.

Esta película es un ejemplo temprano de un esfuerzo que caracterizará a las producciones que reflejan el tema de la diáspora o las relaciones entre ésta y el proceso de recepción de inmigrantes. El Tomás del comienzo de la película representa al español contemporáneo, europeo, abierto y tolerante; un personaje fruto de una vida de lucha, de sacrificios y de haber sido percibido como “otro” en su posición de migrante. Sin embargo, es un hombre que ha conseguido conciliar esa alteridad con una vida integrada en la sociedad de acogida como demuestra con su adquisición de la nacionalidad suiza en las primeras escenas o con que sus hijas han crecido y se han educado como suizas.

Tras su accidente, Tomás vuelve a un estado primigenio, carente, a causa de su pérdida de memoria, de esa historia pasada. Su amnesia es la de todo un pueblo, el español, que recibe a sus inmigrantes con explotación, racismo e intolerancia. En la base de todo ello, como muestra también esta película está el miedo al “otro”, un miedo irracional y casi infantil a lo que es diferente a “nosotros”, al “Yo” hegemónico de una sociedad. Sin embargo, el contacto entre culturas y el conocimiento mutuo favorece el entendimiento. En el caso de Tomás gracias su relación con Ousmane, caracterizada por una constante tensión entre el deseo de conocer y el rechazo a lo diferente.

¹⁰⁰ Mulie Jarju es el intérprete de este personaje. Como se ha ido mostrando a lo largo de este trabajo es uno de los actores inmigrantes más presentes en las producciones sobre inmigración encarnando a Alou y también a Rolan, el inseparable amigo de Patricio, en El Traje.

El viaje de retorno a las raíces también cobra importancia para las hijas de Tomás que se encuentran con una sociedad a la que no llegan a pertenecer del todo, ofreciéndonos un primer ejemplo de esos hijos de emigrantes que se ven situados en un intersticio entre la cultura de acogida y la de origen y que estarán muy presentes en las demás producciones que se aproximan a este tema. Sean niños o jóvenes, serán personajes que se ven abocados a ese espacio intermedio en el que, como plantea Hommi Bhabha en The Location of Culture, se elaboran estrategias de identidad, individual y colectiva mediando entre los dos mundos a los que estos personajes híbridos pertenecen.

Debemos esperar hasta 2002 para hallar otra producción que explore el tema de la diáspora. En la previamente comentada película de Chus Gutiérrez, Poniente, encontramos la presencia como coprotagonista de Curro y la constante referencia a la emigración española y sus conexiones con la inmigración extranjera. Como plantea Isabel Santaolalla, “*Poniente* le recuerda al espectador español que su pertenencia al primer mundo desarrollado, su recientemente adquirida identidad europea, es sólo una máscara que no logra ocultar el hecho de que, tan sólo unos años atrás, era el español el que emigraba” (*Otros* 144). De este modo, Curro y Pepe se transforman en personificaciones de la emigración y reflejan la posición que ese tema ocupa en la sociedad española contemporánea.

Pepe representa al emigrante que regresa¹⁰¹ tras quince años trabajando en Suiza. Su vida de vuelta a su pueblo natal, La Isla¹⁰², es mucho más parecida a la de los

¹⁰¹ Existe una clara conexión intertextual con el Pepe reflejado en la película de los setenta e interpretado por Alfredo Landa. El mensaje de aquella y el tan extendido estereotipo “como en España no se vive en ninguna parte”, se muestra frustrado en el caso del Pepe de Poniente aislado, marginado y pobre.

¹⁰² Como ya se comenta en el capítulo previo, Chus Gutiérrez tiene muy presente en Poniente el brote de violencia racista que tuvo lugar en El Ejido (Almería) pero, sin embargo, construye un espacio ficticio en un pueblo almeriense, La Isla, porque su historia no es sólo fruto de los sucesos de El Ejido sino de la situación general de esa zona de España.

inmigrantes que a la de los propietarios del mar de plásticos almeriense. Vive en una choza y en todos los momentos aparece en solitario, siendo Curro el único con el que habla. Esto queda claramente expresado cuando encuentra a Curro al comienzo de la cinta y le pregunta: “¿Cómo está el mundo por ahí fuera?” dejando patente su situación de aislamiento social.

Esta situación refleja la propia marginación de la conciencia española hacia su diáspora. En la película, esto se pone de manifiesto a través de un viejo reproductor de Súper-8 y unas grabaciones. En ese primer encuentro con Pepe, éste se dispone a quemar lo que denomina “porquería” argumentando que “tenía la casa llena de cosas que no sirven pa’na”, entre ellas una caja con el proyector y las cintas. Curro le pide llevárselo a lo que Pepe responde: “¡Pa’ que lo quieres tú! ¡Eso ya no le interesa a nadie!”. Se puede establecer un paralelismo entre el aparato y los dos personajes cuyas historias se narran tras esta secuencia. La emigración hacia Europa y sus consecuencias no les interesan a los españoles de hoy, no encajan con la “máscara” con la que, como plantea Santaolalla, se ha cimentado la sociedad de fines del siglo XX. Son una realidad incómoda que testimonia nuestra propia “otredad”.

Este tema vuelve a aparecer posteriormente en la forma de las películas que Curro rescata del fuego (y con ello del olvido). Con el sonido extradiegético de la banda sonora¹⁰³ de fondo vemos las imágenes de una cinta en la que se muestran estaciones de tren atestadas de emigrantes españoles cargados con fardos y maletas atadas con cuerdas de esparto. El plano se abre y observamos que son Curro y Pepe los únicos espectadores al tiempo que la pantalla (la blanca pared de la casucha) sigue presentándonos las

¹⁰³ Una canción flamenca cuya letra dice “No tengo patria ni equipaje”. Es una versión más lenta y con arreglos de orquesta de la canción principal del film en la que se resalta la universalidad de la migración.

condiciones de vida de los emigrantes españoles en Europa. Pepe llora con el recuerdo mientras que en el rostro de Curro (al que la cámara enfoca antes y después de las imágenes de los hijos de emigrantes) se muestra con una emoción más contenida.

La escena enlaza, a través de las imágenes proyectadas, el pasado y el presente. Dentro de la película sólo ellos son testigos de este viaje hacia el pasado y hacia nuestra memoria colectiva. Sin embargo, la cinta consigue que todos nosotros seamos partícipes de esa recuperación de la memoria – aunque la mayoría de los habitantes de La Isla no lo sean – y más aún, que seamos partícipes de la realidad del colectivo emigrante y sus descendientes. El reproductor se transforma de esta forma en metáfora de esa memoria olvidada y su rescate del fuego en la voluntad de Curro de hacerla visible.

Hacia el final de la película, cuando las tensiones estallan en violencia contra los inmigrantes, de nuevo encontramos al viejo proyector. Lucía busca desesperadamente a Curro por calles con barricadas, persecuciones y gritos xenófobos. Al entrar en la casa de éste todo está destrozado. La escena se alarga tan sólo por unos segundos en los que la cámara hace un barrido por la estancia a través de un plano subjetivo y se detiene en el proyector, que yace en el suelo con las cintas destrozadas. La escena se completa con un plano medio de Lucía y su estupor ante lo que se encuentra. El mensaje de esta escena es claro, puesto que la destrucción de estos objetos supone negar un pasado de emigración y una muestra más del deseo de amnesia colectiva de la sociedad en su conjunto. Reconocer nuestro pasado diaspórica capturado por esas cintas supone una equiparación del “nosotros” con ese “otro” al que, como dice en la misma cinta Adbembi, se les precisa como mano de obra pero “[n]os gustaría que fuera[n] invisibles”.

Chus Gutiérrez plantea en Poniente la ansiedad social que genera la inmigración extranjera. Los sueños y esperanzas que mueven a los inmigrantes que llegan a España no son tan dispares de los que movieron a miles a migrar en el pasado hacia Europa y América y que, como testimonian las experiencias de los emigrantes que presenta el filme, también eran vistos como “otros”. Con la destrucción de estos objetos en un contexto de violencia xenófoba trata de ejemplificar que “cuando una cultura, sociedad o comunidad margina a ciertos sujetos como Otro”, sean estos los emigrantes retornados o los inmigrantes recién llegados, “está intentando excluir o reprimir lo que realmente es una parte de sí misma que es difícil entender y, por ello, aceptar” (García-Alvite 223).

