

# LAS MUJERES INMIGRANTES VISTAS POR EL CINE ESPAÑOL EN LOS ALBORES DEL XXI

*IMMIGRANT WOMEN IN SPANISH CINEMA AT THE BEGINNING OF THE XXITH CENTURY*

Ángeles Cruzado Rodríguez  
*Universidad de Sevilla*

## RESUMEN

El cine español, desde sus inicios, se ha interesado por lo diferente, si bien hay que esperar hasta los años noventa para encontrar filmes que aborden de manera central la problemática de la inmigración. No obstante, muchas de esas películas están cargadas de estereotipos, fruto del miedo a «lo otro». Además, se observa una diferencia notable en el modo en que el cine construye al inmigrante y a la inmigrante, que suele ser reducida al papel de mera comparsa o acompañante silenciosa del varón, estrechamente vinculada al ámbito familiar y a los procesos de reagrupamiento; y, con demasiada frecuencia, aparece vinculada a la prostitución. Recientemente, la cinematográfica española ha producido varios filmes que rompen con estos estereotipos, en lo que se refiere al tratamiento del fenómeno migratorio en general, así como a la representación de la mujer inmigrante en particular.

**Palabras clave:** cine español, mujeres, inmigración

## ABSTRACT

Ever since its inception, Spanish cinema has been interested in the different, although you have to wait until the nineties to find films that address the problem of immigration as a central subject. However, many of these films are full of stereotypes, which are the result of fear of «the other». In addition, a significant difference is observed in the way the film builds immigrants, since immigrant women are usually reduced to the role of mere stooge or silent companion of men, closely linked to the family regrouping processes; and, too often, they are linked to prostitution. Recently, Spanish cinema has produced several films that break these stereotypes, with regard to treatment of migration in general and the representation of immigrant women in particular.

**Keywords:** Spanish cinema, women, immigration.

## SUMARIO

1.- Las mujeres como sujeto de la inmigración. 2.- La inmigración de mujeres vista por los medios de comunicación. 3.- Recorrido histórico sobre las migraciones en el cine español. 3.1.- La inmigración

subsahariana. 3.2.- La inmigración magrebí. 3.3.- La inmigración latinoamericana. 3.4.- La inmigración desde otras antiguas colonias españolas. 3.5.- La inmigración oriental. 3.6.- La inmigración de Europa del Este. 4.- Estrategias de construcción de la otredad en el cine. 5.- Representación de la mujer inmigrante en el cine europeo y español. 6.- Hacia una nueva imagen de la mujer inmigrante en el cine español.

## 1. Las mujeres como sujeto de la inmigración

La inmigración de las mujeres hasta hace pocos años ha sido un fenómeno invisible y poco estudiado. Si, en un principio, solía producirse en el contexto de la reagrupación familiar, hoy en día los motivos son más variados. Entre otras causas y condicionantes cabe citar, en primer lugar, la estructura de los mercados de trabajo de los países receptores y la evolución de la demanda de mano obra, que es mayor en los sectores económicos más feminizados, así como en aquellos empleos que no desean las mujeres autóctonas, como los relacionados con el servicio doméstico, el cuidado de personas, la agricultura o la industria agroalimentaria.

Otros motivos que llevan a las féminas a emigrar, aunque quizás en menor medida, son el deseo de emancipación familiar, la reacción ante las escasas posibilidades de participación política que existen en algunos países, así como la búsqueda de movilidad laboral, sobre todo en el caso de las más cualificadas. De todo ello se desprende que las mujeres han dejado de emigrar fundamentalmente por motivos familiares y se han convertido en sujetos económicos activos.

## 2. La inmigración de mujeres vista por los medios de comunicación

Tras analizar las representaciones de mujeres inmigrantes ofrecidas a mediados de los noventa por varios periódicos españoles de tirada nacional, Mary Nash (2005) llega a la conclusión de que éstas son fruto de una visión etnocéntrica y androcéntrica, es decir, que los medios de comunicación ofrecen una imagen sesgada e invisibilizan a las inmigrantes, a pesar de que éstas representan aproximadamente la mitad de la población extranjera residente en nuestro país.

Peio M. Aierbe (2008), en su estudio sobre los contenidos informativos en prensa escrita publicados en España entre 2006 y 2007, obtiene conclusiones similares. En primer lugar, constata la invisibilización de la que son objeto las mujeres inmigrantes, a las que sólo hacen referencia el 13% de los contenidos informativos que abordan el tema de la inmigración. Este porcentaje no llega ni siquiera al 7% si lo que se toma en consideración son aquellas noticias que tienen como protagonistas a mujeres.

Según Laura Oso (1988), esta invisibilización puede deberse al escaso valor que se concede a la participación de las féminas en la economía de sus países de origen, donde –sobre todo, en el denominado ‘tercer mundo’- no son más que un apéndice de sus padres o maridos, a quienes corresponde la responsabilidad de procurar el sustento de sus familias.

