

ROLES FEMENINOS EN EL CINE DE MIGRACIONES EN ESPAÑA

María Jesús Alonso Seoane
Universidad de A Coruña



1. Introducción

El estudio del cine es una de las mejores herramientas de trabajo para poder comprender algunos de los cambios sociales que cada vez acontecen con mayor celeridad. Un claro ejemplo sería el cine de migraciones. A partir de los años '80 del siglo pasado, España pasa en poco tiempo de ser un país emisor de emigración a receptor de inmigraciones.

Tradicionalmente se ha venido diciendo desde los estudios académicos que las mujeres estaban invisibilizadas en las migraciones. Pero esto solo ocurría en tanto en cuanto al enfoque de la propia investigación. Hoy sabemos que las mujeres sí han sido protagonistas de las migraciones y que lo único nuevo es que ahora su existencia y protagonismo sí es reflejado. Pero aquello que, generalmente, no han recopilado los datos académicos, sí ha sido recogido por el cine español en todos los tiempos. Las mujeres aparecen proyectadas por el cine desde el inicio de este arte. Por tanto puede afirmarse que las protagonistas femeninas han estado siempre presentes en el cine de migraciones. Por otra parte, del enfoque en primer plano a las mujeres se puede deducir cómo ha ido cambiando el rol femenino en la sociedad española, pero también cómo este país ha ido cambiando, asimismo, de la mano de esta evolución.

En cuanto al medio en sí, la cinematografía se ha ido convirtiendo en un campo de estudio muy útil para los investigadores sociales, por sus aportaciones narrativas de una realidad dinámica que muchas veces escapa a las anquilosadas herramientas de análisis de los científicos sociales. En los últimos años se ha roto la dicotomía entre los registros visuales producidos y los analizados, y esta ruptura entre el observador y lo observado se ha comenzado a colapsar (como lo ha hecho, en general, en las técnicas de investigación social cualitativas y ha surgido un tercer tipo de registro visual, más exactamente la representación o colaboración).

Metodológicamente, la antropología y la sociología pueden aproximarse al conocimiento de la sociedad mediante el estudio de imágenes, esto es, el examen de las representaciones visuales pre-existentes (Berger; Mohr, 1975). Tal es el tipo de aproximación que vamos a intentar en el presente artículo.

2. El marco analítico: un estudio de imaginarios sociales desde el cine migratorio

Este trabajo se enmarca dentro de un análisis sobre los imaginarios sociales en el cine español en los últimos sesenta años. Se han recogido, visualizado y analizado diecisiete películas con guión, realización, dirección o producción española. En ocasiones lo femenino ha destacado entre la totalidad de elementos relevantes en una obra. Otras veces ha sido un ingrediente o parte del trabajo. Pero puede mantenerse la importancia de la perspectiva de género en el cine de migraciones debido a la cantidad de film en los que aparece, además de su relevancia en el terreno argumental. Las películas analizadas suponen aproximadamente la mitad de obras realizadas en España sobre el tema migratorio. El ámbito temporal hace que queden pues recogidas emigración e inmigración. El objetivo del análisis es ver la evolución de este género cinematográfico en el tiempo a fin de poder ir describiendo las nuevas percepciones, pero también, lo que se han mantenido década tras década.

Al extraer los principales enfoques en las obras, desde el primer momento despuntó un interés en el estudio de las mujeres que reflejaba mejor que ninguna otra perspectiva los cambios sociales habidos en España en cuanto a roles de género. Estos quedan patentes de un modo muy gráfico cuando se trata de profundizar en materiales audiovisuales que aportan el valor y la riqueza de un documento vivo a la vez que permanente en el tiempo. La parte que va a destacarse aquí ahondará únicamente en la perspectiva de género, una de las más destacadas en este tipo de cine. En concreto la tercera destacada tras la ilegalidad y el mercado de trabajo. Asimismo, el método empleado toma conciencia del foco que ha posibilitado que veamos los temas tal como han ido apareciendo, a través de opacidades que les confieren un valor explicativo.

2.1. Apunte metodológico

El método analítico está basado en el análisis de contenido enmarcado en una óptica de imaginarios sociales. Los imaginarios sociales son esquemas construidos sobre cada instante de la experiencia social y engendran tanto comportamientos, como imágenes “reales”. El tema de qué es o deja de ser la realidad no sería tan importante como qué se entiende en cada momento por realidad.

El estudio de los imaginarios asume que la realidad social se construye y reproduce comunicativamente en interacciones conversacionales (Luckmann, 1996; 163). Es la perspectiva luckmanniana la que nos permite observar la sociedad dentro de un proceso continuo de cambio, asignando a las conclusiones eventualmente obtenidas una etiqueta permanente de provisionalidad. La certeza de ese carácter dinámico, de constante construcción, nos hace ser conscientes de nuestras propias limitaciones epistemológicas que, aunque de manera precaria, se resuelven hilando esas realidades interdependientes. Y ello se logra con la narrativa de esos procesos, que son Históricas (con mayúscula), en la medida en que abarcan épocas determinadas, e históricos (con minúscula), en tanto en cuanto dan voz a los pequeños personajes que configuran la trama social de fondo.

Partiendo de este concepto, algunos sociólogos españoles, como Jesús Ibáñez o Juan Luis Pintos, incorporan a la metodología de nuestro país la duda razonable sobre la capacidad de un analista social para poder abarcar la realidad en un sentido absoluto y estático. Pero volviendo a Luckmann, el hecho de que la “realidad” se reproduzca comunicativamente en interacciones conversacionales hace que el análisis del discurso sea algo imperativo en cualquier formato a analizar. Ibáñez ha explicado y aplicado el análisis del discurso especialmente a los grupos de discusión como análisis metodológico. Pintos de Cea-Naharro lo ha hecho con análisis de contenido en cualquier tipo de formato: libros impresos, periódicos o revistas, pero también imágenes, televisión, cine... Con este método pretendemos descifrar la construcción y evolución de discursos compartidos socialmente que, en el caso del cine, han llegado a un público numeroso, lo que los hace formar parte de los universos inter-subjetivos y de los valores sociales. Se trata de reunir trozos de realidades fragmentadas.