Curro, en su permanente búsqueda de un espacio propio, no sólo salva el proyector sino que además se muestra interesado por conocer la experiencia de Pepe en Suiza, una historia de sufrimientos físicos y mentales. Tal como afirma: “Salíamos de la miseria pa’ meternos en otra miseria peor”. Concluye su narración diciendo: “Nunca supe por qué tu padre se quedó.” Observamos en su testimonio que el mayor padecimiento no es el físico ya que como dice “el cuerpo aguanta todo lo que le echen,” sino el sentimiento de desarraigo, la añoranza y el sentimiento de “otredad” que acompañan al emigrante. Si prestamos atención a las condiciones de vida de Pepe no parece que sus quince años en Suiza le hayan servido para salir de esa “miseria”. En este sentido, el personaje refleja el punto de quimera que acompaña a todo proyecto de migración, el sueño de conseguir una vida mejor y la voluntad de regresar a tu país mejorando tu status social, algo que muy pocos consiguen.

Curro resume su experiencia en una sola frase: “Yo me crié en Suiza y siempre me sentí diferente allí; lo malo es que aquí también me siento diferente.” Una sencilla

exposición que ayuda al espectador a comprender la esencia de un personaje hasta ese momento esquivo y distante. Es precisamente su sentimiento de diferencia lo que marca su carácter y las decisiones que toma durante toda la película. Su situación está determinada por una continua búsqueda de un espacio en el mundo. Curro, como sucede a muchos descendientes de emigrantes¹⁰⁴, nunca se sintió del todo suizo y tampoco es capaz de sentirse del todo español, su posición se encuentra en el intersticio entre los dos espacios e identidades, una posición híbrida que sin duda condiciona su vida, sus acciones y sus relaciones.

Tanto en la literatura, como en el cine y otras artes, se han ido produciendo muchos ejemplos en diferentes países de este tipo de posición intermedia. En un estudio anterior¹⁰⁵ he planteado “la necesidad [por parte de estos personajes] de articular una identidad híbrida que combine lo mejor de ambas culturas” (Cavielles 60) en la que ese tercer espacio de oportunidades y retos que describe Bhabha se transforma en “el principal medio en el que se puede alcanzar una identidad cultural/nacional para estos personajes” (Cavielles 60). Curro se encuentra sumido en esa búsqueda identitaria lo que genera alianzas con otros personajes como Lucía y Adbembi, y es precisamente su condición de “hijo de la emigración española” lo que le lleva a tal posición.

Esta condición de Curro también se pone de manifiesto en sus relaciones con los inmigrantes en la película. Desde el comienzo de la cinta se observa no sólo la relación

¹⁰⁴ En este sentido, las representaciones cinematográficas de la otredad de la segunda generación las podemos ver claramente tanto en El techo del mundo como en Un Franco, 14 pesetas que se analiza posteriormente. El reflejo de la segunda generación busca crear una empatía no sólo con la problemática de esa generación sino además establecer también un vínculo con la segunda generación de inmigrantes que ya convive con los españoles.

¹⁰⁵ Parte del trabajo de investigación Keeping the Ties defendido en la Universidad de Oviedo (España) en el mes de Julio de 2006 que se basa en el análisis de la obra de tres escritoras caribeñas cuya posición identitaria es muy similar a la de Curro en Poniente ya que también son parte de esa generación híbrida que viven su infancia en la diáspora.

de amistad entre Curro y el bereber Adbembi sino también como Curro tiene una posición intermedia en el propio sistema de producción de los invernaderos almerienses. Su posición en la cadena de mandos está también en los márgenes entre la cultura de los propietarios (ejemplificada en Miguel) y la de los inmigrantes trabajadores (ejemplificada en Adbembi). Esto se debe, como plantea Linda Materna, a que “Curro ocupies a dual position of cultural insider and outsider that makes him open to accept difference” (65).

En sus relaciones con ambos grupos se ve un marcado trato de igualdad, su educación y sus conocimientos se unen a su origen español al equipararle con los propietarios mientras que su condición de emigrante retornado le hace cercano a la experiencia de los inmigrantes. Sin embargo, existe mucha más tensión en su relación con los primeros como demuestran sus continuos encontronazos con Miguel. En contraste, su relación con los “otros” es más fluida: tiene un proyecto de negocio con Adbembi, presta dinero a inmigrantes como Saïd y se mueve en sus locales participando de sus celebraciones. Plantea una visión más abierta hacia éstos que los dueños de invernaderos. Los inmigrantes a su vez, muestran una cercanía con Curro que no se refleja con los otros nacionales en la película con los que la relación está siempre marcada por una desconfianza mutua y las relaciones de poder.

Esta posición no está exenta de tensiones ya que en varios momentos de la película se le acusa de no implicarse. El individualismo es una clave en su articulación de identidad híbrida. No implicarse con ninguna de las comunidades enfrentadas le permite mantener esa posición en los márgenes de ambas pero al mismo tiempo hace que sea imposible su integración plena. Cuando el conflicto entre propietarios e inmigrantes

alcanza su clímax, justo antes del final, los dos bandos enfrentados le piden de diferentes formas que tome partido de su lado, algo que Curro es incapaz de hacer.

Una escena muestra una primera petición de Adbembi en un diálogo con Curro donde le plantea si acudirá a la reunión entre propietarios e inmigrantes en huelga. Este le replica “Dentro de poco vamos a abrir un negocio, ¿Por qué te complicas la vida?” Adbembi responde diciendo “Porque no puedo cruzarme de brazos y mirar lo que pasa, ¿Tú sí?”. La respuesta del español es afirmativa pero su expresión denota su conflicto interno. La escena culmina con Adbembi diciéndole “¿Sabes Curro? Tenemos las mismas raíces pero estamos hechos de diferente manera.” Curro se marcha sin contestar. Poco después tiene lugar un diálogo entre Curro y Lucía en el que ésta (representando a los propietarios más tolerantes) también le pide que tome partido. Se trata de una secuencia que es prácticamente reflejo. Ella le solicita que hable con Adbembi, una de las voces más reconocidas en el colectivo inmigrante, a lo que él se niega. La discusión sube de tono hasta que tiene lugar el siguiente diálogo:

Lucía: ¡A ti te importa una mierda lo que me pase con el invernadero! ¿Verdad?

Curro: Creí que te importaba más tu conciencia que el invernadero

Lucía: No creo que una cosa esté reñida con la otra.

Curro: ¡A veces hay que elegir!

Tras un silencio en el que ella acaricia su sien para relajar el ambiente, le plantea “¿Y cuál es tu elección Curro? ¿Quitarte de en medio como siempre?”. Como en la anterior escena Curro termina por irse y el primer plano de su rostro revela la pugna interna. Sus dos mayores aliados, ambos en posiciones marginales dentro de la comunidad y contruidos desde la alteridad como él, le piden que tome partido por ellos.

El final de la historia de Curro en la película es el de su decisión. Una decisión que implica la toma de conciencia no sólo de su posición en el intersticio de los dos grupos sino además la de su potencial como mediador cultural. Sin embargo, es demasiado tarde, y cuando trata de mediar los ánimos entre los propietarios ya están muy enconados al culpar a los inmigrantes del incendio de los invernaderos. Curro trata de revelar la verdad, que ha sido Miguel el responsable, pero la posición hegemónica del propietario como líder de su grupo impide que las verdades de Curro sean escuchadas.

En su esfuerzo por mantener la equidistancia en una sociedad que no la permite, Curro pierde su potencial de mediador. Vejado por sus conciudadanos como traidor y “acusado” como “el gran defensor de los moros,” su opinión pierde fuerza con el argumento de “¿Crees que alguien te va a creer aquí? ¡Tú que has montao un negocio con un moro!” La escena culmina con el apaleamiento de Curro, el primero del brote de violencia xenófoba que estalla en La Isla y que refuerza el papel de “outsider” que Curro, y por extensión la diáspora española, juegan en la memoria colectiva.

Esta paliza, el tratamiento que le dan a su casa y al chiringuito que ha comprado junto a Adbembi muestran su posición de otredad final. Curro nunca podrá ser como los propietarios, nunca podrá pertenecer completamente a su “comunidad imaginada” puesto que su experiencia vital como emigrante retornado, su posición económica como asalariado y sus alianzas con otros personajes en los márgenes (Lucía y Adbembi) lo impiden. De este modo, Curro forma parte como Pepe – y como el proyector y las cintas – de un mundo que la sociedad española contemporánea no reconoce como propio. Al renunciar a su memoria histórica – como plantea Josefina R. Aldecoa en la cita recogida al comienzo del presente capítulo – renuncia a su identidad total, y aún más aplicándolo

al tema de la inmigración, renuncia a la posibilidad de articular cualquier tipo de identidad que tenga como base de integración el hecho de nuestro pasado como emigrantes con sus luces y sus sombras.

Uno de los mensajes principales de Poniente como también lo es de El techo del mundo es por tanto integrar nuestra propia memoria colectiva en el debate contemporáneo sobre la inmigración en España. Este tema como veremos a continuación también tiene importancia capital en la cinta que se analizará en este capítulo.