En esta misma línea, Mary Nash aprecia que la prensa española, cuando hace visibles a las inmigrantes, suele relacionarlas con el ámbito doméstico y familiar; es decir, ofrece de ellas una imagen de mujeres casadas y dependientes económicamente de sus maridos, que han llegado a nuestro país en el marco de la reagrupación familiar, y que poseen un bajo nivel cultural, así como escasos conocimientos de la lengua española. Suele ignorarse a aquellas mujeres, a veces muy instruidas, que emigran solas con la finalidad de encontrar un trabajo.

Tanto Nash como Aierbe coinciden al definir el discurso periodístico como un gran creador y transmisor de estereotipos, que suele vincular a las inmigrantes a los roles considerados tradicionalmente femeninos, y fundamentalmente a dos de ellos, el de la domesticidad y el de mero objeto sexual. Así, en las escasas ocasiones en que aparecen en los medios de comunicación en relación con su faceta laboral, ésta suele estar vinculada al sector del servicio doméstico o de cuidado de personas.

Por otra parte, en contraposición con la invisibilización a la que nos hemos referido, también se aprecia una sobrerrepresentación de las inmigrantes en lo que respecta al ejercicio de la prostitución. En ese tipo de informaciones, por lo general, las extranjeras suelen aparecer como víctimas de mafias y redes, que son salvadas por la policía. Ese papel contrasta con el del los héroes varones que emprenden un viaje iniciático hacia nuestro país en busca de mejores condiciones de vida.

Por tanto, los medios de comunicación invisibilizan de manera sistemática a las inmigrantes que, de manera autónoma e independiente, llegan a nuestro país por motivos económicos; o bien las presentan como meras asistentes que nos ayudan a realizar las labores más duras y menos valoradas socialmente. No se presta atención a su experiencia anterior, a su nivel de cualificación, a sus sueños y aspiraciones. Los medios tampoco se detienen en las condiciones del largo periplo que las lleva a establecerse y legalizar su situación en nuestro país, ni en las circunstancias que rodean el ejercicio de su labor.

### 3. Recorrido histórico sobre las migraciones en el cine español

Aunque el cine español desde muy pronto comenzó a interesarse por la representación de lo diferente, de las «otras» culturas, ha habido que esperar casi un siglo para poder contar con una cinematografía que aborde, como tema central, el fenómeno de la inmigración tal como lo conocemos en la actualidad.

Las primeras manifestaciones de lo «diferente» en la industria fílmica de nuestro país se corresponden con la cultura gitana, presente ya desde finales del siglo XIX. Sin embargo, ésta no aparece en las películas de la época como un elemento ajeno y extraño, sino más bien como una representación de los elementos típicamente españoles. En el cine de la Segunda República este género, conocido como «españolada», adquiere un auge desconocido hasta la fecha, aunque con un nuevo matiz de crítica y justicia social.

En la época franquista, el cine sobre migraciones se centra sobre todo en el éxodo rural hacia las ciudades, con los peligros que éste comporta. Además, al amparo del régimen, surge un nuevo cine nacional o «cine de la raza», que se convierte en un importante elemento propagandístico.

En la producción fílmica de esos años siguen estando presentes los personajes gitanos, con los que además se promocionan ciertos valores morales y culturales asociados a dicha comunidad, como el respeto hacia los mayores, la familia numerosa o la subordinación de la mujer al varón.

En los años cincuenta, con ese afán de exaltación de lo hispano, también se explota el género colonial. De este modo, además de definirse lo puramente español por contraposición al «otro», del que lo separa una gran diferencia tanto física como moral, se muestra la importante labor educadora, evangelizadora y civilizadora llevada a cabo por nuestros colonos en tierras salvajes.

Las representaciones de lo árabe que surgen en esos años, lejos de centrarse en los ocho esplendrosos siglos de pasado común, suelen recrear la aventura colonial española en el norte de África. De hecho, un buen número de filmes son rodados en el protectorado español de Marruecos, y muchos de ellos ofrecen una imagen bastante fiel y respetuosa de su población autóctona, en agradecimiento a la ayuda prestada durante la guerra civil a las tropas franquistas.

Por otra parte, las antiguas colonias hispanoamericanas adquieren una presencia cada vez más significativa en el panorama cinematográfico español, por motivos económicos, puesto que Latinoamérica constituye un inmenso mercado al que exportar nuestros filmes, y también con una finalidad propagandística, de reivindicación de los lazos entre España y sus hijas transoceánicas, a fin de construir una poderosa imagen de la madre patria.

A mediados de los setenta, los filmes comienzan a poblarse de esculturales mujeres procedentes del norte de Europa, que, debido a su físico «diferente», acaparan la atención de los espectadores. Este tipo de imágenes de la «otredad» nórdica poseen un carácter ambivalente pues, por un lado, representan la modernidad, la libertad y el desarrollo económico, mientras que, por otro, constituyen un objeto de deseo carnal, que esconde una calidad moral inferior.