Puesto que los imaginarios se mueven en la lógica de lo creíble, su objeto es comprender las construcciones que han ido apareciendo en cada momento sobre un tema, contribuyendo a la legitimación social de discursos que se basan tanto en realidades, como en ficciones o visiones estereotipadas, que ponen las bases de “realidades” futuras. Los imaginarios tratan de reflejar la constitución compleja de la realidad frente a la linealidad de las teorías cognitivistas o representacionistas partiendo de, entre otros, las teorías de Francisco Varela. El profesor Pintos de Cea-Naharro explica así cuáles son las funciones de los Imaginarios (Pintos de Cea-Naharro, 2004: 22), puesto que el hecho de que carezcan de una sustancialidad no implicaría que el los

imaginarios carezcan de operatividad. Según este autor, las funciones de los imaginarios serían:

- Producir una imagen de estabilidad en las relaciones sociales cambiantes.
- Generar percepciones de continuidad en experiencias discontinuas.
- Proporcionar explicaciones globales de fenómenos fragmentarios.
- Permitir intervenir en los procesos contruidos desde perspectivas diferenciadas.

2.2. Procedimiento analítico

En primer lugar hemos apuntado aquello que ha sido más destacado en el conjunto de los trabajos analizados en unas plantillas para la recogida de información (Pintos de Cea- Naharro, op. cit.). Luego se han pasado todos los campos semánticos subrayados por los autores a un gráfico que representa el orden y el peso de las relevancias (Gráfico 1). Los campos semánticos aparecidos quedan recogidos del siguiente modo:

Campos semánticos destacados. Gráfico 1

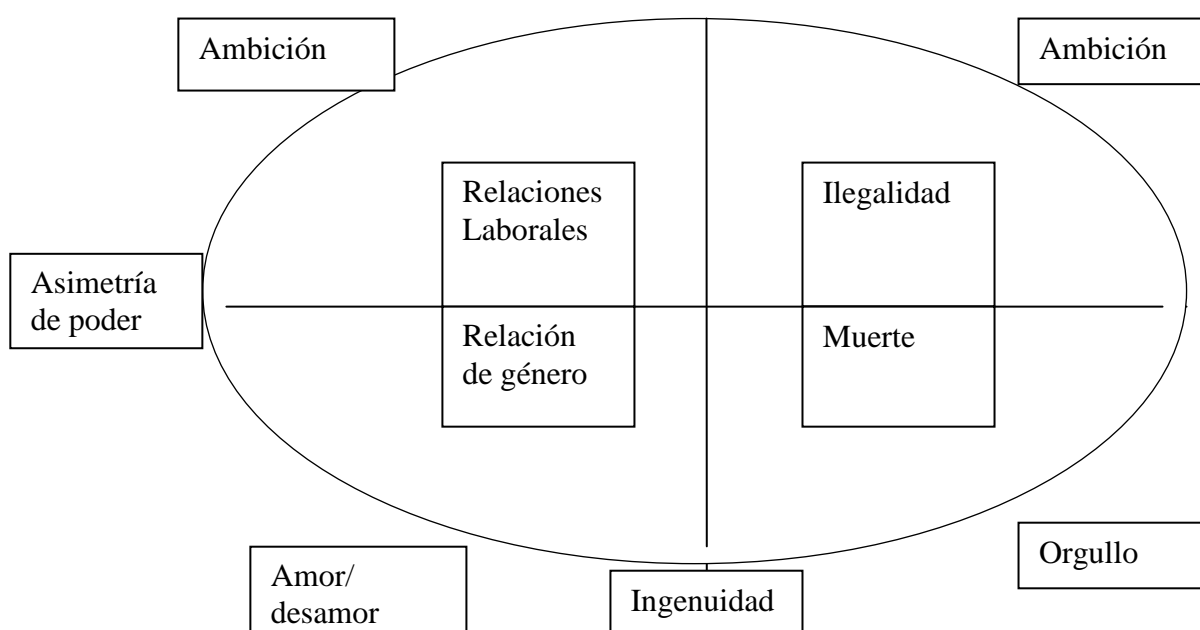
Legalidad	Mercado laboral	Género	Muerte
Falsificación documental Drogas Tráfico de personas Proxenetismo Prostitución Trata de blancas Chantaje Venta ilegal Residencia ilegal Cruce ilegal de fronteras In documentación Violencia Peleas Malos tratos Secta religiosa Asesinato Mafia Crimen organizado	Precariedad Competencia desleal Prostitución Pluriempleo Dureza del trabajo	Violencia Asimetría de poder Prostitución Autonomía	Violenta Natural En trayecto De familiares/ de compañeros viaje

Para nuestro análisis nos hemos centrado en la tercera columna por ser la de mayor interés social por su evolución y por el cambio que representa. Pero, de hecho, todos los

campos aparecen en las películas a un mismo tiempo, formando parte de los discursos en cada obra. Destejer los componentes del discurso de género de entre la totalidad de aspectos evidencia un cambio social y además, lo produce.

En el siguiente gráfico se muestran las opacidades que han estado presentes en cada una de las perspectivas aparecidas, pues es en función de ellas por lo que hemos podido apreciar de un modo determinado a los agentes en acción.

Relaciones entre las diversas relevancias y de estas con sus opacidades. Gráfico 2



Las relevancias (en el interior de la elipse) deben leerse en sentido contrario a las agujas del reloj partiendo del cuadrante superior derecho: ilegalidad. Cada una de ellas ofrece un reverso, una parte oculta desde la que la relevancia es construida y que contribuye a su sustento. La opacidad (aparece en el rectángulo exterior) supone el foco que permite comprender una relevancia. Dicho de otro modo; las relevancias son los “personajes”, o en este caso los temas, aparecidos en escena. Pero es un enfoque determinado lo que posibilita que lo podamos percibir de un determinado modo.

Las opacidades han estado presentes en la obra, pero la construyen desde un lado invisible. El objeto de los imaginarios sociales como aportación metodológica es

contribuir a la visibilización de las opacidades sacándolas a la luz para, finalmente, comprender trozos de realidades fragmentadas.