Un Franco, 14 pesetas y la memoria histórica de la diáspora española.

Un Franco, 14 pesetas rodada entre Suiza y España durante el verano de 2005 y estrenada en 2006, supuso el debut como director de Carlos Iglesias¹⁰⁶ quien además escribió el guión y actuó en el papel protagonista. La cinta tuvo una buena acogida entre el público con casi 300.000 espectadores¹⁰⁷ situándose así entre las más vistas de las películas que se acercan al tema de la inmigración. Su éxito entre la crítica también ha sido notable, como muestran los premios recibidos en el 9º Festival de Málaga y su participación en diferentes festivales internacionales. Su reparto cuenta con algunos rostros conocidos para el público como el propio Iglesias (Martín) y Javier Gutiérrez (Marcos). Las dos actrices principales, Nieve de Medina (en el papel Pilar) e Isabel Blanco (como Hanna), son menos conocidas pero en la cinta, sin embargo, también revelan su gran calidad artística.

¹⁰⁶ La carrera de Carlos Iglesias está estrechamente vinculada a sus apariciones televisivas, siendo un rostro muy reconocido de la televisión española generalmente asociado con las comedias. Su salto a la fama vino de un conocido presentador, Pepe Navarro, en cuyo “late night” Esta noche cruzamos el Mississippi, emitido por Telecinco, el actor representaba varios roles cómicos.

¹⁰⁷ 297.898 espectadores según los datos de la Filmoteca Española.

El argumento de la película gira en torno a la emigración de una familia española desde el Madrid de 1960. Martín se ve avocado a emigrar a Suiza tras la pérdida de su empleo en una fábrica y el pago de la entrada para un piso nuevo que su mujer, Pilar, realizó falsificando su firma. Su mejor amigo, Marcos, se une en la aventura movido por su ansia por mejorar socialmente. El país en el que se comenta que “un franco, vale catorce pesetas” y que ofrece buenos sueldos se transforma para ellos en un espacio en el que experimentan nuevas sensaciones de libertad al tiempo que trabajan y envían dinero a sus hogares. La reunión de la familia de Martín en Suiza, motivada por la pérdida del soñado piso a causa de una estafa inmobiliaria, cambiará la vida de todos. El curso del argumento pasará a centrarse en cómo buscan construir una nueva vida y en las consecuencias de la emigración para el hijo de Martín y Pilar, Pablo, que cobra protagonismo en la segunda mitad del film.

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 éste 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 avocado a crecer entre dos culturas muy diferentes. Estas dos miradas que asocian al director y al niño protagonista se basan en una clara conexión autobiográfica resaltada por el propio Iglesias cuando afirma que “el niño de la película soy yo”¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Fuente: Así titula una breve reflexión del propio Carlos Iglesias y que aparece recogida en la página web de la película: <<http://www.unfranco14pesetas.com>>

Un segundo elemento crucial del largometraje es 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. Por tanto, este largometraje se une a la lista de Poniente y El techo del mundo con la diferencia de que su historia se enmarca en el pasado reciente, reforzando más aún su papel de testimonio de la memoria colectiva por el hecho de ser una película autobiográfica.

Finalmente, también será muy importante analizar la importancia de esta cinta como reflexión sobre la “otredad”, como una mirada hacia ese “otro” que está dentro de nosotros mismos. Podemos observar cómo la cinta establece un diálogo muy estrecho entre esta migración del pasado reciente y la de nuestros días, la que llega a España en busca de nuevas oportunidades desde otras tierras y también entre los tópicos creados en torno a ambas. Una conexión que, como veremos, Iglesias pondrá de manifiesto en muchos momentos como ya anteriormente observamos en las cintas de Vega y Gutiérrez.

Un Franco, 14 pesetas se estrena en un momento histórico en el que la sociedad española ha comenzado a mirar a su pasado reciente y a enfrentarse, como define Jo Labanyi en Constructing Identity in Contemporary Spain, a su gran historia de fantasmas (2). La victoria del Partido Socialista en las elecciones de 2004 trajo consigo, entre otras muchas medidas, la implementación de programas para la “recuperación de la memoria histórica”¹⁰⁹ dirigidas a la rehabilitación de las víctimas de la guerra civil y la posterior dictadura. Sin duda, este debate, no exento de problemas, ha abierto las puertas a una

¹⁰⁹ Este compromiso personal del mismo Presidente del Gobierno se plasmó en la llamada “Ley de la memoria histórica” que tras arduos debates fue finalmente aprobada por las Cortes Generales en 2007.

reevaluación del pasado reciente, con sus luces y sombras, en busca de una verdadera reconciliación que pasa por integrar las experiencias de los represaliados en la historia y la memoria colectiva.

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 ésta 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””¹¹⁰ dejando claro ese doble objetivo de la cinta.

Aquéllos que emigraron por razones económicas y su problemática han pasado inadvertidos en los discursos sobre la recuperación de la memoria colectiva española. Son muchos los estereotipos construidos sobre este colectivo y muchos se han venido sistemáticamente utilizando por determinados sectores para oponerse a la entrada de inmigrantes en el país. Carlos Iglesias con esta película deconstruye y relee muchos de ellos con la autoridad de narrarlos desde su propia experiencia como niño migrante.

La cinta presenta muchos elementos propios del “cine de alienación” lo que claramente la conecta con las demás cintas del género. Lo más curioso, es que este director emplea una estrategia en la que fuerza al espectador a identificarse con un “otro” cercano, el suizo/europeo, y a alienarse del “yo”, el español con el que se debiera

¹¹⁰ Fuente: Agencia EFE. “Se rueda en Madrid: El actor Carlos Iglesias debuta como director con ‘Un Franco, 14 pesetas’”. El Mundo. 4 de Agosto de 2005.

identificar¹¹¹. Este proceso se construye de tal forma que la alienación nunca es plena y siempre se mantendrá una conexión afectiva pero se consigue hacer que los espectadores se sientan, como define Ponzanesi en su artículo, “uncomfortable with their own assumptions” (270), en este caso los estereotipos creados sobre los emigrantes españoles, durante parte de la cinta.

El comienzo de la película claramente busca una identificación del espectador con la familia protagonista. Un claro ejemplo lo encontramos en el uso de lugares comunes de la memoria colectiva como es la canción del Cola-Cao¹¹² que suena en la radio del sótano en el que vive la familia y a cuya letra hace referencia Pilar cuando le dice a Pablo que tiene que tomarse su cacao añadiendo “ya lo dice la canción ‘lo toma el futbolista, para entrar goles’”. También, la concepción de una familia extensa en la que padres, hijos y nietos comparten un espacio como pasaba en la España del momento busca esa conexión con la audiencia, familiariza con esa sociedad por ser precisamente una sociedad cercana temporalmente y seguir muy viva en la memoria popular.

El film modifica su estrategia y comienza a deconstruir tal identificación positiva a partir del hecho de la migración de Martín y Marcos. A través de una serie de escenas cómicas, Iglesias pone en jaque las asunciones sobre la emigración española de los años 60. En primer lugar, Martín y Carlos no proceden de un entorno rural ni son prácticamente analfabetos, son de la capital y profesionales. Las razones de su emigración se basan en la falta de oportunidades laborales y, en el caso de Martín, es

¹¹¹ Como ya se ha comentado el punto de vista narratorial es doble: por un lado el de un español contemporáneo y desde la segunda mitad de la cinta también cobra importancia como testigo el personaje de Pablo.

¹¹² Esta canción publicitaria, diseñada para la promoción de un chocolate para el desayuno en los años 50, se ha convertido en todo un icono cultural de la España de aquella época y un referente que trasciende generaciones.

hasta cierto punto una emigración forzada por las circunstancias. Tampoco emigran a Suiza con papeles y contrato de trabajo, sino que entran al país irregularmente como turistas. Esto reta un estereotipo ampliamente difundido según el que **todos** los emigrantes españoles en Europa iban de forma legal algo que, aunque frecuente, no puede aplicarse al conjunto¹¹³.

Una vez que llegan a Suiza, la película trata de poner de manifiesto las costumbres de esos españoles convertidos en “otros”. Así, en el tren que les lleva a su destino laboral, en el pueblecito de Uzwil, los protagonistas tiran al suelo unos papeles causando la reacción cívica de una anciana que los recoge y los echa a la papelera, a la que ellos ni siquiera prestaban atención. Posteriormente, ya en el hostel donde se albergan, los dos españoles se sorprenden de la existencia de agua corriente, caliente y fría, e incluso del uso del papel higiénico, en la que es probablemente una de las escenas más cómicas de la película, cuando Martín le dice a Marcos que el papel “lo usan para limpiarse el culo” a lo que Marcos responde “¿Y para qué usan los periódicos?”.