En esa misma época, también empieza a aparecer en las pantallas españolas la temática de la emigración hacia Europa, en filmes que suelen caracterizarse por mostrar las dificultades de adaptación a esos lugares. Sin embargo, a pesar de ser España uno de los países con mayor número de emigrantes, este hecho apenas se refleja en su cinematografía nacional, debido a las restricciones impuestas por el régimen franquista.

Tras la llegada de la democracia, no se aprecian cambios significativos en la representación fílmica del fenómeno migratorio, pues el cine presta más atención a la definición de las distintas identidades nacionales que existen dentro de España. Ya en los años noventa, el fenómeno migratorio, en toda su complejidad, es cada vez más visible en nuestro país, y las pantallas de cine empiezan a poblarse de inmigrantes de distinta procedencia.

Una de las comunidades extranjeras más aceptadas socialmente, a pesar de las enormes diferencias lingüísticas y culturales, es la subsahariana. En 1990 se estrena la película de Montxo Armendáriz *Las cartas de Alou*, que constituye un hito importante en el cine español, al convertirse en el primer filme que aborda de manera central la problemática de la inmigración. Tiene como protagonista a un joven subsahariano que llega en patera a la costa andaluza y emprende un largo camino hasta Barcelona en busca de una vida digna. Es considerado el ejemplo más importante de cine antirracista realizado en nuestro país.

A lo largo de la década de los noventa, el fenómeno se va intensificando. El año 1996 constituye un punto de inflexión, pues en él se estrenan películas como *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Taxi* (Carlos Saura, 1996), *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996), *Susanna* (Antonio Chavarrías, 1996), *La sal de la vida* (Eugenio Martín, 1996) o *Menos que cero* (Ernesto Tellerías, 1996).

Desde ese momento, no paran de llegar a nuestras pantallas filmes que abordan el tema de la inmigración. En algunos de ellos los personajes extranjeros desempeñan un papel protagonista – por ejemplo, *Souvenir* (Rosa Vergés, 1994), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) o *Extranjeras* (Helena Taberna, 2003) - y en otros les corresponden roles secundarios -por ejemplo, *Hola, ¿estás sola?* (Icíar Bollaín, 1995), *Sé quién eres* (Patricia Ferreira, 1999) o *Leo* (José Luis Borau, 2000)-. Además, cabe

mencionar otro grupo de filmes que abordan las relaciones multiculturales, aunque su acción transcurre fuera de nuestras fronteras (por ejemplo, *Habana blues*, Benito Zambrano, 2005).

### **3.1. La inmigración subsahariana**

Aparte del ya mencionado *Las cartas de Alou* (1990), no son muchos los filmes españoles protagonizados por personajes de color y centrados en la problemática que se deriva de su estancia en nuestro país. Sin embargo, podemos citar algunos ejemplos más, como *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002) o *Se buscan fulmontis* (Álex Calvo Sotelo, 1999), que ofrecen una imagen bastante dignificada de sus protagonistas y critican el racismo latente en la sociedad.

Como afirma Santaolalla, el concepto de «negro», además de unas determinadas características físicas, engloba toda una serie de elementos sociales y de clase, que tienen que ver con la marginalidad, de modo que el término prácticamente puede considerarse sinónimo de «inmigrante africano sin papeles que malvive a base de trabajos basura» (2005: 129).

En este sentido, también merece la pena destacar la película *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), en la que el inmigrante subsahariano es construido con gran dignidad, y funciona como contrapunto del modelo de masculinidad representado por el protagonista español del filme.

Por contraposición a todo lo mencionado, también cabe citar películas en las que aparecen personajes de color altamente estereotipados, bien convertidos en objetos de deseo, a los que se asocia una gran potencia sexual -por ejemplo, *El rey del mambo* (Carles Mira, 1989)-; bien representados como delincuentes o criminales -por ejemplo, *¡Átame!* (Pedro Almodóvar, 1989)-. Por último, existe un conjunto de filmes que construyen al personaje de color como víctima de las actitudes y agresiones racistas de determinados grupos sociales -por ejemplo, *Taxi* (Carlos Saura, 1996)-.

### **3.2. La inmigración magrebí**

Otro colectivo de inmigrantes que poco a poco ha empezado a hacerse visible en el cine español es el de los magrebíes. Sin embargo, su presencia aún es bastante reciente y, a pesar del incremento experimentado en los últimos años, continúa resultando escasa en comparación con el gran número de norteafricanos que viven actualmente en España. Además, en la mayoría de los casos, se trata de personajes secundarios. El filme *Saïd* (Llorenç Soler, 1996) presenta ciertas similitudes con *Las cartas de Alou*, pues muestra la dura experiencia de un inmigrante magrebí, desde su llegada en patera a nuestro país hasta su repatriación.