3. Género y cine de migraciones: reflejo y análisis

La perspectiva del género tiene un interés especial para explicar algunos de los cambios más interesantes que socialmente se han vivido en España, motivo que la hace merecedora de un análisis específico.

a) Composición

En casi todas las películas hay mujeres protagonizando o co-protagonizando una migración. Solamente en *Las cartas de Alou* o *Bwana* no aparecen mujeres como inmigrantes. Pero lo hacían ya en 1942 en la *Aldea Maldita*, película ambientada en la España de 1900. Del mismo modo, podemos encontrar mujeres emigrantes en *Frontera Sur*, que recrea el mismo período en Argentina. Aunque del cine de principios de siglo se incluye solo una pequeña muestra en este análisis, sabemos con seguridad que existen otras películas sobre migraciones, tanto españolas como argentinas, que cuentan con protagonistas femeninas en las migraciones. Tal sería el caso de la serie argentina “Cándida”. En *Surcos*, 1951, emigra toda una familia: compuesta por 3 hombres y 2 mujeres.

También aparecen mujeres en *El Tren de la Memoria* que reflejaba la realidad de los años 60. Ellas tienen papeles principales o secundarios a principios de los 70 en *Españolas en París* y *Vente para Alemania Pepe*, (Gemma Cuervo, como personaje secundario y esposa de Fernando Guillén, ambos emigrantes en la pensión Müller). También son destacadas en la mayoría de inmigraciones, especialmente en obras como *Flores de otro mundo*, en *Princesas*, en *Agua con Sal*, *Catorce kilómetros* o *En la Puta vida*. Cuando no es así, co-protagonizan los argumentos, caso de *Balseros*, *El tren de la Memoria* o *Frontera Sur*. El componente femenino aparece velado en *Poniente* donde las mujeres solo aparecen en la fiesta de la playa, no en el trabajo de invernadero, puesto que las inmigraciones de personajes africanos, al igual que fuera de pantalla, aparecen masculinizadas.

b) Evolución

Lo más interesante de las protagonistas femeninas del cine de migraciones es su evolución. Desde Acacia, *La aldea maldita* (1942), personaje sin voz que solo habla para proponer a su marido el irse a un lugar donde la tierra no sea tan hostil y expresar su deseo de trabajar, a Elisa, protagonista de *En la Puta Vida* (1998?) y única heroína en un rol migratorio, hay toda una evolución sociológica de enorme interés.

Acacia nos era presentada como sospechosa de prostitución en todo momento solo porque había abandonado su casa. Nada en la película justifica esta sospecha de un modo objetivo. Cuando su marido la encuentra en un bar en la ciudad, la perdona y la lleva de vuelta a casa. Al guionista no se le ocurrió pensar que quizá Acacia, aunque mujer rica en su pueblo, no quisiese cuidar de su marido, hijo, suegro y cuñado. O tal vez el autor no pudiese legitimar su aspiración de trabajar y vivir en un lugar menos hostil y no expuesto a las inclemencias del tiempo sobre las cosechas. No olvidemos la frase escrita con la que se nos presenta la narración de la ambientación:

“Castilla 1900: cuando la ciudad, divorciada del campo que la alimenta, dejaba al campesinado desamparado en su lucha contra la inclemencia de los elementos. En su consecuencia, pueblos arruinados, emigraciones y éxodos iban desangrando la vida de la nación”.

(Primera escena)

No hay que afinar demasiado el ingenio porque ya todo está dicho: la divorciada del que la alimenta (que queda solo y) desamparado. En consecuencia... todas las desgracias, (entre ellas la emigración). Tanto la emigración como la ciudad son metonimias en este texto. La ciudad, que seduce con promesas de futuro, es femenina. El campo leal, fiel y proveedor, es masculino. En efecto, las tasas de masculinidad se incrementan a medida que desciende el tamaño poblacional, muy especialmente al bajar de los 5.000 habitantes. En cambio las tasas de feminización superan a las de hombres en las ciudades. De ahí el origen y la idea de realizar “caravanas de mujeres” reflejadas en *Flores de otro mundo*.

Un análisis longitudinal nos señala una evolución en la que las mujeres pasan a ocupar más espacio y a tener voz propia. Acacia, *La aldea maldita*, apenas habla y aparece poco a pesar de ser protagonista principal en el argumento. Asimismo aparecen relativamente poco las co-protagonistas de *Surcos*, que limitan sus papeles a un recurso explicativo de situaciones que desembocan en el dramatismo. Hoy las protagonistas femeninas llenan espacios y tiempos en los relatos y cuentan con voz propia tanto si se trata de personajes principales o secundarios.

Al observar el enfoque empleado en los papeles femeninos vemos que han sido contruidos a partir de dos componentes: el de la ambición y el de la ingenuidad. Casi todas las mujeres se pueden clasificar en alguno de estos estereotipos en el cine de migraciones. Sólo Elisa, protagonista de *En la puta vida*, presenta un equilibrio en su composición que la asemeja a un personaje plano. En cambio en Elisa, en lugar de coexistir pequeña cantidad de varios ingredientes, abundan variedad de ellos.

En *Surcos* (1951) ya aparecían claramente definidos los estereotipos de mujer que desde entonces es reiterado en la filmografía de migraciones: la ambiciosa (encarnada en la novia de Pepe) y la cándida (representada por la hermana pequeña). Las cándidas siempre son engañadas o victimizadas. Estos roles suelen presentarse como personas fieles, trabajadoras pero honradas. Las ambiciosas, no tienen límite, lo mismo venden su cuerpo que incitan al delito. La novia de Pepe le incitaba a delinquir e insistía en ello, cuando le decía que ella quería “*ser una Señora, con criada y de tó*” y que si él no podía darle esas cosas, se iría con otro. Ahí aparece la figura de la *femme fatale* como personificación de la ambición que suele estar a menudo representada en el cine de migraciones. En cambio, la hermana de *Surcos* es engañada por el simple hecho de ser honrada y de haberse movido a la ciudad, donde los peligros de la picaresca acechan a los personajes cándidos y sin malicia que provienen del campo. Pero ese doble enfoque en primer plano que nos permite ver a las mujeres en escena, tiene otro segundo enfoque a poca distancia: la asimetría de poder. Asimetría que alcanza tanto a las relaciones laborales como personales.