Estas escenas cómicas crean una distancia entre la audiencia (los españoles del siglo XXI) y los personajes (los españoles de 1960). Inevitablemente la reacción de comicidad ante el atraso cultural de éstos hace a la audiencia identificarse con los suizos¹¹⁴. Por ejemplo, Hanna (la propietaria del hospedaje) no puede evitar reírse cuando Martín y Marcos le reclaman más mantas porque no saben usar los edredones y piensan que son un segundo colchón. También cuando los dos personajes, paseando por la ciudad,

¹¹³ En un artículo publicado por el periódico Público el 10 de Febrero de 2008 titulado “Cuando los emigrantes éramos nosotros” se recogen las experiencias de varios emigrantes españoles y se constata que en muchos casos se entraba como turista en el país receptor o se llegaba a él a través de un familiar que ya estaba en el país..

¹¹⁴ Para la audiencia más joven por el atraso en las costumbres que se alejan de los estándares contemporáneos, para los que vivieron esa época supone un recuerdo nostálgico de unos tiempos pasados.

van a parar a un lago nudista y dan muestra de la moral sexual conservadora y reprimida de los españoles del momento. Con estas escenas, Carlos Iglesias consigue que los espectadores se distancien y reflexionen sobre el atraso cultural y social de esos “nosotros”, frente a una cultura mucho más parecida a la de la España contemporánea.

La construcción de ambos países en la película se construye a través de un contraste que plantea una Suiza cívica y desarrollada frente una España atrasada y, en muchos casos, barbarizada. Tras haber visto la ciudad suiza las escenas que recrean la vida en España (casi siempre localizadas en el sótano donde vive la familia de Martín) inciden en el atraso del país. Por ejemplo, poco después de la escena sobre el agua corriente aparece una en la que Pilar está bañando a Pablo en una pila de zinc y calentando la habitación con alcohol de romero “para que el niño no se quede frío”. Esto hace al espectador reevaluar su identificación con unos personajes con cuyo estilo de vida no se asemeja al suyo.

En la segunda parte de la película y cuando la perspectiva de la historia pasa de la experiencia de Martín a la de un Pablo pre-adolescente, educado en Suiza, el contraste entre ambas realidades será aún mayor. La cinta hace esta transición entre los dos momentos de la historia (1961 y 1966) a través de la escuela a la que Pablo asiste. La última escena situada en 1961 es cuando Martín lleva a Pablo por primera vez a la escuela¹¹⁵ y se sorprende porque no haya que pagar nada, ya que en la España del

¹¹⁵ Es importante destacar que esta escena llega tras descubrir un policía a Pablo (aún sin escolarizar) jugando solo frente al lugar donde Pilar trabaja como planchadora. De nuevo, se hace un guiño múltiple, por un lado se alteriza a los personajes españoles (que no saben que un niño de esa edad debe estar escolarizado) y por otro se hace una conexión con la inmigración actual. En muchos casos los inmigrantes desconocen los sistemas educativos del país al que acuden y sencillamente no saben que sus hijos pueden recibir una educación gratuita.

momento la red educativa pública era aún muy limitada¹¹⁶. La siguiente escena supone un salto temporal de cinco años. Encontramos a un Pablo pre-adolescente, desenvolviéndose en alemán en su clase. La elección de la escuela como elemento de transición temporal no es gratuita. Con ella, Iglesias muestra que Pablo se educa como los demás suizos en un sistema diferente al español lo que, sin duda, tiene un impacto definitivo en la formación de la identidad del niño. Pablo representa en la cinta esa generación que se educó en la diáspora tratando de conciliar dos culturas dispares y también la generación de inmigrantes que hacen lo mismo en la actualidad en España.

Pablo es sin duda el personaje más interesante de la película ya que en él Carlos Iglesias construye a un personaje híbrido, un hijo de emigrantes españoles que crece en Suiza. Pablo se transforma en lo que Gustavo Pérez-Firmat, refiriéndose a la experiencia de la diáspora cubana en Estados Unidos, denomina “generación 1/2”. No es exactamente segunda generación de inmigrantes porque no nacen en el país de acogida y tampoco es enteramente primera generación porque sí recibe su formación y construye su identidad allí. Así pues se trata de personas que deben construir su identidad en un tercer espacio cultural como el definido por Bhabha, en el intersticio de las dos culturas (en este caso, la española y la suiza) que como ya se ha comentado, según este crítico, es un posicionamiento con un gran potencial para generar nuevos discursos sobre identidad individual y colectiva.

El hijo logra protagonismo desde ese momento. Durante toda la segunda mitad de la cinta la cámara comienza a situar a Pablo dentro del plano como observador de la realidad que lo rodea. Cuando la película avanza cinco años en el tiempo de lo narrado,

¹¹⁶ La gran expansión de la educación primaria y secundaria pública comenzará en los años setenta y recibirá un impulso definitivo con la llegada del PSOE al gobierno a partir del 1982 con la construcción de nuevos centros educativos.

Pablo se nos presenta como un pre-adolescente, hijo de una familia española pero educado en Suiza y desde la primera escena tenemos en cuenta su nuevo rol en la película, el de mediador cultural. Se ha visto obligado a crecer entre la cultura española que vive en su hogar y la cultura suizo-europea que le rodea en la calle, con sus amigos y en la escuela.

Una secuencia que ejemplifica esta compleja posición, la encontramos cuando la profesora de Pablo imparte clase de educación sexual. Pablo, en perfecto alemán, comenta en voz alta, ante la risa de sus compañeros, que a los niños en España los trae una cigüeña y no nacen cómo la profesora ha explicado. Cuando llega a casa y cuenta lo ocurrido, su madre y la mujer de Marcos se escandalizan ante el “descaro” de enseñar esas cosas a los niños¹¹⁷. En esta sencilla escena, se observa la compleja posición del niño, atrapado en un espacio entre dos culturas que le resultan igual de familiares y al tiempo igual de extrañas.

Otra escena de la cinta que resume claramente los dos roles del personaje, testigo de la historia y mediador entre culturas, transcurre en un supermercado, en vísperas de navidad a donde la familia acude a hacer sus compras. La secuencia refleja como los padres, la primera generación, se han “integrado” en la cultura suiza de manera diferente. Martín habla y comprende el alemán y cuando un español es descubierto robando en el supermercado media entre el dependiente que quiere llamar a la policía y el inmigrante que no comprende la lengua. Pablo, situado tras el grupo, observa la escena en ese papel de testigo que ya ha asumido. Por su parte, en esa misma secuencia, Pilar muestra la fuerza de su identidad cultural cuando le grita al carnicero, en español, que

¹¹⁷ Antes de la llegada de Pablo las dos mujeres comentaban escandalizadas la “relajación moral” de los suizos y las suizas demostrando así su incomprensión e intransigencia ante la cultura de acogida.

quiere hígado ante la incomprensión del hombre. Pablo llega y le pide al carnicero, en alemán, lo que su madre desea. A esta escena sigue el siguiente diálogo:

Pilar: ¡Lo que le ha costao a este hombre! ¡Por Dios! Es que es un poco lelo, eh. ¡Me lo ha visto pedir cuarenta veces!

Pablo: ¡Ya! Yo también te lo he dicho cuarenta veces en alemán, ¡Y no lo sabes!

Pilar: Si yo sé, claro que sé ¡Hombre no voy a saber! Lo que pasa es que él no pone de su parte.

Claramente Pablo adopta con su madre un papel de mediador cultural, ayudándola a solventar sus problemas con el idioma. Por su parte Pilar, muestra una clara resistencia a adoptar la cultura y la lengua del país de acogida, como muestran sus críticas a la sociedad suiza con Mari Carmen (la esposa de Marcos) en la escena anterior y su incapacidad para comunicarse en alemán. También esta secuencia en el supermercado se transformará en una prolepsis de la acción ya que será Pilar la que promueva el regreso a España y la que al final de la película se resista a abandonar de nuevo su país.

Posiblemente uno de los momentos más logrados en el film (tanto en el aspecto cinematográfico como en la representación de los personajes) sea la escena en la que la familia abandona el pueblo suizo donde han vivido seis años para regresar a Madrid. La observamos la perspectiva de Pablo. El sonido extradiégetico es una sintonía triste y Pablo, mira cómo se aleja el lugar al que pertenece, donde ha crecido y se ha educado. La escena se construye a través de planos de Uzwil vistos desde el coche y contra planos de Pablo, desde la ventanilla trasera, sintiendo como le alejan de su mundo. A través de un fundido, se distinguen las calles típicas de un barrio obrero de Madrid, con sus edificios

de ladrillo y de nuevo, a través de planos y contra planos, observamos las sensaciones de Pablo ante el cambio. Su rostro pasa de la sonrisa nostálgica con la que abandona Suiza al triste desagrado con que regresa a España.

