

Jesús Varela-Zapata\*

## ◉ Extrañamiento versus integración social: inmigrantes en el cine actual\*\*

Después de la democratización de 1975 y la integración en la Comunidad Económica Europea, España se unió al grupo de países de economía avanzada y sufrió una transformación demográfica fundamental, recibiendo a millones de inmigrantes. Como consecuencia de estos grandes cambios sociales, el mundo artístico ha comenzado a explorar el flujo migratorio. En el campo de la novela podemos destacar la publicación de *Los novios búlgaros* de Eduardo Mendicutti (1993), *Algún día, cuando pueda llevarte a Varsovia* de Lorenzo Silva (1997), *Los príncipes nubios* de Juan Bonilla (2003), y las más recientes *Nunca pasa nada* de José Ovejero (2007), *El padre de Blancanieves* de Belén Gopegui (2007), *Madre mía, que estás en los infiernos* de Carmen Jiménez (2007) o *El Metro* del ecuatoriano Donato Ndongo (2007). En cuanto al mundo teatral podemos indicar que *Argelino, servidor de dos amos* del Teatro de la Abadía (2007) adapta un clásico italiano del siglo XVIII para reflejar el tema de la inmigración en la Europa actual; en la obra el contexto social español es perfectamente reconocible. Por su parte, Juan Diego Botto escribe y dirige *El privilegio de ser perro* (2005), que también aborda de una forma general el tema del exilio y la inmigración. Más recientemente (en 2007) Ramón Barea ha realizado una adaptación de *Los Emigrados* del polaco Slawomir Mrozek, cambiando las circunstancias de la obra original para situar en nuestro país a sendos desarraigados, un eslovaco y un senegalés.

En el cine español son también numerosos los títulos que reflejan este profundo cambio social en el país, como señalan diversos trabajos críticos sobre la presencia del inmigrante en la reciente producción cinematográfica, entre ellos los de Isabel Santaolalla (2005), Eduardo Moyano (2005) e Inmaculada Gordillo (2007). En este estudio comparamos algunas características comunes a este cine de inmigrantes, especialmente la construcción del Otro como sujeto que se incorpora a una realidad social extraña, la cual lo acoge con distintos grados de aceptación. Estas obras han sido estrenadas en el plazo de quince años, comenzando por *Las cartas de Alou* de Montxo Armendáriz (1990), y continuando con *Bwana* de Imanol Uribe (1996), *Cosas que dejé en La Habana* de Manuel

---

\* Jesús Varela-Zapata es profesor titular del Departamento de Inglés de la Universidad de Santiago de Compostela. Se doctoró en Filología Inglesa por la Universidad de Oviedo en 1992. Es autor de V.S. Naipaul: El retrato de la sociedad post-colonial (1998) y de varios artículos sobre este y otros autores contemporáneos en lengua inglesa. Ha co-editado *Diálogo de Culturas* (1998) y *Lengua y Sociedad: Lingüística Aplicada en la Era Global y Multicultural* (2004).

\*\* El presente trabajo ha contado con la ayuda financiera del proyecto de investigación de la Xunta de Galicia PGIDT 07PXIB263100PR.