En cuanto a la construcción de los personajes, la opacidad que nos permite ver a las mujeres de una forma determinada es el amor y el desamor. Esta es precisamente la diferencia entre dos personajes idénticos como Elisa de *En la puta Vida* y Zulema de

Princesas. Ambas protagonistas coinciden en sus biografías. Las dos son mujeres hermosas, jóvenes, madres cada una de un par de niños de los que son responsables, cabezas de familia que deben enviar dinero a sus países para mantener a sus hogares. Asimismo las asemeja el trabajo con el que se ganan la vida, son prostitutas callejeras en España, y además, inmigrantes sin permiso de residencia ni trabajo. Tanto Zulema como Elisa son maltratadas ocasionalmente, pero de un modo brutal, por hombres que abusan de su situación de enorme vulnerabilidad. E incluso ambas películas pertenecen a la misma época.

Cabe preguntarse, cómo es que siendo personajes tan similares y estando en situaciones tan parecidas, Zulema acaba siendo una víctima, mientras que Elisa trasciende ese papel para convertirse finalmente en heroína. La única heroína en una película de migraciones. La respuesta está, una vez más, en la opacidad. Lo que diferencia a ambos personajes es un elemento esencial desde el cual están construidas: amor y desamor. En *Princesas* la opacidad está en el desamor desde el que son construidas las protagonistas. Zulema y Cayetana quieren ser “princesas por un día”, quieren que alguien las quiera tal como son, pero no creen merecer ese tipo de amor. El desamor, la falta de esperanza y el desencanto rigen sus vidas. En cambio Elisa cree profundamente en el amor. No en un amor romántico puesto que ella no se corresponde con el perfil de “la ingenua”, pero sí tiene amor por sí misma. Elisa le explica a Plácido en una de sus primeras relaciones sexuales: “*Yo no soy puta. Trabajo de puta*”. Elisa no se siente estigmatizada por un trabajo con el que no se identifica y que ve como un medio rápido de ganar suficiente dinero con el que poder emprender un negocio de peluquería, algo que no la condiciona. Elisa es también un personaje más complejo, porque tiene una mezcla equilibrada de muchos ingredientes sin que ninguno la estigmatice.

A lo largo del argumento, Elisa no encuentra el amor, pero no deja de preguntar a cada uno de los hombres con los que tiene relación “¿cuándo nos casamos?”. No siente un amor romántico por ellos, ni por su jefe cuando trabajaba en el restaurante en Montevideo, ni por Plácido, a quien ve como un compañero, amigo o alguien del mismo “clan”. No obstante, Elisa cree tener derecho a ser como todo el mundo, a recomponer su familia o a abrir un negocio, por mucho que la situación no la acompañe. Elisa no se convierte en heroína al denunciar a Plácido, ya que toma esa decisión por venganza al saber que él no ha estado enviando el dinero a sus hijos en Uruguay, lo cual les hace

acabar en una Institución pública. A este hecho se suma el dolor por la muerte de su amiga y compañera, con quien pensaba abrir su peluquería. En el momento de la denuncia, Elisa no es una heroína, como tampoco lo es al declarar en el juicio. Ella se convierte en heroína en su retorno a Montevideo, cuando habla a los medios y se dirige directamente al Presidente de la República para pedir que traigan a todas las mujeres que ejercen la prostitución y les den un empleo digno. Es en ese momento cuando Elisa trasciende todo estereotipo, precisamente cuando saca su mayor altruismo. Es heroína porque dice lo que piensa y denuncia la hipocresía del mundo, no porque contribuya a meter entre rejas a los proxenetas. Es su motivación, en cada caso, lo que hace que el público se ponga de su parte y “aplauda sus diálogos”. Elisa, al contrario que Zulema, puede hacer esto porque jamás ha perdido la esperanza ni la creencia en el derecho a merecer las mismas oportunidades que el resto del mundo. Es ese tipo de amor el que le permite trascender todos los obstáculos que la vida le va poniendo por delante.

El amor y el desamor desde el cual las dos chicas están construidas son los determinantes de que sus vidas se desarrollen como lo hacen. De ese modo, Zulema se vuelve a su país con una enfermedad muy grave o mortal y sin ser Princesa, siquiera por un día. Mientras Elisa vuelve sin nada que temer y expresando lo que realmente piensa.

c) La dirección

Tras este eje amor/desamor que fundamenta la confianza en sí mismas, se esconde también una mirada de género. Todas las películas dirigidas por mujeres tienen más componentes emocionales en su lado invisible. Los personajes contruidos desde el amor son más próximos y cercanos al público, sus discursos más esperanzadores y nuestro feeling es mayor con estos personajes. Todas las directoras femeninas han empleado, en algún momento, esta parte emocional para construir a sus heroínas. Así lo hemos visto también en *Poniente*, al dotar de compasión y empatía a la nueva empresaria recientemente llegada al masculinizado negocio del cultivo de hortalizas en el campo almeriense. Del mismo modo, Izía Bollaín, en *Flores de otro mundo*, emplea recursos emocionales para conseguir acercar, finalmente, a Patricia y su suegra en base a un sentimiento común. Cuando ambas se encuentran en el cementerio arreglando la tumba del padre de Damián mantienen un diálogo que romperá la barrera de

desconfianza de la suegra y hará que acepte a la dominicana, algo que Patricia consigue recurriendo a la empatía:

PATRICIA: “¿lo quería usted mucho?”