Existe otro grupo de películas en las que el personaje del «moro», en papeles de menor protagonismo, es representado como jeque árabe, traficante o terrorista, en muchos casos con un toque cómico -por ejemplo, *Sevilla connection* (José Ramón Larraz, 1992) o *Bajarse al moro* (Fernando Colomo, 1988)-. Por otra parte, también hay que mencionar la producción de varios documentales de carácter militante, como *En construcción* (José Luis Guerín, 2000), *Madrid 11-M. Todos íbamos en ese tren* (AAVV, 2004) y *Pobladores* (Manuel García Serrano, 2006).

### **3.3. La inmigración latinoamericana**

Como ya se ha visto, desde sus comienzos, en el cine español han estado muy presentes los personajes latinoamericanos, que son considerados como extraños y a la vez cercanos y familiares, debido al largo pasado colonial. El grado de aceptación e integración de estas personas es significativamente mayor que en el caso de otras comunidades, debido a las raíces culturales y al idioma común, así como a la deuda de la madre patria con estos pueblos. Por todo ello, la inmigración procedente de Latinoamérica resulta potencialmente menos amenazadora para el equilibrio y la identidad cultural española que la que nos llega de África o Asia.

En este sentido, cabe distinguir, por un lado, los filmes realizados por directores españoles en el seno de nuestra industria nacional, que a veces se caracterizan por un cierto paternalismo y, en otros casos, por la fetichización de los personajes procedentes del otro lado del Atlántico, que son definidos básicamente en función de sus atributos corporales y de su sexualidad.

Aunque son más escasas, también existen aproximaciones más profundas y comprometidas a la realidad de los inmigrantes latinoamericanos -fundamentalmente, cubanos- en nuestro país. Podemos citar, por ejemplo, los filmes *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1996) y *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997).

Por otro lado, también merece la pena destacar una serie de filmes surgidos fruto de la colaboración entre España y Latinoamérica. Las coproducciones, además de un acuerdo económico, a veces constituyen un modo de reflejar el multiculturalismo y la hibridación que caracterizan al mundo de hoy. En este sentido, se puede mencionar, por ejemplo, *Maité* (Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, 1994), un filme vasco-cubano que aboga por el diálogo, la tolerancia y el intercambio cultural.

### **3.4. La inmigración desde otras antiguas colonias españolas**

Desde la restauración de la democracia en nuestro país, son muy pocos los filmes que han abordado el tema colonial, tal vez por la gran distancia que existe entre la España de hoy y ese gran imperio en el que no se ponía el sol. En este sentido, cabe destacar *Los baúles del retorno* (María Miró, 1995), que aborda la situación de los campamentos de refugiados saharauis, o *Lejos de África* (Cecilia Bartolomé, 1996), que ofrece una perspectiva femenina y postcolonial sobre la presencia española en Guinea Ecuatorial.

### **3.5. La inmigración oriental**

La presencia de personajes orientales en el cine español todavía es muy escasa, a pesar del gran número de personas de dicha procedencia que residen en nuestro país. En filmes como *Tomándote* (Isabel Gardela, 2000) o *Souvenir* (Rosa Vergés, 1994) se establece una relación sentimental entre una española y un oriental, que representa la diferencia en su sentido más radical y exótico.

Por otra parte, el rodaje del filme *La fuente amarilla* (Miguel Santesteban, 1999) despertó un gran rechazo entre la comunidad china residente en Madrid, debido a la imagen que dicha película ofrece del mencionado colectivo, al centrarse exclusivamente en el mundo de los bajos fondos.

### **3.6. La inmigración de Europa del Este**

En los años ochenta, con la desintegración de los regímenes comunistas del este de Europa, se inician importantes flujos migratorios desde dicha zona hacia los países más occidentales del continente. Este fenómeno también tiene su reflejo en el cine español de los últimos años, en el que comienzan a aparecer personajes de dicha procedencia, que son presentados como europeos de segunda clase, no por las diferencias físicas, sino por su pasado comunista, de guerras y atraso económico. Además, existe otra importante barrera, la que impone el idioma. En este sentido, cabe mencionar filmes como *Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollaín, 1995), *Leo* (José Luis Borau, 2000) o *El sudor de los ruiseñores* (Juan Manuel Cotelo, 1998).

En opinión de Isabel Santaolalla, la presencia de este tipo de personajes en el cine de nuestro país se debe a una especie de «complejo de superioridad», es decir, «contribuye a ese discurso que pretende confirmar que el ciudadano español sí pertenece a la Europa



desarrollada, que ya no es, como lo fuera durante mucho tiempo, un europeo de segunda» (2005: 156).