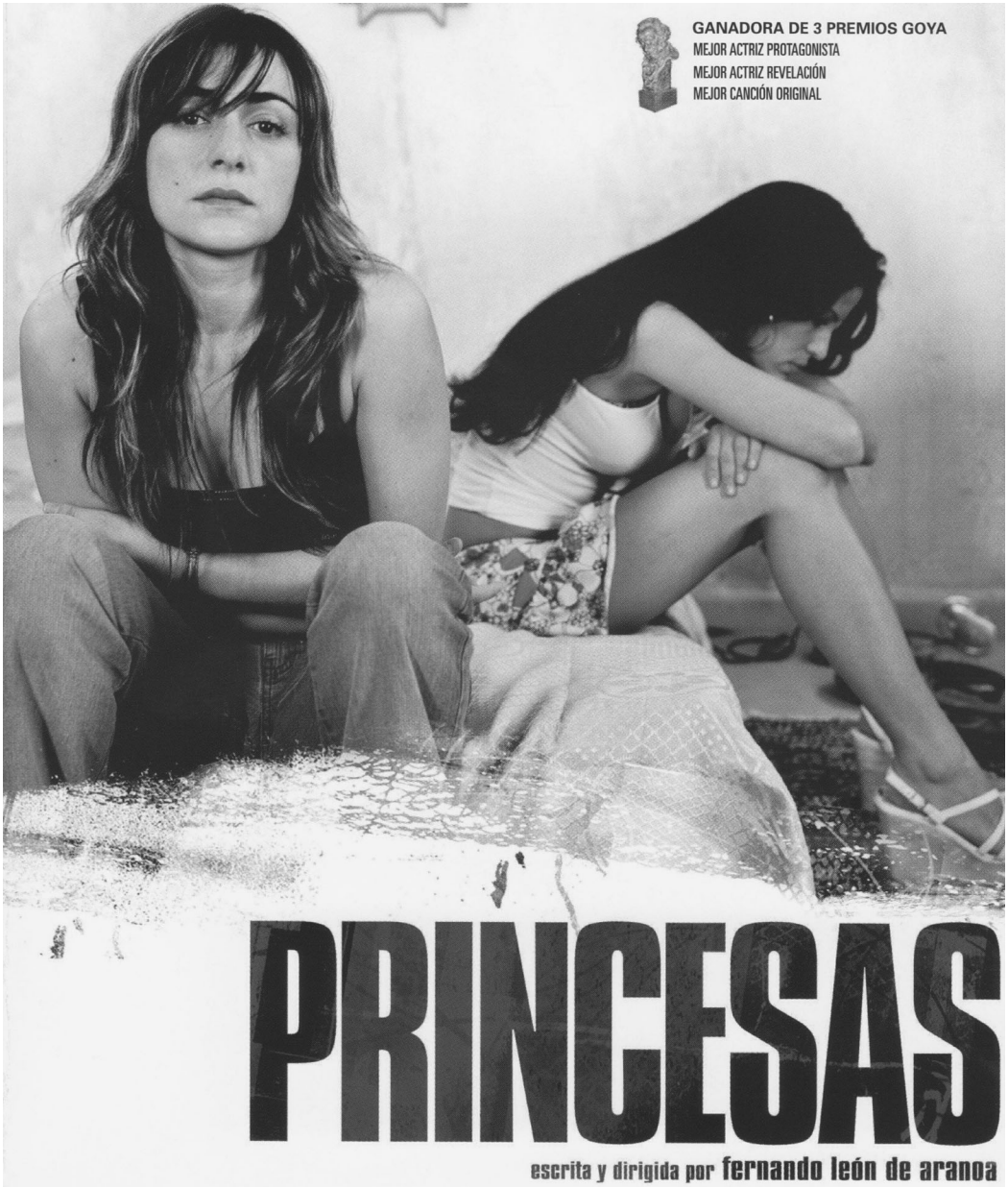
Gutiérrez Aragón (1997), *Flores de otro mundo* de Iciar Bollaín (1999), *Princesas* de Fernando León de Aranoa (2005) y *Agua con sal* de Pedro Pérez Rosado (2005).

Las dos primeras películas tienen protagonistas africanos y es interesante observar que desde el principio introducen al espectador a temas muy existenciales (literalmente de vida y muerte): Alou es un joven inmigrante que llega de Senegal a España en patera, una rudimentaria embarcación que se ha convertido en un símbolo de la desesperación y la precariedad de las migraciones procedentes de ese continente. Trabaja en diversas actividades humildes como la recogida de fruta, la horticultura en invernaderos, venta ambulante de bisutería o en un taller textil clandestino. En *Bwana*, una familia española se encontrará con el drama de la inmigración en una playa, a la que han arribado en patera dos naufragos, uno de ellos ya muerto. En ambas películas es evidente que se articula un mensaje de denuncia del racismo latente o explícito que existe en la sociedad española y, en general, observaremos la imposibilidad o dificultad para integrarse en el tejido social. Es significativo que por lo menos al principio los dos protagonistas aparezcan en todo su simbolismo como un Otro incapaz de comunicarse por no saber hablar castellano. Aunque ocasionalmente la incomunicación con el espectador puede solventarse mediante la utilización de subtítulos en pantalla, el hecho es que estos inmigrantes responden al modelo definido por Julia Kristeva (1991: 20), quien señala que tales carencias comunicativas serán responsables, en parte, del estatus subalterno que se le otorgará al recién llegado en la sociedad. En 1998 se estrenó, aunque con escasa difusión nacional, *Said*, un híbrido entre ficción y documental dirigido por Llorenç Soler, cuya temática coincide en gran parte con la de *Alou* y *Bwana*.