SUEGRA: “era un buen hombre”

PATRICIA: “como Damián”

A partir de ahí, la suegra empieza a entender que su hijo podrá ser feliz sin tener un amor romántico o de película. Solo con un amor basado en el respeto mutuo, la lealtad y la confianza, tal como ha sido su propia vida, ahora que la puede apreciar con perspectiva. E igualmente Beatriz Flores Silva, emplea recursos emocionales en *En la Puta vida* para dotar a Elisa de los ingredientes que harán de ella la única víctima heroica que ha tenido ocasión de trascender su situación y que es posible encontrar en las diez y siete películas estudiadas.

4. La relación entre las perspectivas de género y de mercado

El mercado y las relaciones laborales presentan muchas similitudes con lo descrito. También el trabajo es legal o ilegal siendo los inmigrantes quienes trabajan en condiciones laborales precarias y en los empleos más duros. Jamás aparece un personaje que lleve una vida laboral totalmente normal. Sólo en el caso de *Un franco, catorce pesetas* se describe la vida de un trabajador industrial que, efectivamente, mejora las condiciones laborales y muestra una perfecta adaptación, tanto al nuevo trabajo como a la sociedad suiza. Este personaje tiene el mismo tipo de empleo que en el país de origen, algo inusual en el reflejo cinematográfico.

La política de inmigración que se ha desarrollado en España ha tenido casi como única preocupación el abastecimiento de mano de obra para el mercado de trabajo de baja calificación (Izquierdo Escribano, 2007: 635). Esta realidad es recogida por el cine de migraciones, donde se nos muestran trabajadores irregulares de procedencia africana que se emplean como temporeros en el campo almeriense (*Poniente*) o en Cataluña (*Las cartas de Alou*), o mujeres que trabajan en el servicio doméstico (*Españolas en París*, *Agua con Sal*), así como mujeres que ejercen la prostitución (*Princesas*, *En la puta vida*), o bien que ejercen de nuevas cónyuges que contribuyen a equilibrar las tasas de

feminización en el campo, donde contribuyen en las labores agrícolas (*Flores de otro mundo*). En otros casos los protagonistas no tienen un oficio conocido y se dedican a ganarse la vida como pueden. Tales serían los casos de *Vente para Alemania Pepe*, *Surcos*, *Frontera Sur* y los empleos en fabricas solo han aparecido en *Un franco 14 pts*, y *Agua con sal*, mientras que en *Retorno a Hansala* la protagonista trabaja en la lonja de pescado. El cine ha mostrado también el desclasamiento, referido a la ocupación laboral desempeñada por debajo de la cualificación de esta fuerza de trabajo (Oso y Buján, 2008) que aparecerá de los años 90 en adelante. Las ocupadas en los puestos más cualificados que llegaron durante los años 70/80, van perdiendo peso, a favor de una inmigración que se inserta en ocupaciones no cualificadas y que llegará fundamentalmente a partir de los noventa (Izquierdo et al. 2003).

En *Agua con Sal*, Olga se ve obligada a tener tres empleos precarios, puesto que se corresponde con el prototipo “pobre, pero honrada”. En *Poniente* estalla una especie de motín como consecuencia de la situación laboral en los invernaderos. En las películas sobre prostitución se muestra el desequilibrio de poder tanto en el campo laboral como el sexual, haciendo a veces una metáfora de ello. Elisa pregunta a Plácido por la vida y el trabajo en Barcelona (ella ya ejercía la prostitución en Montevideo), a lo que él le responde:

“Hay mucho dinero, joyas, pieles... Pero el trabajo es muy duro porque hay mucha competencia, ¡no te vayas a creer! Es una competencia a nivel internacional”.

En el contexto en el que se mantiene esta conversación Plácido presume de “hombre de negocios” algo que interesa a Elisa, que en ese momento es enfocada desde una ambición opaca. Cuando Plácido habla a Elisa sobre la vida en España le muestra la otra cara de la moneda pero, lógicamente, ella no se puede imaginar el tipo de competitividad que le espera. En boca de Plácido la competencia internacional suena, efectivamente, a hombre de negocios moviéndose en altas esferas. Pero la competencia es verdaderamente dura e inimaginable a priori: cada dos o tres metros de la calle en la que Elisa se prostituiría en Barcelona había una mujer de una nacionalidad distinta: la esquina de los travestís brasileños, la de las uruguayas, etc. cada una de ellas dispuestas a defender su espacio laboral y físico con la propia vida.

“Esta es la mejor esquina de la calle” dice Plácido a Elisa cuando le enseña el lugar de trabajo, “que nadie te la quite, es un privilegio poder trabajar aquí, es donde más plata se hace”.

La ubicación de las chicas para ejercer su trabajo es una cuestión que llevará a múltiples reyertas, algunas de las cuales acaban en peleas, navajazos e incluso muerte.

La desigualdad a la que lleva la asimetría de poder, unida a la falta de legalidad, incrementa los dramas que se muestran en el cine de migraciones. Esta desigualdad laboral, marcada por la precariedad, la dureza, el exceso de trabajo, son causas de que el inmigrante sea visto como alguien que viene a precarizar el trabajo (*Poniente*) (*Princesas*) y que contribuye a tirar por tierra las históricas conquistas sociales.

En *Princesas* una española se pronuncia al respecto de este mercado globalizado, reflejado en la competitividad de las prostitutas extranjeras, que se considera ilegítima:

*“mujer tienen que ganarse la vida”
“pues que se la ganen allá. ¿Es que en su país no se folla? Desde que están ellas casi no trabajamos. ¡Cómo se pueden poner esos precios!”.*

Las perspectivas del mercado de trabajo y la desigualdad en las relaciones de género y sexo son representadas en ocasiones bajo un foco único: el de la asimetría de poder.

5. Un vistazo al itinerario histórico. Evolución y cambios experimentados

El cine, puesto en contexto, tiene un valor insuperable para apreciar un tema con perspectiva histórica. Si nos paramos a observar el entorno que envuelve a las mujeres en las distintas épocas recogidas por el cine, podremos apreciar que hay ciertos temas se mantienen a lo largo de mucho tiempo. Los malos tratos y la violencia aparecen tanto en películas de inmigrantes de principios de siglo XXI *Princesas* o *En la puta vida*, como lo hacían a mediados del XX *Surcos*. No obstante, es posible apreciar una diferencia importante en lo referente a la reacción social hacia este tema. En *Surcos* el ex novio de

una co-protagonista se personaba en su casa y la abofetea sin razón frente a todo el vecindario, quien no hacía nada para impedirlo y, además, jaleaba el espectáculo. En cambio en *Princesas* aparece la solidaridad hacia la víctima por parte de una vecina que la lleva al hospital. Los malos tratos son presentados como algo mucho más cruel en la época actual pero, por fortuna, se aprecia un cambio importante en la sensibilización social hacia este tema.