#### 4. Estrategias de construcción de la otredad en el cine

En diferentes momentos históricos, la llegada o emergencia de un grupo social nuevo ha provocado miedos e inseguridades en la sociedad. La amenaza o el elemento desestabilizador lo han personificado, respectivamente, la clase burguesa, a finales del siglo XIX; las mujeres, a mediados del XX; y los inmigrantes, a principios del XXI.

Para neutralizarla, la comunidad que asiste al surgimiento de dicha amenaza puede recurrir a distintos instrumentos, como el refuerzo de la propia identidad, definida por contraposición al otro, o bien la identificación del elemento diferente y su erradicación simbólica. En este último proceso juegan un papel importante los estereotipos que el cine asocia con los inmigrantes. Por ejemplo, se nos transmite la idea de que vienen a quitarnos el trabajo, a hacernos la competencia desleal y provocan una bajada de salarios; que son delincuentes o criminales; que vienen a invadirnos; o que ponen en peligro nuestra identidad cultural.

Del mismo modo en que el cine negro crea imágenes de mujeres fatales, perversas y destructoras para el hombre, que deben ser eliminadas para que el espectador respire tranquilo, la narrativa fílmica en ocasiones representa a los inmigrantes como personajes marginales, cuya aniquilación provoca un efecto igualmente tranquilizador. Dicha eliminación puede traducirse en la muerte o el regreso del extranjero a su país de origen.

Curiosamente, algunos de los mecanismos a los que recurre la narrativa fílmica para representar visualmente al «otro» de raza negra coinciden con los empleados en la construcción de la imagen de las mujeres fatales, pues ambos simbolizan una sexualidad ardiente e inagotable.

Un tercer instrumento empleado por el cine para deshacer la amenaza y el miedo infundido por el «otro» es el conocimiento y la integración. A pesar de los estereotipos presentes en muchos de los filmes españoles que abordan la temática de la inmigración, en buena medida debido al desconocimiento, también son dignos de mención una serie de filmes que rompen con los estereotipos, como *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1997), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999) o *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008). En ellos se pasa de una situación inicial de rechazo y desprecio por parte del personaje autóctono hacia el inmigrante, fundada en la diferencia que los separa, a un acercamiento mutuo y paulatino entre ambos, provocado por una situación de necesidad, que termina en una amistad, fruto de la comunicación y la comprensión.

Los filmes que abordan el tema de la inmigración raras veces lo hacen desde un discurso racista o xenófobo. Películas como *Taxi o Bwana* se oponen al racismo más evidente y violento, mientras que otras, como *Saïd*, *Las cartas de Alou* o *Poniente*, denuncian el racismo cotidiano presente en la sociedad, en las actitudes de las personas «normales y corrientes».

También con bastante frecuencia, el cine sobre migraciones suele criticar o denunciar las situaciones que llevan a las personas a emigrar, así como las condiciones en que éstas recorren la distancia que las separa de su lugar de destino, la forma en que son acogidas y la problemática que rodea a su vida en el nuevo país.

## 5. Representación de la mujer inmigrante en el cine europeo y español

En el contexto europeo, salvo raras excepciones, se observa una diferencia notable en el modo en que el cine construye al inmigrante y a la inmigrante. El primero suele ser representado como un héroe que viaja a un país extranjero por necesidad, y debe superar duras pruebas hasta alcanzar el éxito. Sin embargo, la mujer, y sobre todo en los primeros filmes que abordan la temática de las migraciones contemporáneas, por lo general queda reducida al papel de mera comparsa o acompañante silenciosa del héroe, estrechamente vinculada al ámbito familiar y a los procesos de reagrupamiento.

Realmente son muy escasas las películas que presentan a mujeres que, tras dejar a su familia en el país de origen, emigran por motivos económicos. *Retorno a Hansala* puede considerarse pionera en este sentido; otras excepciones las constituyen filmes como *Un amour à Paris* (Merzak Allouache, Francia, 1988) y *Ghosts* (Nick Broomfield, Gran Bretaña, 2006).

Por tanto, si bien el cine sobre migraciones presta atención a la condición femenina, en la mayoría de los casos ésta aparece vinculada a las relaciones familiares, incluso en la obra de las directoras pertenecientes a esa segunda generación de inmigrantes que existe ya en países como Francia, Alemania o Gran Bretaña.

En el país galo, en el contexto del cine *beur* realizado por mujeres inmigrantes de segunda generación, se pueden mencionar títulos como *Sous les pieds des femmes* (Rachida Krim, 1997), *Ich'Allah Dimanche* (Yasmina Benguigui, 2001) o *L'enfant endormi* (Yasmine Kassari, 2004).