En las restantes películas analizadas se otorgan papeles estelares a inmigrantes de origen sudamericano, que también tienen que luchar duramente para ganarse la vida en España pero —en general (la excepción es Zulema en *Princesas*)— no tienen que temer a la muerte. *Cosas* comienza con la llegada simultánea desde Cuba de las hermanas Rosa, Ludmila y Nena, así como de Bárbaro y su familia. En ambos casos, compatriotas suyos serán el primer nexo con la sociedad española, aunque su grado de compromiso y lealtad no es idéntico. En *Flores*, un pequeño pueblo rural decide organizar una caravana de mujeres, y Patricia —inmigrante de la República Dominicana— encontrará finalmente un hogar para ella y sus dos hijos. Posteriormente vendrá Milady, una cubana de veinte años, que llega acompañando a un maduro soltero que ha ido al Caribe de vacaciones, pero su falta de adaptación será evidente desde el principio. En *Princesas*, Zulema es una dominicana que viene a España para conseguir sacar adelante al hijo que ha dejado en su país, y ante la falta de alternativas se dedica a la prostitución. Olga, en *Agua*, es una cubana que ha realizado estudios universitarios de arte y llega becada a España. Posteriormente prolongará su visita entrando en la espiral del trabajo precario y clandestino, mientras aumenta su añoranza por el hijo que ha dejado atrás.

### **Perspectivas occidentales: el Otro exótico y potente**

Cuando hablamos en el título de este artículo de extrañamiento nos referimos al proceso de conversión del inmigrante en Otro diferente y distante, por lo que podría hacerse sinónimo de exilio interior, expulsión o confinamiento. Todas las películas mencionadas tratan este tema, aunque sea en distintos niveles metafóricos o literales. Así, por



ejemplo, en la pieza teatral que ensaya Nena el mensaje político de denuncia que debería tener el proyecto desde su concepción queda subvertido por la inclusión de un elemento “orientalizante” como es el espectáculo de danza a cargo de bailarines mulatos. Incluso el título original, “Santa Cecilia” resulta grotescamente transformado en “Salsa en la Balsa”, pero Nena rompe con este extrañamiento de manera eficaz al volver al texto original.

Una parte de la estrategia del extrañamiento se canaliza, como en diversas obras literarias y cinematográficas, a través de escenas basadas en la interacción de un grupo social reunido en torno a una comida. Por ejemplo, en *Cosas* hay una escena en la que están reunidas las tres hermanas con su tía, que representa una generación anterior de inmigrantes ya integrada en la sociedad española después de haber asumido todos sus valores; su forma de vestir la asimila a cualquier mujer española de su edad y clase media. Durante el almuerzo da a las chicas diversos consejos, recalcándoles que ellas son diferentes y deben ajustarse a un nuevo patrón de conducta. Nena ridiculizará este discurso, con una irónica disculpa: “en el trópico no tenemos uvas, ni nieve”. En *Flores*, Patricia y su suegra discuten sobre la forma de cocinar, este enfrentamiento se traslada a la mesa, generando un clima de tensión que preside toda su existencia. Posteriormente, una de las invitadas caribeñas de Patricia interrumpe la solemnidad y el silencio de la comida para mantener una extravagante conversación telefónica, en la que hace alarde de un carácter extravertido y locuaz, que rompe ruidosamente con la severidad que impera en el pueblo y la casa. En *Princesas*, Zulema es invitada por Caye a casa de su familia, prototipo de la clase media española, como bien indica el mobiliario y la decoración de la casa. La madre le pregunta durante la comida sobre su país, Santo Domingo, en lo que resulta un exagerado discurso de lo diferente, extrañándose de que en aquel país coman pollo o tengan cines y centros comerciales; una frase resume bien esta actitud: “Para mi Santo Domingo y Marte es casi lo mismo”. Es necesario indicar que el distanciamiento o desconfianza entre inmigrantes y nacionales no es solamente atribuible a los segundos y llega a ser recíproco. En *Flores*, Patricia comenta a su colega que los lugareños son sucios y tacaños. Alou y sus compañeros se refieren a los españoles como “los blancos”. A su vez, Nena y sus hermanas en *Cosas* utilizan la imagen más estereotipada de los españoles cuando los identifican con toreros y futbolistas.

Podríamos pensar que en estos contextos el cine sobre inmigrantes introduce en el debate social una perspectiva intercultural marcada por los rasgos propios que aportan a la sociedad de acogida, como tradiciones, formas de vida o lengua. Sin embargo, en el análisis sobre el cine español actual observamos que no existen muchas referencias al mundo que los inmigrantes han dejado atrás. *Cosas que dejé en La Habana* no es una excepción, a pesar del título. Hay una rápida sucesión de planos panorámicos y generales de La Habana durante los títulos de crédito iniciales, acompañados por una canción cubana cuya letra destila poesía al describir la ciudad como “mezcla de música y mar”. Es una evocación idealizada caracterizada por el bullicio de las calles, donde las gentes departen animadamente, comparten juegos, amistad o amor, entre el relajado paseo de los turistas. Los aspectos menos atractivos de la sociedad cubana, que previsiblemente han empujado a las hermanas y a Bárbaro a emigrar, quedan edulcorados en esta rápida sucesión de estampas costumbristas: las deficiencias del transporte público en el que los viajeros se apiñan son imperceptibles en el plano general en el que se divisan a lo lejos los buses abarrotados, los populares “camellos”; en lugar de planos mostrando el decrepito parque automovilístico cubano vemos una hilera de viejos coches perfectamente conservados y mantenidos, hasta el punto de que parecen objetos de colección. Parcialmente esta idealización se explica por el enfoque filmico en “las imágenes nostálgicas” de los protagonistas (v. el ensayo de Barrow en este dossier). Sin embargo, hay que preguntarse hasta qué punto la gran mayoría de los espectadores españoles es capaz de analizar estas construcciones nostálgicas como tales, y también hay que cuestionar el con-