En la última parte de la película la experiencia de alienación llega a su clímax. España, el Madrid de 1966, se nos presenta como un país atrasado, sucio, con algunos toques que rozan el esperpento, como la escena del encuentro con el abuelo materno (cojo a causa de un accidente laboral) que rellena un colchón de lana (que sirve de contraste con las sólidas camas y los edredones suizos) mientras su pierna ortopédica reposa en la pared. Toda la escena está rodeada de un patetismo que refuerza la sensación de desagrado de Pablo ante el futuro que le espera: calles sin pavimentar, niños corriendo y gritando mientras lanzan piedras a un pobre perro, mujeres gritando desde los balcones del patio y un ruido de grillos que transmiten la idea de estar en medio de un desierto.

Las últimas secuencias tratan de exaltar la contradicción que viven muchos emigrantes al regreso a su país de origen. Todos los personajes se sienten decepcionados ante lo que encuentran como queda patente en la carta que Martín le escribe a Marcos (que ha decidido quedarse en Suiza donde ya ha formado una familia) y en la que les recomienda no regresar. Para todos, el regreso es duro, Martín sigue teniendo dificultades para encontrar un empleo, Pablo se siente confundido por un país que prácticamente desconoce y atrapado entre dos culturas y Pilar, la más segura y fuerte, aunque ha conseguido su piso se siente defraudada, como muestra cuando dice: “Así que en seis años hemos subido dos pisos” en referencia a que antes vivían en un sótano “y encima está usao”. El regreso a España se presenta no como una historia de éxito social sino como la vuelta a una dura realidad.

La secuencia final de la película es una reunión familiar en la que tanto Martín como Pablo le exponen a Pilar sus problemas y su deseo de regresar a Suiza. Pilar, confirmando con ello la fuerza de carácter que la caracteriza en toda la cinta¹¹⁸, se opone a regresar a Suiza con un pequeño monólogo en el que nos muestra su posición de resistencia:

Pilar: Yo te animé a marcharte Martín, pero ese momento ya pasó. Hemos ido a por un dinero y lo hemos conseguido. También aquello ha sido duro, ¿No? O es que ya no te acuerdas. De nuestro propio país no nos echará ni el calor, ni la Pegaso, ni los curas, ni esta mierda de piso que se ha llevado nuestro sudor de seis años.

En este breve monólogo muestra su afirmación identitaria. España es su país, su cultura y su mundo y de allí nada le podrá alejar. Reconoce las dificultades pero está decidida a enfrentarse a ellas y a transmitirles su fuerza a los suyos. Como refuerzo de esa identidad concluye reivindicando a su padre al afirmar emocionada: “¡Ah!... Y una cosa más, tener un abuelo cojo no es ninguna vergüenza”. Esta frase, dirigida a Pablo, podría interpretarse como una afirmación de sus raíces. España no es Suiza, pero ser español no es ninguna vergüenza y se debería estar orgulloso de sus raíces.

La última escena de la película se construye como una referencia analéptica a una escena en la que Martín, observando a través de una ventana de su piso en Uzwil, anhelaba estar en España y sentarse a tomar una caña en una terraza de la calle de Alcalá para ver pasar gente mientras escuchaba la copla “Rosa venenosa”. Ya la final de la cinta,

¹¹⁸ Carlos Iglesias, en una entrevista concedida a Elsa Fernández-Santos y publicada en El País el 5 de Mayo de 2006, afirma que “el personaje de la madre es el de una mujer capaz de conseguir lo que quiere hasta extremos inconcebibles” mostrando así, en su papel de guionista y director de la cinta, su vocación de construir personajes femeninos fuertes como muestran tanto Pilar como Hanna.

Martín le propone a Pilar el mismo plan que soñaba mirando por su ventana en Suiza añadiendo: “No veas cómo está de gente. ¡Igualito que Uzwil a estas horas!” – claramente una referencia a su nueva posición entre culturas. Pilar, recordando la escena anterior, completa su frase. De nuevo, como sonido intradieгético, se oye la misma copla y Martín, solo en escena, se acerca a la ventana (en clara conexión con la anterior) y su vista se pierde en el patio interior. Con esta escena, Carlos Iglesias nos plantea a nosotros los espectadores la dura tesitura de los migrantes. El haber entrado en contacto con otra cultura, con otra gente y experimentado otros modos de vida diferentes no deja a nadie impasible. El emigrante nunca puede ser más la persona que abandonó su país independientemente de las razones que le lleven a hacerlo. Todos los personajes de esta familia quedarían marcados por su experiencia y ésta no ha hecho sino enriquecer sus vidas y las de los que les rodean.

La dedicatoria de la cinta: “Dedicado a ellos, a todos ellos” supone el mensaje último de la misma. Con su película, Carlos Iglesias no sólo busca recuperar la memoria de la emigración española a Europa sino, además conectarla con la historia de miles de inmigrantes que llegan a nuestras ciudades en busca de nuevas oportunidad y que, en palabras del mismo director, debemos recordar que **nosotros también** fuimos emigrantes” (énfasis añadido) a la hora de tratar de comprender y ayudar a estas personas. De este modo el film hace entrar en diálogo a las dos diásporas que forman un continuum.

Esta idea la refuerza filmicamente en la presentación de los títulos de crédito finales, al enlazar fotografías de la emigración española a Europa con otras contemporáneas de inmigrantes extranjeros en España. Con ello, la cinta no sólo

interconecta sus dos objetivos primordiales, sino que además deja en la audiencia un último mensaje que el director verbaliza en su entrevista para El País del 5 de Mayo de 2006 cuando dice: “Hemos olvidado demasiado pronto que somos un país de emigrantes. ... La verdad es que pensaba que tendríamos otro talante con los inmigrantes y, más aún, cuando muchos de ellos comparten nuestra lengua. Pero no, ni los miramos”; para añadir posteriormente que le gustaría “que muchos entendieran que somos un país nuevo rico, que hace muy poco nos deslumbraba la riqueza de los demás como hoy deslumbra la nuestra a muchos extranjeros”.

A través de toda la película, Carlos Iglesias juega no solamente con los estereotipos extendidos sobre la emigración española al exterior sino también hace uso de los que este “nosotros”, los españoles, aplica a sus “otros” inmigrantes. Durante la película se observa cómo se plantean muchos de los debates sobre la inmigración en España aplicados a esos personajes: la necesidad de hablar el idioma, la delincuencia, el atraso cultural en sus países de procedencia, etc. Al emplear esos tópicos en el sujeto colectivo “nosotros” y hacerlo a través de estrategias que buscan nuestra alienación, Carlos Iglesias consigue que nos pongamos en el lugar del inmigrante. Nuestra identificación con los personajes, a pesar de los problemas, se mantiene intacta y al final descubrimos que realmente en quienes nos hemos visto reflejados es con esos “otros” que viven a nuestro alrededor y en cuyas vidas y experiencias como migrantes puede haber muchos elementos de Un Franco, 14 pesetas.

La grandeza de esta cinta, como de las otras comentadas que se aproximan al tema de la diáspora española, reside por tanto en su capacidad de introducirnos en una negociación cultural no sólo entre el “ser español” versus “ser europeo” sino también en

otras múltiples variables que nos permiten desarrollar una visión más amplia de la realidad social española y de la propia memoria histórica del país. Un planteamiento que, junto con los que nos aportan las producciones sobre inmigración, nos aproxima a una nueva visión de la cultura española en la que esos “otros” puedan ser interpretados por los mismo españoles como un “nosotros”. Esto supondría la comprensión de que la contribución de estas gentes es beneficiosa no para sus intereses personales o de desarrollo económico sino para toda la comunidad en la que se integran con su viaje y su proyecto de migración.

CONCLUSIONES

El cine sobre inmigración en España es un género joven pero que en poco menos de dos décadas ha evolucionado en paralelo a la sociedad de la que es producto. Si vemos en paralelo dos títulos clave, comentados en este trabajo, a saber, Bwana y 14 Kms se observa claramente el proceso de transformación profunda de la imagen del inmigrante extranjero en el cine actual. Poco tiene que ver el retrato alterizado de Ombasi en la cinta de Uribe con la impresionante aventura de Buba y Violeta sobre la que se construye el filme de Olivares. Apenas una década las separa, sin embargo, el cambio de perspectiva es evidente.

Como ha tratado de mostrar este trabajo, las producciones que se aproximan a la figura del inmigrante extranjero en España han evolucionado desde esa construcción desde la otredad hacia una visión más amplia y más integradora, desde la imposibilidad de identificación con el personaje inmigrante a la búsqueda de empatía, y desde una visión del fenómeno como una situación transitoria y un retrato de España como zona de paso hasta el reconocimiento de la realidad pluricultural y multiétnica del país y a la necesidad de articular un diálogo intercultural que cimente sólidas bases para la convivencia.