Entre los aspectos de la vida de las mujeres inmigrantes que suelen abordar estas películas cabe mencionar, en primer lugar, su lucha por la emancipación familiar, en contra de unas estructuras tradicionales y machistas, en las que al varón corresponde siempre un lugar predominante. Por lo general, el choque se produce cuando las mujeres –bien junto a sus maridos o familiares, bien posteriormente– emigran a Europa, donde entran en contacto

con formas de vida y costumbres muy distintas a las suyas, y descubren lo que significa el respeto, la independencia, y la igualdad entre hombres y mujeres.

En este sentido, en el contexto del cine *beur* francés, se abordan temas como la rebeldía de las jóvenes ante las costumbres y tradiciones que tratan de imponerles un modelo de feminidad; los conflictos que se plantean a las inmigrantes de segunda generación, que se debaten entre la cultura francesa en la que se han criado y las rígidas imposiciones de la cultura de sus padres; los matrimonios convenidos; o los sueños que no se cumplen. El fuerte choque entre la cultura de origen y la de acogida unas veces deriva en un control más férreo por parte del varón, y otras, en un proceso de rebelión y emancipación femenina.

En España, a partir de los años noventa, aumenta considerablemente el flujo de inmigrantes procedentes de distintos lugares del mundo. El cine se hace eco de la problemática a la que éstos se enfrentan, que tiene que ver con las trabas burocráticas, las dificultades de adaptación y el rechazo de la población autóctona. Sin embargo, en este cine la mujer inmigrante sigue siendo prácticamente invisible. Como excepciones en este sentido, son significativos títulos como *Flores de otro mundo* (1999), *Princesas* (2005) o *Retorno a Hansala* (2008), entre otros.

En un estudio realizado por Rosabel Argote (2003) sobre la presencia de la mujer inmigrante en el cine español de principios de la década de 2000 se constata que, lo mismo que sucede en los contenidos informativos de los medios de comunicación, ésta carece de voz y es representada de manera recurrente como prostituta, algo que ni constituye un fiel reflejo de la realidad ni beneficia en nada a esas mujeres que llegan a nuestro país con la intención de ganarse la vida dignamente y enviar dinero a sus familias. Si bien es cierto que un porcentaje de las inmigrantes latinoamericanas sobreviven en España ejerciendo la prostitución, tampoco hay que desdeñar a ese 25% que posee una alta cualificación y se dedica a profesiones como las de enfermera y odontóloga, entre otras, sin que éstas aparezcan representadas en los filmes.

En el cine, cuando la mujer además de extranjera es prostituta, se convierte en la otra de la otra; desestabiliza la narración y, por tanto, ha de ser domesticada o eliminada. Unas veces termina muerta, tal vez como consecuencia de su adicción a las drogas, y otras, cual cenicienta, es redimida y rescatada por un príncipe azul español, que la saca de la calle o mejora considerablemente su nivel de vida -como sucede, por ejemplo, en *La gran vida* (Antonio Cuadri, 2000)-.

Por otra parte, el tratamiento que reciben los personajes de mujeres inmigrantes en el cine español varía de manera significativa en función de su origen. Cuando se trata de extranjeras procedentes de países del conocido como tercer mundo, éstas carecen de voz o

pueden expresarse sólo escasamente. Sin embargo, las norteamericanas, europeas y latinas a veces incluso se convierten en sujetos de la narración, puesto que pertenecen a culturas consideradas «asimilables», que no constituyen un peligro para la supervivencia de nuestro orden social.

Un filme muy significativo en lo que respecta al tratamiento de la inmigrante latinoamericana es *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999), que está inspirado en la película *Caravana de mujeres* (William Wellman, 1951), así como en los hechos acaecidos en los años ochenta en la localidad aragonesa de San Juan de Plan.

Esta película se centra en las historias de tres mujeres: la dominicana Patricia, que desea legalizar su situación y alcanzar una estabilidad económica y familiar tanto para ella como para sus hijos; la bilbaína Marirrosi, que busca un compañero con el que cubrir sus carencias en el terreno emocional; y la cubana Milady, llegada al pueblo por motivos meramente económicos.

En cierto sentido, se puede afirmar que la mujer caribeña representa la sensualidad y el exotismo, papel que en los años setenta correspondía a las turistas nórdicas que llegaban a nuestro país ligeras de ropa. Sin embargo, el filme de Bollaín rompe con este estereotipo y, en lugar de explotar el atractivo sexual de las exóticas extranjeras que llegan al pueblo, la narrativa se centra en las dificultades de adaptación a las que se enfrentan esas mujeres en una tierra tan hostil y diferente de su lugar de origen.

En el filme se produce un fuerte choque de culturas, entre la calidez de las caribeñas y la frialdad de los castellanos. Es de destacar el modo subversivo en que la directora invierte los papeles de lo familiar y lo extraño, del «yo» y el «otro». La película nos sitúa del lado de esas mujeres venidas de fuera, con quienes resulta más fácil identificarse que con los propios lugareños, que son representados como seres extraños y distantes. De este modo, se rompen los estereotipos y se diluyen las fronteras.