cepto de cultura que guía el mensaje central de la película. Es obvio que el amor y la pasión “verdaderos” son asuntos puramente cubanos (entre Igor y Nena), con lo cual se confirman los estereotipos clásicos del Otro exótico y la perspectiva separatista de los conceptos “mono-culturales” y “multiculturales” tradicionales (Rings 2008: 6 s.). Es verdad que al final de *Cosas* se ve un matrimonio intercultural (Ludmila y Javier), pero éste es más bien un resultado del pragmatismo y materialismo de Ludmila, a la cual “no le importa” casarse con el español poco atractivo. Aparte de esto domina un ambiente de co-existencia, en el cual cada uno vive su vida lejos del Otro (Marta no parece tener ni novio/marido ni amigos españoles) o se acerca solamente para explotarle (v. las relación entre Igor y Azucena). En este sentido *Cosas* continúa claramente con una tendencia separatista que Rings ha investigado en detalle en el cine turco-alemán (2008: 12 s.), aunque hay que decir que el separatismo cultural de *Bwana*, *Princesas* y *Agua* es incluso más fuerte (Rings 2009).

Tomando en cuenta que del pasado de los protagonistas de las últimas tres películas (Ombasi, Zulema y Olga) se sabe menos aún,<sup>1</sup> y que esta escasez desestabiliza su subjetividad, se confirma la noción del inmigrante como un ser extraño. Al final sigue siendo el Otro –más o menos “familiar” como diría Santaolalla (2005: 284)– pero siempre el Otro. Aunque las películas no confirman necesariamente el concepto del “subalterno” de Gramsci (1971: 52) o del ex colonizado de Said (1990: 274), suelen mantener en su gran mayoría una perspectiva estereotípica. Por supuesto, la idea general es que las películas reconstruyen estos estereotipos con el objetivo de de-construirlos, y en muchos detalles parecen lograrlo. Por ejemplo en *Bwana* es obvio lo ingenuo y primitivo de los prejuicios de la familia española que encuentra al protagonista africano. El espectador sabe ya que Ombasi está enterrando al compañero de travesía marítima. Sin embargo, desde la perspectiva española la interpretación es simple: “Un negro ha matado a otro”. Los despectivos juicios de valor se repetirán: “Esa gente es muy prehistórica”, “Estos negros están llenos de microbios”. Algunos comentarios reflejan los prejuicios racistas más grotescos y arraigados: la mujer afirma que Ombasi tiene los dientes grandes porque viene de la selva. Semejantemente, en *Flores* (analizado en detalle por Leinen en este dossier), Milady será continuamente mencionada como “la negra”, apelativo que se usa de forma igualmente despectiva en *Alou*, cuyo protagonista manifiesta su enojo agrediendo al capataz. En *Princesas*, una vecina comenta que a las mujeres inmigrantes “Les ponen algo de pequeñas para que caminen con el culo hacia atrás”, y en la misma película Caye asegura que su rechazo a mantener relaciones sexuales con negros se debe a que le asustan los “pigmentos y cosas científicas”. Al hacer que el espectador se ría o se asuste ante estas ideas demasiado grotescas, las películas acentúan lo absurdo del racismo común. Además, suelen criticar la explotación del sujeto postcolonial que acaba por convertir su cuerpo en una mercancía. Normalmente se trata de emplearlo como trabajador sin derechos (Alou y Olga), pero puede implicar también su utilización en aspectos tan grotescos como el incipiente mercado de órganos para fines médicos, que Scheper Huges asocia con la extensión del capitalismo global (2002: 3), y el más conocido y estudiado comer-

---

<sup>1</sup> De la vida de Ombasi en África no se sabe prácticamente nada, mientras que de Zulema y Olga se sabe lo que ellas hablan con su familia por teléfono.

cio sexual. En este sentido, Edward Said afirma que, desde el siglo XIX, “la ‘sexualidad oriental’ se convirtió en una mercancía tan normalizada como cualquier otra en la cultura de masas” (1990: 232).