Este cine muestra las preocupaciones que se viven día a día en las calles de España donde, como se plantea en el capítulo 1, el fenómeno migratorio se percibe como un “problema” que es necesario confrontar. Desde esa visión problemática de la inmigración, estas películas han ido evolucionando hacia la búsqueda de nuevos discursos y de nuevas propuestas no sólo de representación de los inmigrantes, con el potencial de concederles una voz propia y agencia que contribuye a minimizar su

posición subalterna, sino además plantean alternativas de convivencia y reflejan realidades sociales que ya se producen en la cotidianidad de las ciudades y pueblos de toda España.

También la visión de estas cintas y sus enfoques en conjunto nos permiten darnos cuenta del dinamismo innovador de los realizadores y de su atrevimiento con un tema que resulta aún problemático para muchos españoles. Estas producciones se sitúan entre las más innovadoras de nuestro cine en cuanto a sus planteamientos estéticos y formales. Ejemplos de ello son En construcción, La novia de Lázaro o la ya mencionada 14 Kms. Pero además muestran el compromiso social de muchos de estos realizadores y su voluntad de contribuir desde su posición de observadores en los debates sociales más recientes.

Igual que por su integración en la estructura europea, por su desarrollo económico sostenido, por el desarrollo de un sistema representativo y la construcción de un país con altas cotas de descentralización del poder, la llegada de inmigrantes a España ha transformado de manera irreversible al país transformándolo en una sociedad caracterizada por un pluralismo étnico y cultural que trasciende al tradicional pluralismo regional. La inmigración además de aportar una ingente cantidad de mano de obra, ha cambiado radicalmente la composición social de España poniendo sobre la mesa debates, retos y necesidades que es labor de todos afrontar.

El cine, como ha tratado de defender este trabajo, ha contribuido a ello desde su posición como artefacto cultural, como generador indudable de discursos. En muchos casos, éstos iban parejos a las visiones sociales más hegemónicas y en otros se transforman en deconstrucciones de los mismos.

Este trabajo, como todos los escritos sobre el tema hasta la fecha, nace condenado a ser obsoleto precisamente por ese dinamismo del fenómeno migratorio y de su reflejo en el cine. Los flujos migratorios se ven muy claramente afectados por las condiciones sociales y económicas tanto de los países de origen como de los de acogida. En la actual coyuntura económica (a fines de 2008), nos hayamos con nuevos conflictos en España de los que los inmigrantes son partícipes. Ante el aumento del desempleo, que afecta a este colectivo muy especialmente, los españoles se enfrentan a compartir sus beneficios sociales (los subsidios por desempleo, la atención sanitaria, etc.) con esas personas de cuya mano de obra se han beneficiado en los últimos años.

Sin duda alguna, el cine de los próximos años continuará reflexionando y reflejando este tema en sus producciones por ser central en el debate público actual. Por el momento, como hemos visto en este trabajo, han sido sólo realizadores españoles los que se sitúan detrás de la cámara para construir estas historias pero posiblemente en unos años comiencen a ser los mismos inmigrantes los que las dirijan abriendo sin duda un nuevo capítulo en la evolución de este género.

FILMOGRAFÍA

Filmografía primaria

Bwana. Dir. Imanol Uribe. Guión de Imanol Uribe, J. Potali y Francisco Pino. Aurum, 1996.

Flores de otro mundo. Dir. Iciar Bollaín. Guión de Bollaín y Julio Llamazares. La Iguana y Alta Films, 1999.

Un franco, catorce pesetas. Dirección y guión de Carlos Iglesias. Alta Films, 2006.

Filmografía secundaria

Cartas de Alou. Dirección y guión de Montxo Armendáriz. Elías Querejeta P.C., 1990.

Chevrolet. Dir. Javier Maqua. Guión de Javier Maqua y Montxo Armendáriz. IMVAL, 1997.

Cosas que dejé en la Habana. Dirección de Manuel Gutiérrez Aragón. Guión de Manuel Gutiérrez Aragón y Senel Paz. Sogetel / Tornasol Films, 1997.

En construcción. Dirección y guión de José Luís Guerín. Ovideo, 2000.

La fuente amarilla. Dir. de Miguel Santesmases. Guión de Miguel Santesmases, Antón Casariego y Martín Casariego. Mate Productions, 1999.

La novia de Lázaro. Dir. y guión Fernando Marinero. Vendaval Producciones y Amanda Films, 2002.

Lucrecia. Dir. Mariano Barroso. Antena 3, 1996.

Poniente. Dir. de Chus Gutiérrez. Guión de Chus Gutiérrez e Iciar Bollaín. Olmo Films / Amboto Audiovisual, 2002.

Princesas. Dirección y guión de Fernando León de Aranoa. Reposado Producciones, 2005.

Próximo Oriente. Dirección y guión de Fernando Colomo. Sogecine y Colomo P.C, 2006.

Susanna. Dirección y guión de Antonio Chavarrías. Oberón Cinematográfica, 1996.

Taxi. Dirección de Carlos Saura. Guión de Santiago Taberner. Columbia Tri-Star, 1996.

El traje. Dirección de Alberto Rodríguez. Guión de Alberto Rodríguez y Santi Amodeo. Tesela P.C., 2002.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Pilar. Mujer, amor, sexo en el cine español de los 90. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998.
- Albert, Antonio. “La realidad de Lucrecia”. El País. 17 de enero de 1996. 13 de enero de 2008. <http://www.elpais.com/articulo/radio/television/PeREZ/_LUCRECIA/_DOMINICANA_ASESINADA/BARROSO/_MARIANO/_CINE/ESPAnA/AN TENA_3_/TELEVISIoN/realidad/Lucrecia/elpepirtv/19960117elpepirtv_4>
- Alvite, Dosinda. “¿Miradas éticas o fascistas? Representaciones de inmigrantes africanos en *Salvajes y Poniente*”. Memoria colonial e inmigración: La negritud en la España posfranquista. Barcelona: Bellaterra, 2007. 219-237.
- Anderson, Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Londres: Verso, 1991.
- Appadurai, James. “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”. Theorizing Diaspora. Ed. Jana Evans Braziel y Anita Mannur. Malden: Blackwell, 2003. 25-48.
- Argote, Rosabel. “La mujer inmigrante en el cine español de inaugurado siglo XXI”. Mugak. 04 de Enero de 2008 <<http://www.mugak.eu/gunea/mujer/>>
- Arias, Jesús. “Chus Gutiérrez rueda ‘Poniente’, un filme sobre el desarraigo”. El País. 5 de abril de 2002. 18 de noviembre de 2007. <http://www.elpais.com/articulo/cine/Chus/Gutierrez/rueda/Poniente/filme/desarraigo/elpcinpor/20020405elpepicin_12/Tes>
- Armes, Roy. The Ambiguous Image. Londres: Secker y Warburg, 1976.
- Astarloa, Ignacio. Rueda de prensa. Sede nacional del Partido Popular, Madrid. 7 de febrero de 2008.
- Augé, Marc. Los no lugares. Espacios de anonimato: Una antropología de la sobremodernidad. Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1998.
- - -. Por una antropología de la movilidad. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Balfour, Sebastian y Alejandro Quiroga. The Reinvention of Spain: Nation and Identity since Democracy. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- Balibar, Etienne. “The Nation Form: History and Ideology”. Race, Nation, Class: Ambiguous Identities. Londres: Verso, 1991. 86-112.

- Ballesteros, Isolina. Cine (in)surgente: Textos fílmicos y contextos culturales de la España Post-franquista. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.
- - -. “Embracing the other: the feminization of Spanish ‘immigration cinema’”. Studies in Hispanic Cinemas. 2 (2005) 3-14.
- - -. “Foreign and racial masculinities in contemporary Spanish film”. Studies in Hispanic Cinemas. 3 (2006) 169-185.
- Barcala, D. y Vanessa Pi. “Cuando los emigrantes éramos nosotros”. 9 de febrero de 2008. 10 de marzo de 2008. <<http://www.publico.es/espana/actualidad/046624/emigrantes/rajoy>>
- Benavente, Francisco M. Cine español de los 90. Bilbao: Editorial Mensajero, 2000.
- Berger, Verena. “Los movimientos migratorios y el miedo al otro en *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002)”. Miradas glocales: cine español en el cambio de milenio. Frankfurt y Madrid: Iberoamericana, 2007. 185-197.
- Bhabha, Hommi. The Location of Culture. Nueva York y Londres: Routledge, 1994.
- Bollaín Iciar y Julio Llamazares. Cine y Literatura (Reflexiones a partir de Flores de otro mundo). Madrid: Páginas de espuma, 2000.
- Briz, Carmen. “Princesas de la calle. Entrevista a Fernando León de Aranoa”. Colectivo Hetaira. Octubre de 2005. 21 de diciembre de 2007. <<http://www.colectivohetaira.org/ferleo1005.html>>
- Canal Solidario ed. “‘Poniente’ retrato de la inmigración en un mar de plástico”. Canal Solidario. 8 de octubre de 2002. 18 de noviembre de 2007. <http://www.canalsolidari.org/web/noticies/noticia/?id_noticia=2469>
- Casariego Córdoba, Martín. “La fuente amarilla”. Página oficial de Martín Casariego Córdoba. 28 de noviembre 2007. <<http://www.martin-casariego.com/guiones>>
- Castiello, Chema. “Inmigrantes en el cine español: el caso marroquí”. Atlas de la inmigración marroquí de España. Ed. Bernabé López García et al. (2004) 425-427.
- - -. Los parias de la tierra: Inmigrantes en el cine español. Madrid: Talasa, 2005.
- Cavielles Llamas, Iván. “Keeping the Ties: Identidades diáspóricas caribeñas en la obra de Julia Álvarez, Esmeralda Santiago y Cristina García”. TDI. Universidad de Oviedo, 2006.