El cine de migraciones tiende a estigmatizar a las mujeres y encasillarlas en papeles predeterminados, principalmente entre pérfidas y avariciosas, por un lado, e ingenuas victimizadas por otro. Existen excepciones como la de Olga, protagonista de *Agua con Sal*, que siendo inmigrante irregular es ella quien defiende a su compañera española. Generalmente, los personajes femeninos contribuyen a simbolizar aquellos aspectos que el poder político. La mayoría de películas de este género tienen financiación y apoyo institucional de unos y otros regímenes y gobiernos, y en la mayor parte de casos obedecen a una ideología a favor o en contra de las migraciones. Según sea la ideología política se pretende condenar o apoyar públicamente el tema migratorio, en un intento de crear una imagen legitimadora o des-legitimadora de la movilidad geográfica.

En los años del franquismo la mujer contribuía a la representación de la ambición para reflejar los peligros de ir buscado “mundos mejores” fuera de las propias fronteras. Emigrar, en esta etapa, venía a evidenciar la idea de atraso económico y de aislamiento político social que sufría el país. En este contexto, las mujeres obedecen al perfil de la malvada y ambiciosa que quiere irse para progresar, algo que pareciera no corresponderle. En el otro extremo, el perfil de la trabajadora pobre, pero honrada, que no tiene más remedio que salir de sus fronteras, eso sí, pasando toda clase de calamidades: la prostitución aparece en *Princesas; Frontera Sur; En la puta vida y 14 kilómetros* como tema principal o secundario. Pero ellas aparecen como sospechosas en casi todos los film: *La aldea maldita, Surcos, Flores de otro mundo*. Y como telón de fondo, es un tema que adereza ambientes cinematográficos en *Agua con Sal, Balseros, Poniente*.

También resulta de interés el cambio moral respecto a las mujeres desde el Régimen anterior, que las acusaba continuamente de cosas tan poco aceptadas en la época como “querer trabajar”. Ya desde 1942 con *La aldea maldita*, se deslegitimaba la pretensión

de Acacia en este sentido, algo que ha aparecido a lo largo de décadas. Esto se repetiría en la fase final del franquismo al echarle en cara la pretensión de trabajar tanto a la novia de Pepe, *Vente para Alemania Pepe*, como a la mujer del matrimonio de la pensión Müller. También aparece en *Españolas en París*, donde a pesar de los escasos minutos que dura la escena de un posible aborto premeditado y de su irrelevancia para la película, es la foto elegida para el cartel. Hay un mensaje disuasorio en la elección del cartel, como avisando de los peligros que esperan fuera a las candidas mujeres que pretenden valerse por sí solas. De los años '40 a los '70 se proyectó a la mujer que salía de su país para trabajar, como una ambiciosa y dudosamente moral, sospechosa de venderse a sí misma, o bien como alguien que, seducida por promesas de mundos mejores, acababa siendo explotada o engañada.

Si los elementos permanentes son de interés, no lo son menos los que suponen un giro radical. Entre estos elementos que han girado tenemos el espacio ocupado y el nivel de protagonismo en la obra por parte femenina. Y el salto que supone pasar de delante a detrás de la cámara así como las bases que componen y estructuran las características de los personajes, en los que lo emocional va ganando terreno a medida que son las mujeres quienes elaboran guiones y direcciones.

6. Algunas conclusiones

Hemos de volver al Gráfico 2 (en la pág. 6 lo hemos plasmado) para visualizar la relación entre los imaginarios, observando sus relevancias y opacidades.

Se aprecia, dentro de la elipse, que existen unos personajes en los primeros planos en los que destacan actores sociales, ordenadamente son: ilegalidad, relaciones laborales, relaciones de género y muerte. Estos elementos se representan dentro del círculo del modo que captan más nuestra la atención. Arriba a la derecha estaría el lugar más destacado y a partir de ahí se sigue el sentido contrario a las agujas del reloj para indicar los temas que se han destacado en segundo, tercero y cuarto lugar.

Además, los hemos podido ver desde cierta óptica porque los han enfocado ciertas opacidades que han contribuido a mostrarnos esas “realidades” destacando los campos más dramáticos. La opacidad ha sido el foco que alumbraba a los actores en escena

proporcionándoles visibilidad. Puede apreciarse que los actores centrales han sido, casi siempre, sociales. Los enfoques, en cambio, han sido mayormente individuales. Solamente la muerte (hecho personal e intransferible), así como la asimetría de poder (hecho social por excelencia) se han saltado esta tónica general desde la que se han construido las imágenes migratorias en nuestro país década tras década. De todo ello podemos sacar un par de conclusiones sobre los imaginarios sociales de la visión española sobre el mundo migratorio.

La primera, que realizamos nuestra visión de lo social partiendo de lo particular y no al contrario. Algo que se nos ha mostrado así de modo mayoritario. Pero en el caso de la asimetría de poder y la muerte se le da en enfoque opuesto, viendo lo particular desde lo general.

La segunda conclusión es que no somos un país que realmente confíe en el mérito como base de un progreso social en que apoyarse. Obviamente, nadie manifestaría esto en un foro público. Pero así se deduce de las miradas y enfoques del mundo que proyectamos sobre el tema migratorio al pasar del tiempo. A lo largo de este análisis hemos ido viendo el modo en que se tejían y destejían los distintos hilos sociales que sustentan las visiones del mundo migratorio. Para resumirlo en una expresión vulgar y desgraciadamente muy extendida: “los inmigrantes son sospechosos”. No es un prejuicio nuevo, siempre ha estado presente. Ese choque cultural no es más que otra construcción social. Lo que realmente nos culpabiliza no es tanto la xenofobia como la porofobia (miedo a la pobreza). Podemos convivir con otros, siempre que no muevan nuestros cimientos. No creemos en la opción del mérito como vehículo de ascenso y cuestionamos a quienes pretendan legitimar la igualdad de aspirar a nuestro Estado de Bienestar o de consumo cuando los consideramos escasos: trabajo, bienes, estatus, etc.