Por otra parte las películas también conservan estereotipos clásicos que parecen indicar la continuidad de discursos neo-coloniales (Rings 2008: 3 s.). En *Bwana* resalta la tradicional asociación del africano con una sexualidad magnificada cuando la mujer protagonista tiene un sueño erótico con Ombasi y a la mañana siguiente lo observa desnudo en la playa. Esto se aprecia también en *Cosas*, ya que Igor reconoce que a su llegada de Cuba sobrevivió en Madrid dedicándose al comercio sexual aprovechando doblemente su exotismo, gracias a una inventada relación con Fidel Castro y sus compañeros de revolución. Azucena, una española preocupada por el envejecimiento, encuentra en los extranjeros un recurso asequible para sus escarceos amorosos y reconoce que antes de su relación con el cubano Igor había tenido otras experiencias con un marroquí y un serbo-bosnio. En *Flores*, Carmelo aprovecha su acomodada situación económica para viajar a Cuba periódicamente, previsiblemente buscando un turismo sexual. Hay que destacar que en diferentes planos de Milady, Patricia y Zulema hay una evidente recreación de la cámara en la sensual belleza del cuerpo de la mulata, continuando una tradición en las letras hispanoamericanas que se aprecia en la obra de autores como Nicolás Guillén o Miguel Ángel Asturias (Mejía 2002).

Ya que las películas se concentran en la inmigración y diáspora “ilegales”, una estrategia que apoya su muy popular y generalmente más lucrativo diseño melodramático, el extrañamiento del inmigrante se traduce también en las numerosas trabas legales a su integración plena como ciudadano, particularmente por la necesidad de contar con permisos de trabajo y residencia que le faciliten salir de una clandestinidad que les recluye en una categoría discriminada dentro de la sociedad. Como señala Rubert de Ventós “llamándoles ilegales, los países desarrollados se pagan la buena conciencia de no reconocer que los necesitaban como factores indispensables para su sistema económico” (1996: 243-244). La escena inicial de *Cosas* se sitúa en el control de pasaportes de un aeropuerto, destino de las hermanas cubanas. Aunque su llegada, previsiblemente como turistas, es legal, cabe destacar la displicencia con la que son tratadas por el oficial. La precariedad jurídica se observa posteriormente en el hecho de que Nena no puede usar su verdadero nombre en la compañía de teatro en la que se integra, utilizando, en su lugar, el de una persona fallecida. También su tía les recuerda a las hermanas que no deben caer enfermas pues carecen de seguro médico (a Olga, en *Agua*, le dicen que no puede acudir a la clínica por el mismo motivo). La otra familia de cubanos que se instala en Madrid recurre a un pasaporte falsificado para poder proseguir viaje a Miami, no sin antes haber experimentado la angustia de su situación irregular, tal y como se comprueba en la escena en la que abren la puerta por la noche atemorizados, pues se temen que vengan a detenerlos. En *Alou* queda igualmente claro que el proceso para regularizar la situación del inmigrante es difícil y está jalonado por múltiples trabas burocráticas. Es significativo el hecho de que un empresario apoye la tramitación de Alou, e incluso participe en una manifestación de apoyo al colectivo inmigrante. Estas actitudes seguramente son el germen de la conciencia social que conducirá al gobierno a aprobar sucesivas normativas por las que se legaliza la estancia de los inmigrantes en España, particularmente la de 2005, a la que se acogieron más de 600.000 personas, aunque fue duramente criticada en el seno de la Unión Europea, particularmente por Francia.

## Sobre latinoamericanos y africanos

Según datos de la Encuesta de Estudios Sociológicos existe en la sociedad española un mayor rechazo a los africanos que a los latinoamericanos (Campo Ladero 2004: 37). No solamente porque los últimos han aportado un considerable número de trabajadores cualificados provenientes de las clases medias que huían de la inestabilidad del Cono Sur americano (Izquierdo 1996: 280), sino que también desde el punto de la situación legal, los ciudadanos de países de América central y del sur parten con ventajas. En el proceso de adquisición de la nacionalidad española el primer puesto lo ocupan los ecuatorianos, seguidos por los colombianos, mientras que los marroquíes quedan relegados al tercer puesto (Niessen 2007: 165).<sup>2</sup> Como señala Gil Araujo (2006: 305), a finales de 2006 había en España más de un millón de inmigrantes residiendo legalmente procedentes de América Latina (el 35% sobre el total). A pesar de los estereotipos sobre el Otro, el diferente o exótico, los latinoamericanos comparten con los españoles lengua y muchos otros factores que suavizan o matizan el choque intercultural. Además un hecho diferencial en el caso de esta inmigración es la prevalencia de mujeres, que se refleja en el papel protagonista que se les da a personajes femeninos en las películas comentadas. Saskia Sassen señala cómo las mujeres corren el peligro de convertirse en mercancía (2007: 196). En este caso, vendrán a cubrir unas determinadas necesidades sociales, como son las derivadas del vacío femenino en ciertas áreas en decadencia o entre grupos concretos de varones con dificultades de relación. Aún así, hay que considerar que el formar pareja puede ser para estas mujeres una válvula de escape y una vía de integración social (Gordillo 2007: 214-5). Patricia en *Flores* es recibida, como las demás mujeres que participan en la caravana, con banda de música y las primeras autoridades (policía, alcalde). Inmediatamente, pasa a formar una familia que, en su modestia, en nada se diferencia en cuanto a nivel de vida del resto de las del pueblo.