- Centro de Investigaciones Sociológicas. Estudio nº 2735. Barómetro de Octubre. 2007. 12 de noviembre de 2007 <http://www.cis.es/cis/opencm/ES/2_barometros/depositados.jsp>
- Clifford, James. "Travelling Cultures". Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge: Harvard University Press., 1997. 17-46.
- Compitello, Malcom A. y Susan Larson. "A ambos lados de la pantalla con Iciar Bollaín: Entrevista". Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies. 5 (2001) 195-202.
- Constenla, Tereixa. "Imanol Uribe lanza un alegato contra el racismo en su primera comedia". El País. 9 de noviembre de 1995. 26 de octubre de 2007. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/URIBE/_IMANOL_/CINEASTA/Imanol/Uribe/lanza/alegato/racismo/primer/comedia/elpepicul/19951109elpepicul_9/Tes/>
- Contreras, Jesús ed. Los retos de la inmigración: Racismo y pluriculturalidad. Madrid: Talasa, 1994.
- Cornejo-Parriego, Rosalía. "Hibridismo e identidad: Familias mestizas en el cine europeo". La familia en África y la diáspora africana; estudio multidisciplinar / Family in Africa and the African Diaspora; a multidisciplinary approach. Ed. Olga Barrios et al. Salamanca: Almar, 2004. 179-187.
- Cruz, Jacqueline y Bárbara Zecchi. La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución? Barcelona: Icaria, 2004.
- Cruz-Cámara, Nuria. "El simulacro desde el extrarradio: *Barrio* de F. León de Aranoa". Bulletin of Spanish Studies. 82-1 (2005) 59-73.
- Davies, Ann. "The Spanish *femme fatale* and the cinematic negotiation of Spanishness". Studies in Hispanic Cinemas. 1 (2004) 6-15.
- Davies, Ian. "Raza y etnicidad: desafíos de la inmigración en el cine español". Letras Hispánicas: Revista de literatura y cultura. Spring 3-1 (2006) 98-112. 28 de octubre de 2007. <<http://letrashispanas.unlv.edu/vol3iss1/davies.htm>>
- Domínguez Martín, Rafael ed. Inmigración: crecimiento económico e integración social. Santander: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007.
- Doane, Mary Ann. Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis. Nueva York y Londres: Routledge, 1991.
- EFE. "El actor Carlos Iglesias debuta como director con 'Un Franco, 14 pesetas'". El Mundo. 4 de agosto de 2005. 27 de febrero de 2008. <<http://www.elmundo.es/elmundo/2005/08/04/cultura/1123169660.html>>

- Elsaesser, Thomas. European Cinema: Face to Face with Hollywood. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- Evans, Peter W. ed. Spanish Cinema: The Authorist Tradition. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- Ezra, Elizabeth ed. European Cinema. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2004.
- Fernández Santos, Elsa. “Las princesas callejeras de Fernando León”. 31 de agosto de 2005. 18 de diciembre de 2007. El País. <http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/princesas/callejeras/Fernando/Leon/elpepirdv/20050831elpepirdv_1/Tes>
- - -. “Orgullo y memoria de un emigrante”. El País. 5 de mayo de 2006. 17 de septiembre de 2008. <http://www.elpais.com/articulo/cine/Orgullo/memoria/emigrante/elpepuculcin/20060505elpepicin_3/Tes>
- Fiske, John. “Global, National, Local? Some Problems of Culture in Postmodern World”. The Velvet Light Trap. Fall, 40 (1997) 56-66.
- - -. Reading the Popular. Boston: Unwin Hyman, 1981.
- Flesler, Daniela. “New racism, intercultural romance, and the immigration question in contemporary Spanish cinema”. Studies in Hispanic Cinemas. 1-2 (2004) 103-118.
- Galt, Rosalind. The New European Cinema. Nueva York: Columbia University Press, 2006.
- Giménez Romero, Carlos. ¿Qué es la inmigración?. Barcelona: RBA Libros, 2003.
- Gómez, Ignacio. “Jimmy Roca: El Denzel Washington extremeño”. 20 Minutos. 19 de septiembre de 2005. 5 de junio de 2008. <<http://www.20minutos.es/noticia/47655/0/Jimmy/Roca/actor/>>
- Gomezjara, Francisco A. y Delia Selene de Dios. Sociología del cine. México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1973.
- Gordillo, Inmaculada. “El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo”. 21 de julio de 2007. <http://fama2.us.es/fco/frame/new_portal/textos/EI%20di%20E1logo%20intercultural%20en%20el%20cine%20espa%20F1ol%20contempor%20E1neo%20editado.pdf>

- Graham, Hellen, y Jo Labanyi ed. Spanish Cultural Studies. An Introduction: The Struggle for Modernity. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1995.
- Guibernau, Monserrat. The Identity of Nations. Cambridge y Malden: Polity, 2007.
- Hall, Stuart. "New Ethnicities". Black Film British Cinema. Ed. Kobena Mercer. Londres: Institute of Contemporary Arts, 1988. 27-31.
- - - ed. Representation: Cultural Representation and Signifying Practices. Londres, Thousand Oaks y Nueva Delhi: SAGE Publications, 2003.
- Hollows, Joanne et al. ed. The Film Studies Reader. Londres: Arnold, 2000.
- Hoyo Arce, Celso. "Ir y volver". Zinema.com. 17 de septiembre de 2008. <<http://www.zinema.com/criticas/celso/unfranco.htm>>
- Instituto Nacional de Estadística. La población extranjera en España. Madrid: INE, 2002.
- - -. "Revisión del Padrón municipal 2006". 2007. 21 de Agosto de 2007. <<http://www.ine.es/inebase/cgi/um?L=0&N=&O=pcaxis&M=%2Ft20%2Fe245%2Fp04%2Fa2006>>
- Intxausti, Aurora. "'La novia de Lázaro', un drama de amores al límite". El País. 29 de agosto de 2002. 21 de febrero de 2008. <http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/NOVIA/LAZARO/DRAMA/AMORES/LIMITE/elpepupotec/20020829elpepirdv_3/Tes>
- Jordan, Barry y Ricky Morgan-Tamosuna. Contemporary Spanish Cinema. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 1998.
- - - . Contemporary Spanish Cultural Studies. Londres: Arnold, 2000.
- Kaplan, E. Ann. Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara. Madrid: Cátedra, 1998.
- - - Ed. Women in Film Noir. Londres: British Film Institute, 1992.
- Kim, Yeon-Soo. The Family Album: Histories, Subjectivities, and Immigration in Contemporary Spanish Culture. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.
- Kinder, Marsha. Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press, 1993.
- - - Refiguring Spain: Cinema / Media / Representation. Durham y Londres: Duke University Press, 1997.