Construimos el mundo que realmente nos refleja, en base a la ambición y el orgullo, que cumplen con un papel ambiguo que podría actuar tanto de legitimador como de deslegitimador social. También podría decirse que creemos más en el desamor que en el amor como fuerza motivacional. Cuestionamos la movilidad social tanto como la física. Las migraciones reflejan ambas movibilidades, pues migrar no es solo moverse de lugar, sino intentar moverse de estatus, de clase, de situación, algo que no siempre estamos seguros de aprobar totalmente. Migrar es la materialización de un movimiento social

que no queremos abordar. Es un empuje hacia arriba de muchas aspiraciones a tomar parte de un beneficio cuyo debate no queremos considerar por temor a que no haya suficiente para todos. Realmente, es el empuje hacia la movilidad social la gran opacidad que está en el trasfondo de todos los enfoques descritos, proporcionándoles un enfoque común a todos ellos. Esa movilidad, basada en una igualdad teórica que no es explicativa (por eso está fuera y no dentro del escenario), es la gran opacidad que cerraría la totalidad del círculo.

La aspiración de igualdad, contraria a una asimetría de poder que ha aparecido como explicativa desde el exterior y ha sido posibilitadora de la visualización de las perspectivas género y trabajo, encuentra legitimación en la muerte. La muerte se convierte así en un actor destacado de una aspiración que tiene su precio. Es lo único que realmente iguala a todas las personas. Y el único espacio donde, de momento, admitimos como legítima una igualdad total que traspase fronteras. La destacada muerte representa la igualdad globalizadora que todavía no hemos sabido abarcar desde la vida real, ni desde la artística.

BIBLIOGRAFÍA

BERGER, John y MOHR, Jean (1975). *A seventh man: a book of images and words about the experience of migrante workers in Europe*. Harmondsworth: Penguin

CASTIELLO, C. (2005). *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*. Madrid. Talasa ediciones.

CAVIELLE-LAMAS, Iván (2009). *De otros a nosotros: el cine español sobre inmigración y su camino hacia una visión pluricultural de España (1990 – 2007)*. Tesis. University of Massachussets. Master of Arts.

COSTA MÁS, J. (2006). 'Inmigrantes y minorías de origen africano en la gran pantalla: España, la oleada reciente; Francia, la segunda generación'. *X Congreso de la Población española*, Pamplona.

COSTA MÁS, J. (2008). 'Segregación y diversidad cultural. Los barrios marginales en los documentos fílmicos'. En Valero, J. R. *La inmigración en los centros históricos de las ciudades*. Universidad de Alicante. Pp. 169-183.

COSTA MÁS, J. (2008). 'Los formatos comerciales; factores de cambio y prácticas socio-espaciales. Reflexiones a partir del imaginario cinematográfico'. Madrid. Actas del *IV Congreso de Geografía de los Servicios*.

GARCÍA GARCÍA, José Tomás y VERDÚ DELGADO, Ana Dolores (2008). 'Imaginarios sociales sobre migración: evolución de la autoimagen del inmigrante'. *Papers*, Núm. 89, pp. 81-101.

GOICOECHEA, A. (2003). *Los imaginarios migratorios, el caso ecuatoriano*. Quito. Editorial Abya-Yala, Universidad Andina Simón Bolívar.

HERNÁNDEZ BORGE, Julio y GONZÁLEZ LOPO, Domingo. (2009). 'La emigración en el cine'. Actas del *Coloquio internacional Cátedra UNESCO 226 sobre*

Migraciones, Santiago de Compostela noviembre de 2007. Santiago de Compostela, USC.

HUESO MONTÓN, Ángel Luís (2007). 'Grandes corrientes migratorias y su reflejo cinematográfico'. *Actas del Coloquio Internacional sobre Migraciones*. Santiago de Compostela.

IBAÑEZ ALONSO, Jesús (1992). 'Residuos imaginarios y simbólicos'. *Archipiélago*, Núm. 10/11. Pp. 73-182.

IBAÑEZ ALONSO, Jesús (Ed.) (1990). 'Nuevos avances en la investigación social. La investigación social de segundo orden'. Barcelona, *Suplementos Anthropos*, Núm.22.

IBAÑEZ ALONSO, Jesús (1991). *El regreso del sujeto. La investigación social de segundo orden*. Santiago de Chile, Amerindia.

IZQUIERDO ESCRIBANO, A. (2007). 'El modelo de inmigración y los riesgos de Exclusión', *VI Informe sobre exclusión social en España*, pp. 601-677.

IZQUIERDO ESCRIBANO, A. et al. (2003). 'The Favorites of the Twenty-First Century: Latin American Immigration in Spain'. *Studi Emigrazione/Migration Studies*, Núm. 149.

LUCKMANN, T. (1996). 'Nueva sociología del conocimiento'. *REIS*, Núm. 74, pp. 163-172.

MARTINEZ SÁNCHEZ, Rita (2007). 'Imágenes de la emigración en el cine español'. *Actas del Coloquio Internacional sobre Migraciones*. Santiago de Compostela.

MOYANO, E. (2005). *La Memoria escondida. Emigración y cine*. Madrid. Ed. Tabla Rasa.

TRANCHE, R., SÁNCHEZ- BIOSCA, Vicente (2006). *NO-DO: el tiempo y la Memoria*. Madrid. Cátedra.

OSO, L. y MARTÍNEZ R. (2008). 'Domésticas y cuidadoras: la inserción de las mujeres latinoamericanas en el mercado de trabajo español', *L'Ordinaire Latino-Americain*, 207-208: 143-161.