Las películas suelen acentuar estas diferencias en la percepción cultural ya por la *mise-en-scène* de su llegada. Mientras que los africanos –como Alou y Ombasi– vienen normalmente en patera, arriesgando su vida, y su primer contacto con el mundo español es doloroso, a los latinoamericanos les espera muy frecuentemente un familiar o un amigo, y si no, saben hacerse amigos españoles relativamente pronto. De esta manera las hermanas en *Cosas* son recibidas en el propio aeropuerto por su tía, y a Bárbaro le espera su amigo Igor, gracias al cual disfruta de muchos de los atractivos que ofrece la gran ciudad. A Olga en *Agua* y a Zulema en *Princesas* no las espera nadie, pero en el primer caso se desarrolla una amistad y complicidad con la española Mari Jo, y en el segundo se establece una muy buena amistad con Caye que tiene su momento culminante cuando la española entrega sus ahorros a la dominicana al regresar a su país. Todos estos casos

---

<sup>2</sup> Hay que tener en cuenta que los ciudadanos de países de Iberoamérica, Andorra, Filipinas, Guinea Ecuatorial, Portugal o sefardíes (descendientes de los judíos que vivieron en la península hasta 1492) pueden obtener la nacionalidad con sólo acreditar dos años de residencia en España. En estos casos, la tasa de concesiones sobre el número de solicitudes supera el 90%. Por el contrario, encontramos porcentajes mucho más bajos de resoluciones positivas para marroquíes (80%), senegaleses (70%), chinos (60%) y pakistaníes (55%). También es más alta la tasa de homologación de títulos universitarios, frente a las 370 resoluciones que beneficiaron a ciudadanos de origen africano, son más de 10.000 las relativas a iberoamericanos (cifras aproximadas, Niessen 2007: 165).

muestran que para los latinoamericanos –mucho más que para los africanos– se articula también un mensaje alternativo de la solidaridad y la acogida, aunque con diferentes grados de altruismo. En particular en el caso de Zulema y Caye el discurso cinematográfico rompe con las normas del extrañamiento al terminar con una fuerte amistad, en la cual se borran las fronteras mentales entre el Otro y el Yo. El alto grado de identificación con el ser humano de allá se revela claramente cuando Caye se dirige a una anónima patrulla de policía para dejar constancia de que Zulema se ha ido por voluntad propia (“nadie la ha echado, se va ella, a estar con su hijo”). Sin embargo, *Princesas* tampoco puede terminar en una situación transcultural ni mucho menos feliz: Zulema sabe que va a morir y quiere pasar el resto de su vida con “su gente” en “su cultura” (Rings 2009).

### ¿Un nuevo cine social?

Teniendo en cuenta la temática de las películas analizadas, podríamos preguntarnos si nos encontramos ante un nuevo tipo de cine social cuya principal intención sea conseguir una transformación de las estructuras de la sociedad, en la línea apuntada por autores como Adorno, Barthes, Habermas, Bordieu o Baudrillard. Este último señala que el ojo de la cámara es el instrumento principal que tiene la sociedad contemporánea para conocerse y, eventualmente, transformarse (1988: 104). A lo largo de la historia tenemos muchos ejemplos de formas narrativas que han tenido un papel en el cambio de la sociedad y del mundo de las ideas. Los cineastas son conscientes de su capacidad de influencia y así han surgido clásicos con una clara dimensión social o política. En particular, sobre el tema de la convivencia de razas y culturas con enfoque en la desigualdad social y la violencia existen obras tan conocidas como las americanas *Pinky* de Elia Kazan (1949), *To Kill a Mockingbird* de Robert Mulligan (1962), o la británica *My Beautiful Laundrette* de Stephen Frears (1985). El nuevo cine español de temática social suele plantear semejantes problemas fuera de los contextos de migración, en particular en títulos como *Historias del Kronen* de Montxo Armendáriz (1995), *Solas* de Benito Zambrano (1999), *El Bola* de Acheró Mañas (2000), *Los lunes al sol* de Fernando León de Aranoa (2002) o *Mar adentro* de Alejandro Amenábar (2004). Sin embargo, parece que en esta misma línea podríamos incluir también los filmes mencionados anteriormente. El nuevo interés en cuestiones de migración y diáspora es resultado de los cambios demográficos experimentados, que se reflejan en las sucesivas encuestas del Centro de Investigaciones Sociológicas (Campo Ladero 2004: 27).<sup>3</sup> Desde el punto de vista institucional, podemos señalar que se ha ido creando una asociación entre inmigración y problemática social, tanto la que sufren los recién llegados como la causada por ellos (Santamaría 2002: 125). En particular, hay que subrayar la creación de guetos, el deterioro de las condiciones de vida en los barrios o el absentismo escolar.