- Labanyi, Jo ed. Constructing Identity in Contemporary Spain. Londres y Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- Loxham, Abigail. "Barcelona under construction: The democratic potential of touch and vision in the city cinema as depicted in *En construcción* (2001)". Studies in Hispanic Cinemas. 3 (2006) 33-46.
- Marchal, Luis. "Fernando León recrea el mundo de la prostitución en 'Princesas'". El Periódico de Cataluña. 31 de agosto de 2005: 48
- Marichal, Carlos. "La olvidada emigración española". El País. 1 de julio de 2002. 21 de mayo de 2008. <http://www.elpais.com/articulo/opinion/olvidada/emigracion/ espanola/elpepiopi/20020701elpepiopi_8/Tes/>
- Marsh, Steven y Parvati Nair Ed. Gender and Spanish Cinema. Oxford y Nueva York: Berg, 2004.
- Martín Cabrera, Luis. "Postcolonial Memories and Racial Violence in *Flores de otro mundo*". Journal of Spanish Cultural Studies. 3-1 (2002) 43-55.
- Martin Hamdorf, Wolfgang y Clara López Rubio. "El cine mestizo y transcultural: un posible nuevo género en el cine español". Vellido, Juan et al. Cine español: Situación actual y perspectivas. Granada: Grupo editorial universitario, 2001.
- Martínez-Borso, Emilio. "Prueba superada". Miradas de Cine. 42 (2005). 10 de enero de 2008. <http://www.miradas.net/2005/n42/criticas/09_princesas.html>
- Martínez-Carazo, Cristina. "Deconstrucción/Reconstrucción: *En construcción* de José Luis Guerín (2001)". Letras Hispanas. Revista de literatura y cultura. 4-2 (2007) 2-14.
- - -. "Flores de otro mundo: la pluralidad cultural como propuesta". Letras Peninsulares. 15-2 (2002) 377-390.
- Materna, Linda. "Globalization and African Immigration in Spanish Film: Chus Gutiérrez's *Poniente* (West, 2002)". Reflections on Europe in transition. Nueva York: Peter Lang, 2007. 57-72.
- Mira, Alberto ed. The Cinema of Spain and Portugal. Londres: Wallflower, 2005.
- Molina Gavilán, Yolanda, Thomas J. Di Salvo. "Policing Spanish/European Borders: Xenophobia and Racism in Contemporary Spanish Cinema". Ciberletras. 5 (2001) No pagination.
- Monaco, James. How to Read a Film: Movies, Media, Multimedia. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 2000.

- Moyano, Eduardo. La memoria escondida: Emigración y cine. Madrid: Tabla Rasa, 2005.
- Muñoz, Diego. “Mulie Jarju. Un negro inmigrante en el Maresme, actor de su propia vida”. El País. 2 de septiembre de 1990. 21 de diciembre de 2007. <http://www.elpais.com/articulo/ultima/ESPANA/aFRICA/Mulie/Jarju/elpepiult/19900926elpepiult_3/Tes/>
- Nair, Parvati. “In Modernity’s Wake: Transculturality, Deterritorialization and the Question of Community in Icíar Bollaín’s *Flores de otro mundo* (Flowers From Another World)”. Post Script: Essays in Film and the Humanities. 21-2 (2002) 38-49.
- Nogué Font, Joan, y Joan Vicente Rufí. Geopolítica, identidad y globalización. Barcelona: Ariel, 2001.
- Pastor Antolín, Luis Jesús ed. Globalización y migraciones hoy: diez años de continuos desafíos. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002.
- Pedregal, Alejandro. “Fernando León: La imagen en movimiento al servicio del movimiento social”. Pueblos. 3 de enero de 2007. 21 de diciembre de 2007. <<http://www.revistapueblos.org/spip.php?article518>>
- Petrova, Violetta. “Migrating Minds and Bodies: The Transnacional Subject and the Cinematic Synecdoches of ‘Glocalisation’”. KinoKultura. Special Issue 5 (2006) 1-21.
- Ponzanesi, Sandra y Daniella Merolla ed. Migrant Cartographies: New Cultural and Literary Spaces in Postcolonial Europe. Oxford: Lexington Books, 2005.
- Portini, Beatriz y Emilio de Benito. “Un país para quedarse”. El País. 29 de septiembre de 2008. 29 de septiembre de 2008. <http://www.elpais.com/articulo/sociedad/pais/quedarse/elpepusoc/20080929elpepusoc_1/Tes>
- Pratt, Mary Louise. Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation. Londres y Nueva York: Routledge, 2008.
- Rajoy, Mariano. Entrevista con Iñaki Gabilondo. Noticias Cuatro. Cuatro T.V., Madrid. 7 de febrero de 2008.
- Richardson, Nathan E. Postmodern Paletos: Immigration, Democracy and Globalization in Spanish Narrative and Film (1950 – 2000). Lewisburg: Bucknell University Press, 2002.
- Rodrigo Alsina, Miquel. “La comunicación intercultural”. Aula Intercultural. 2003. 18 de septiembre de 2007) <<http://www.aulaintercultural.org>>

- Rodríguez, Jesús. "Regreso a El Ejido". El País. 19 de octubre de 2008. 19 de octubre de 2008. <http://www.elpais.com/articulo/portada/Regreso/Ejido/elpepusoceph/20081019elpepspor_9/Tes>
- Rubio, Andrés F. "Montxo Armendáriz filma el frustrante viaje por España de un inmigrante africano ilegal". El País. 7 de enero de 1990. 29 de octubre de 2007. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/QUEREJETA/_ELIAS/ARMEN DaRIZ/_MONTXO/ESPAnA/aFRICA/Montxo/Armendariz/filma/frustrante/via je/Espana/inmigrante/africano/ilegal/elpepicul/19900107elpepicul_8/Tes/>
- Rueshmann, Eva ed. Moving Pictures, Migrating Identities. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.
- Santaolalla, Isabel. "Close Encounters: Racial Otherness in Imanol Uribe's *Bwana*". Bulletin of Hispanic Studies.
- - -. Los "Otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2005.
- Sahuquillo, María. "Integración sí, asimilación no". El País. 16 de febrero de 2008. 16 de febrero de 2008. <http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Integracion/asimilacion/elpepisoc/20080216elpepisoc_1/Tes>
- Sánchez-Vallejo, María Antonia. "Nace la familia transoceánica". 8 de noviembre de 2008. 8 de noviembre de 2008. <http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Nace/familia/transoceanica/elpepusoc/20081108elpepisoc_1/Tes>
- Sauce, Sergio. "Las princesas desterradas de Fernando León de Aranoa". El Mundo. 30 de agosto de 2003. 4 de Enero de 2008. <<http://www.elmundo.es/elmundo/2005/08/30/cultura/1125422624.html>>
- Shohat, Ella y Robert Stam. Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Ignacio Rodríguez Sánchez (trad.). Barcelona: Paidós, 2002.
- Smith, Paul Julian. "La construcción del tiempo: dos documentales creativos". Casa encantada: Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004). Frankfurt y Madrid: Iberoamericana, 2005. 173-179.
- Stam, Robert. Film Theory. An Introduction. Oxford y Malden: Blackwell Publishers, 2000.
- Torreiro, M. "¿Otros tiempos?". El País. 5 de Mayo de 2006. 26 de Febrero de 2008. <http://www.elpais.com/articulo/cine/Otros/tiempos/elpepuculcin/20060505elpepicin_2/Tes>

- Triana-Toribio, Nuria. Spanish National Cinema. Londres y Nueva York: Routledge, 2003.
- Un Franco, 14 pesetas. Consorcio Audiovisual de Galicia. 2006. 17 de septiembre de 2008. <<http://www.unfranco14pesetas.com>>
- Valerio-Holguín, Fernando. “Santo Domingo, Nueva Yol, Madrid: migración e identidad cultural”. Cuadernos Hispanoamericanos. 637-8 (2003) 89-93.
- Vega, L.A. “Asturias tiene ya más de 20.000 inmigrantes con papeles, cuatro veces más que en 2003”. La Nueva España. 26 de Enero de 2008. 26 de Enero de 2008. <http://www.lne.es/secciones/noticia.jsp?pRef=1892_42_600490__Asturias-Asturias-tiene-20000-inmigrantes-papeles-cuatro-veces-2003>
- Villar-Hernandez, Paz. “El Otro: conflictos de identidad en el cine español contemporáneo”. Graduate Romanic Association: Working Papers in Romance Languages and Literaturas. 6 (2001-2002) No pagination.
- Vitali, Valentina et al. Theorising Nacional Cinema. Londres: British Film Institute, 2006.
- Villena, Miguel Ángel. “Gutiérrez Aragón defiende en ‘Cosas que dejé en La Habana’ la dignidad de los emigrantes”. El País. 14 de Enero de 1998. 18 de Noviembre de 2007. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/PERUGORRiA/_JORGE/_ACTOR/GUTIERREZ_ARAGON/_MANUEL/ESPANA/CUBA/CUBA/Gutierrez/Aragon/defiende/Cosas/deje/Habana/dignidad/emigrantes/elpepicul/19980114elpepicul_1/Tes/>
- Wallerstein, Immanuel y Etienne Balibar. Raza, Nación y Clase. Madrid: IEPALA, 1991.
- Wilkinson, Amber. “Un Franco, 14 pesetas”. Eye for Film. 2006. 17 de septiembre de 2008. <<http://www.eyeforfilm.co.uk/reviews.php?id=5750>>
- Zecchi, Bárbara. “Women Filming the male body: Subversions, inversions and identifications”. Studies in Hispanic Cinemas. 3 (2006) 187-204.