PINTOS DE CEA-NAHARRO, Juan Luis (1986). 'Saber y sentido (Lectura y metáfora de un tema escondido en la obra de M. FOUCAULT)', en R. Máiz (Comp.), *Discurso, poder, sujeto. Lecturas sobre Michel Foucault*, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 13-43.

PINTOS DE CEA-NAHARRO, Juan Luis, (1988b). Para unha crítica da tecnocracia na sociedade da información, en *INGENIUM*, 1, pp. 165-190.

PINTOS DE CEA-NAHARRO, Juan Luis (1990). *Las fronteras de los saberes*. Madrid, Akal.

QINTANA FERNÁNDEZ, A. (2008). 'El cine español como fuente historiográfica para el estudio de la emigración de españoles a Alemania en el desarrollismo franquista'. *Revista de Historia*, Núm. 23, pp. 96 -108.

RODRIGUEZ TRANCHE, R. y SÁNCHEZ BIOSCA, V. (2007). 'Imaginarios de la emigración española en los años sesenta: NO-DO, presencias y ausencias'. Actas del *Coloquio internacional sobre Migraciones*. Santiago de Compostela.

RONCERO MORENO, F. y MANCEBO ROCA, J. A. *Inmigración, emigración y cine*. Facultad de Humanidades de Albacete. Universidad de Castilla la Mancha.

SCHUTZ, A. (1996). *La construcción significativa del mundo social*. Barcelona. Paidós Básica.

ALGUNOS ENLACES CONSULTADOS

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/emigracion.htm>

<http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/publicaciones/Inmigración>

<http://www.cgai.org>

<http://igadi.org>

<http://www.uh.cu/centros/cemi>

<http://gceis.net>

FILMOGRAFÍA [Año, AUTOR, obra, datos de producción]

- 1.- 1942. FLORIÁN REY. *La aldea maldita*. Manuel del Castillo.
- 2.- 1951. JUAN ANTONIO NIEVES CONDE. *Surcos*. Estudios Films.
- 3.- 1970. ROBERTO BODEGAS. *Españolas en París*.
- 4.- 1971. PEDRO LAZAGA. *Vente a Alemania, Pepe*. ASPA / Prod. Escrivá.
- 5.- 1990. MONTXO ARMENDÁRIZ. *Las cartas de Alou*. Golen Pro. Y Elias Querejeta.
- 6.- 1995. IMANOL URIBE. *Bwana*. Aurum, S.A. / Cartel S.A. y origen PC, S.A. Colabora A3TV/Canal +.
- 7.- 1998. GERARDO HERRERO. *Frontera sur*. Gerardo Herrero, Fernando Bovaira y Fernando Sokodowich. Colabora TVE y TVG.
- 8.- 1998. BEATRIZ FLORES SILVA. *En la puta vida*. Co- proa España, Cuba, Uruguay, Bélgica. Productores Humbert Toint, Beatriz Flores Silva y Stefan Schmitz. Co- producida por Saga Films/ Avalon films production/ Canal 10/ Vía digital/ Ibermedia (y varios más).
- 9.- 1999. ICÍAR BOLLAÍN. *Flores de otro mundo*. La Iguana y Alta Films. Colabora TVE.
- 10.- 2002. DOMÉNECH, J. M y BOSCH, C. *Balseros*. Bausan Films/ Buenavista producción. Con participación Canal 9/ Canal Sur/ Telemadrid/ Etc.
- 11.- 2002. CHUS GUTIERREZ. *Poniente*. Olmo Films/ Amboto audiovisual. Colabora yahoo y Junta de Andalucía.
- 12.- 2005. FERNANDO LEÓN DE ARANOA. *Princesas*. Reposado y Mediapro. Colabora CNN+, Ministerio de Cultura.
- 13.- 2005. PEDRO PÉREZ ROSADO. *Agua con sal*. Wandavisión. Colabora TV3/Telemadrid/ RTV valenciana.
- 14.- 2006. CARLOS IGLÉSIAS. *Un franco, 14 pesetas*. Wanda visión, Co- producción de TVE/ TVG/Ministerio de Cultura/ Xunta de Galicia.
- 15.- 2006. GERARDO OLIVARES. *14 kilómetros*. Wanda visión. Con apoyo de TVE/ICO/ Ministerio de Cultura.
- 16.- 2006. MARTA RIVAS y ANA PÉREZ. *El tren de la memoria*. Santiago García Leániz. Colabora TVE/ Ministerio de Cultura.
- 17.- 2008. CHUS GUTIÉRREZ. *Retorno a Hansala*. MUAC +, Maestranza Films con Co- producción de TVE/ Colabora Junta de Andalucía y gobierno de España.

Resumen

El estudio del cine como medio para el análisis sociológico es poco frecuente todavía en nuestro país. Existen numerosos artículos analizando el cine desde diversos ángulos, también el femenino, especialmente roles como el de la mujer fatal en el cine negro. Pero es menos habitual emplear este formato como parte de un método analítico del que extraer un reflejo social de lo que las pantallas proyectan y, a un tiempo, contribuyen a legitimar como base de una sociedad futura. No obstante, existen pocos medios que sean capaces de reflejar el gran cambio acaecido en la historia reciente de la sociedad española. Este interés documental incrementa su potencial al enfocar en primer plano a las mujeres. Este artículo es una contribución a estudiar un campo tan atractivo como es el cine de migraciones a través de la óptica de los imaginarios sociales.

Palabras clave

Cine, migraciones, género, imaginarios sociales.

Abstract

The study of the cinema as a driver for the sociological analysis is slightly frequent in our country. There are several articles analyzing the cinema from different perspectives, also the feminine perspective specially roles like the fatale woman in the black cinema. But, it is less usual to employ this way as part of an analytical method from which to extract a social reflection of what the screen projects and, at the same time they help to legitimate as the basis for the future society. Nevertheless, there are few means that are able to reflect the great change happened in the recent history of the Spanish society. This documentary interest increases its potential on having focused in the first plane the women. This article is a contribution to study a field so attractive like the cinema of migrations across the optics of the social imaginary.

Key words

Cinema, migrations, gender, social imaginary.