<sup>3</sup> En ese año el 37% de los españoles afirmaban que consideraban excesivo el número de inmigrantes, esta cifra continuó aumentando hasta 2002, cuando alcanzó casi el 54%, para descender ligeramente al año siguiente y situarse en torno al 48%. Sin embargo, las encuestas del Eurobarómetro señalan que España es uno de los países europeos en los que la población tiene una opinión más positiva de los inmigrantes y es más partidaria de concederles derechos sociales (Niessen 2007: 169).



Santamaría aclara que durante los años noventa comenzaron a desarrollarse estudios cuyo objetivo es detectar o denunciar los problemas sociales que padecen los inmigrantes, como son la precariedad laboral, el racismo o la xenofobia (2002: 66-8). Posteriormente se abordarán estudios que muy obviamente siguen tendencias políticas a la integración social y estrategias interculturales. No por coincidencia Julio Llamazares, renombrado escritor y guionista de *Flores*, alude precisamente a tal necesidad del compromiso social que se planteó al concebir su película: “El cine o la literatura nunca son inocentes” (en Bollaín 2000: 69). Por su parte, Llorenç Soler, director de *Saïd*, reconoce que la película es “una consecuencia de mi preocupación por los temas sociales, por el racismo, por la xenofobia, por el fenómeno de la emigración, los homosexuales” (Moyano 2005: 131). Elías Querejeta, productor de *Alou*, afirma: “la película se limita a exponer un problema grave como es la inmigración africana [...] también está latente el tema de racismo o de la falta de trabajo incluso para los propios ciudadanos españoles” (Moyano 2005: 143). Por su parte, Isabel Santaolalla considera que *Alou* es un “texto fetiche del discurso antirracista español y de las asociaciones comprometidas con éste” (2005: 121), es decir, al igual que *Bwana* y *Flores*, *Alou* ha sido utilizado como recurso pedagógico antirracista o de formación en interculturalidad. En este contexto resulta significativo enfatizar que el co-guionista cubano de *Cosas* “fue tejiendo los personajes con testimonios que recogió en Madrid de cubanos con nombre y apellido” (Molina Foix 2003: 266). Igualmente, en coherencia con la orientación “empírica” que pretendía dar a *Princesas*, Fernando León colaboró con el colectivo Hetaira (grupo de apoyo a las mujeres que ejercen la prostitución) y participó en sus reuniones, manifestaciones, concentraciones, jornadas de debate y fiestas. Colaboró con una campaña que cada semana visita distintas zonas donde se ejerce la prostitución, haciendo labor social y tomando contacto con esta realidad. También Bollaín y Llamazares realizaron un exhaustivo trabajo de campo por las pequeñas poblaciones castellanas, buscando emplazamientos y entrando en contacto con sus problemas (Bollaín/Llamazares 2000: 49). Todo esto indica que este tipo de cinematografía viene a enmendar una tendencia “de ensimismamiento, de auto-complacencia que consiste en que las películas hablan de lo que le pasa a la gente que trabaja en el cine, no de la gente que pasa por la calle”, un problema que Llamazares denunció con referencia a obras de Almodóvar (Delgado 1999).

## Filmografía

- Amenábar, Alejandro (2004): *Mar adentro*. España: Sogecine
- Armendáriz, Montxo (1990): *Las cartas de Alou*. España: Elías Querejeta Producciones.
- (2002): *Historias del Kronen*. España: Elías Querejeta Producciones.
- Bollaín, Iciar (1999): *Flores de otro mundo*. España: La Iguana, Alta Films.
- Frears, Stephen (1985): *My Beautiful Laundrette*. Gran Bretaña: Working Title Films.
- Gutiérrez Aragón, Manuel (1997): *Cosas que dejé en La Habana*. España: Warner Home Video.
- Hook, Harry (1990): *The Lord of the Flies*. Estados Unidos: Columbia, Castle Rock Entertainment.
- Kazan, Elia (1949): *Pinky*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- León de Aranoa, Fernando (2002): *Los lunes al sol*. España: Elías Querejeta Producciones.
- (2005): *Princesas*. España: Reposado Producciones.
- Mañas, Achero (2001): *El Bola*. España: Tesela.