## **6. Hacia una nueva imagen de la mujer inmigrante en el cine español**

Según los estudios mencionados, en España tanto el cine como los medios de comunicación invisibilizan a las inmigrantes, especialmente a las marroquíes. A diferencia de los varones, que son vistos como héroes llegados a nuestro país en busca de un futuro mejor, las mujeres suelen aparecer vinculadas al ámbito doméstico o bien al mundo de la prostitución; presentan un bajo nivel cultural y una imagen bastante estereotipada.

Sin embargo, siguiendo la estela de la ya mencionada *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999), en los primeros años del presente siglo han visto la luz en España varios filmes

en los que las mujeres inmigrantes adquieren un protagonismo inusitado y son presentadas, en cierto modo, de una manera novedosa, que desafía a los estereotipos tradicionales. En este sentido, y sin ánimo de ser exhaustivos, cabe mencionar las siguientes películas: *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005)<sup>1</sup>, *Agua con sal*<sup>2</sup> (Pedro Pérez-Rosado, 2005), *Retorno a Hansala*<sup>3</sup> (Chus Gutiérrez, 2008) y *Amador*<sup>4</sup> (Fernando León de Aranoa, 2010).

En todos estos filmes las inmigrantes desempeñan un papel protagonista, si bien en los dos primeros éste es compartido con mujeres españolas, que se sitúan al mismo nivel. Por otra parte, sigue apreciándose una preponderancia de las mujeres latinoamericanas sobre las marroquíes, que no se corresponde con la proporción de féminas de esas latitudes que llegan a nuestro país.

Algo realmente novedoso e importante es que en todos los casos -salvo en el del filme *Amador*- se trata de mujeres independientes, que han llegado a España en busca de trabajo, no en el marco de una política de reagrupación familiar. Incluso Marcela, la protagonista del cuarto filme, al final del mismo decide separarse de una pareja que no la hace feliz y emprender un nuevo camino en solitario.

Otro estereotipo recurrente en los filmes y que en éstos parece superado es el de la fetichización de las mujeres inmigrantes. De todos los personajes extranjeros mencionados, la única que destaca por su atractivo sexual es Zulema (*Princesas*), y esto incluso puede justificarse por el hecho de que se trata de una prostituta. Su compañera, la española Caye, aparece aún más fetichizada, y su cuerpo es sometido a una objetificación mayor. Por otra parte, Olga (*Agua con sal*) no responde para nada al cliché de mulata ardiente que su compañera Mari Jo tenía asociado a las mujeres cubanas antes de conocerla.

Un estereotipo que sí continúa vigente en estos filmes es el que vincula a las

<sup>1</sup> Sinopsis: El filme tiene como protagonistas a dos prostitutas, la madrileña Caye y la dominicana Zulema, que ejercen en un barrio de la capital. A lo largo del filme se produce un paulatino acercamiento entre ellas, de modo que la hostilidad inicial de la española hacia «la otra» se convierte en aprecio y sincera amistad. A pesar de la incipiente integración de Zulema en nuestro país, la narrativa termina expulsándola, pues descubre que se ha contagiado de sida y decide regresar a su tierra junto a su hijo.

<sup>2</sup> Sinopsis: Las protagonistas del filme son la española Mari Jo y la cubana Olga. Ambas luchan por sobrevivir en una localidad alicantina, a base de trabajos precarios y recurriendo incluso a la prostitución -en el caso de la primera-. Al igual que sucede en *Princesas*, el rechazo inicial hacia la extranjera pronto se transforma en amistad. Sin embargo, la vida no se lo pone fácil a ninguna de las dos y, finalmente, Olga elige volver a su país antes que continuar malviviendo en España.

<sup>3</sup> Sinopsis: Los protagonistas del filme son Leila, una joven inmigrante marroquí que reside en Algeciras, y Martín, el dueño de una funeraria que se ofrece a repatriar el cadáver del hermano de la primera, fallecido mientras trataba de llegar a la península en una patera. Juntos emprenden el viaje a Hansala, la aldea natal de Leila. Esta experiencia transformará completamente la escala de valores de Martín.

<sup>4</sup> Sinopsis: La protagonista del filme, Marcela, convive con Nelson -ambos, inmigrantes sudamericanos-, que regenta un negocio ilegal de venta de flores. Para contribuir a la maltrecha economía familiar, ella comienza a cuidar a un anciano, que fallece al poco tiempo. Su precaria situación la lleva a no comunicar este hecho a la familia, para seguir cobrando su sueldo. Cuando descubre el engaño, la hija del difunto pide a Marcela que siga fingiendo durante algún tiempo, a fin de mantener la pensión de su padre.

inmigrantes con la prostitución, y con las labores domésticas y de cuidado de personas. Zulema es prostituta; Olga compagina tres trabajos, a cuál más precario (en una fábrica de muebles, en un bar y como cuidadora de una enferma); Leila (*Retorno a Hansala*) trabaja en una fábrica de conservas; y Marcela se ocupa de un anciano.