- Mulligan, Robert (1962): *To Kill a Mockingbird*. Estados Unidos: Brentwood Productions, Universal.
- Pérez-Rosado, Pedro (2005): *Agua con sal*. España: PRP, Trivision, Vigiú Films.
- Soler, Llorenç (1998): *Saïd*. España: Centre Promotor de la Imatge.
- Uribe, Imanol (1996): *Bwana*. España: Origen, Aurum, Cartel.
- Zambrano, Benito (1999): *Solas*. España: Tesamun.

## Bibliografía

- Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración (2005): *Anuario Estadístico de Inmigración de 2005*. En: <[http://extranjeros.mtin.es/es/general/DatosEstadisticos\\_index.html](http://extranjeros.mtin.es/es/general/DatosEstadisticos_index.html)> (14.08.2008), s. p.
- Baudrillard, Jean (1988): *America*. London: Verso.
- Bollaín, Iciar/Llamazares, Julio (2000): *Cine y Literatura (Reflexiones a partir de Flores de otro mundo)*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Campo Ladero, M<sup>a</sup> Jesús (2004): *Opiniones y actitudes de los españoles ante el fenómeno de la inmigración*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Delgado Batista, Yolanda (1999): “Mi visión de la realidad es poética” [Entrevista a Julio Llamazares] *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 12. En: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/llamazar.html>> (30.08.2008), s. p.
- Gil Araujo, Sandra (2006): “Periféricos a la conquista de la metrópolis. Panorámica sobre las (in)migraciones latinoamericanas en España”. En: *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 60, pp. 291-340.
- Gordillo, Inmaculada (2007): “El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo”. En: *Comunicación. Revista Internacional del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 3, pp. 207-222.
- Gramsci, Antonio (1971): *Selection from the Prison Notebooks*. Ed. y Trad. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith. London: Lawrence and Wishart.
- Izquierdo Escribano, Antonio (1996): *La inmigración inesperada. La población extranjera en España 1991-1995*. Madrid: Trotta.
- Kristeva, Julia (1991): *Strangers to Ourselves* (Trad. Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press.
- Lévinas, Emmanuel (1977): *Totalidad e infinito* (Trad. Daniel E. Guilloit). Salamanca: Editorial Sígueme.
- Mejía Núñez, Guadalupe (2002): “La *Mulata* en la expresión artística”. En: *Sincronía*, otoño, <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/lamulata.htm>> (27.06.2008), s. p.
- Molina Foix, Vicente (2003): *Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid: Cátedra.
- Moyano, Eduardo (2005): *La memoria escondida. Emigración y cine*. Madrid: Tabla Rasa.
- Niessen, Jan *et al.* (2007): *Índice de Políticas de Integración de Inmigrantes*. Bruselas: British Council & Migration Policy Group.
- Rings, Guido (2008): “Blurring or shifting boundaries? Concepts of culture in German Migrant Cinema”. En: *German as a foreign language*, 1, <<http://www.gfl-journal.de/1-2008/rings.pdf>> (13.03.09).
- (2009): “Madrid: Neo-colonial spacing in contemporary Spanish Cinema?”. En: Weiss-Sussex, Godela/Pizzi, Katia (eds.): *Cultural Identities in Europe*. Oxford: Lang, pp. 1-29.
- Rings, Guido/Ife, Anne (2008) (eds.): *Neo-colonial mentalities in contemporary Europe. Language and discourse in the construction of identities*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Rubert de Ventós, Xavier (1996): *Ética sin atributos*. Barcelona: Anagrama.

- 
- Said, Edward (1990): *Orientalismo* (Trad. María Luisa Fuentes). Madrid: Libertarias.
- Santamaría, Enrique (2002): *La incógnita del extraño. Una aproximación a la significación sociológica de la "inmigración no comunitaria"*. Barcelona: Anthropos.
- Santaolalla, Isabel (2005): *Los "Otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Sassen, Saskia (2007): *Una sociología de la globalización* (Trad. María Victoria Rodil). Buenos Aires: Katz Editores.
- Scheper Hughes, Nancy (2002): "Bodies for Sale – Whole or in Parts". En: Scheper Hughes, Nancy/Wacquant, Loïc (eds): *Commodifying Bodies*. London: Open University & Sage, pp. 1-8.