Sin embargo, en este sentido hay que señalar que, al menos en los dos primeros filmes mencionados, la marginalidad afecta tanto a las extranjeras como a las españolas. Así, las dos protagonistas de *Princesas* se dedican a la prostitución, si bien las motivaciones de cada una son distintas, pues, mientras Zulema, por su condición de ilegal, no encuentra otra manera de sobrevivir y enviar dinero a su hijo, en el caso de Caye no queda tan claro que ésa sea su única opción; y, a pesar de que la joven no parece satisfecha con esa vida, tampoco intenta salir de ella; es más, el dinero que va ahorrando piensa destinarlo a hacerse un aumento de pecho para tener más clientes.

En el caso del filme *Agua con sal*, tanto la española como la cubana trabajan de manera ilegal en una fábrica de muebles; y quien se dedica a la prostitución es la primera, mientras que la segunda opta por completar sus ingresos con otros trabajos, también precarios, pero fuera de dicho ámbito. Por otra parte, somos conscientes de que, a pesar de tener que malvivir para poder enviar dinero a su hijo, Olga es una mujer preparada, que se vale de una beca de estudios para entrar en nuestro país y habla perfectamente el ruso.

En *Amador* también aparece el fenómeno de la prostitución, si bien encarnado en un personaje secundario y español, Puri, que acude semanalmente a prestar sus servicios al anciano al que cuida Marcela.

Otro rasgo significativo y novedoso de estos filmes es que los personajes de las mujeres inmigrantes adquieren una profundidad inusitada. Conocemos las historias de sufrimiento y necesidades que las empujaron a dejar sus países de origen en busca de un futuro mejor. Somos testigos de las dificultades que encuentran en su nuevo destino, a veces insalvables, y somos capaces de ponernos en su piel y comprender sus motivaciones. De este modo, descubrimos que esas personas que vienen de fuera, supuestamente a invadirnos y robarnos el trabajo, se parecen más a nosotros de lo que pudiéramos pensar; y nos damos cuenta de que, si estuviésemos en su situación, tal vez tampoco dudaríamos en embarcarnos en una aventura tan arriesgada como la que supone empezar de nuevo en un lugar desconocido y hostil.

A través de Olga sabemos que en Cuba la leche es poco menos que un artículo de lujo; y el viaje a Hansala junto a Leila nos permite asomarnos a un mundo en el que no hay luz eléctrica ni agua corriente, donde los desplazamientos se realizan en burro por caminos sin asfaltar, y familias enteras conviven en una misma habitación.

El conocimiento de esas realidades contribuye a diluir el rechazo inicial hacia ese otro -o esa otra- venido de fuera, que, en lugar de una amenaza, en muchas ocasiones aporta valores positivos a nuestra sociedad. Dicho proceso se aprecia claramente en los tres primeros filmes mencionados, cuyas protagonistas inmigrantes se van ganando poco a poco el respeto de quienes las rodean, y la desconfianza y el rechazo inicial dan paso al aprecio, basado en el conocimiento y la comprensión.

Es más, por encima de estereotipos e ideas preconcebidas, las cuatro mujeres a la que nos acercan estas películas demuestran tener mejores valores que muchas de las personas que las rodean, independientemente de su procedencia.

Así, tanto Zulema como Olga soportan todo tipo de penalidades para poder dar un futuro mejor a sus hijos, que se han quedado en América, y lo hacen con la mejor de sus sonrisas. La primera da una lección a Caye, que la insulta y la acusa de robarle el trabajo, dejándole un sobre con dinero. La segunda ofrece su mejor cara a todo el mundo, a pesar de lo poco que le sonrío la suerte en España: trata con dulzura a la enferma a la que cuida, ayuda a Mari Jo en lo que puede y se esfuerza por hacer bien su trabajo en el bar.

Entre ellas y sus compañeras españolas se establece una vinculación muy especial, porque todas tienen algo en común: su soledad y su lucha por sobrevivir en un mundo hostil. Sin embargo, mientras las extranjeras tienen una motivación muy clara y justificada, la españolas parecen desorientadas y necesitan que esa persona llegada de fuera las ayude a abrir los ojos y a encauzar su camino.

Son precisamente esas dos mujeres, Zulema y Olga, quienes, a pesar de su incipiente integración en el lugar de destino, no consiguen avanzar hacia la meta soñada y deciden regresar a sus respectivos países, no sin dejar huella en el nuestro. La primera desmonta los estereotipos racistas de las prostitutas del barrio y la segunda, además de rebelarse contra la explotación del encargado de la fábrica y defender a su amiga Mari Jo, se encara con el dueño del bar y le insta a ocuparse de su hija, drogadicta.

Por tanto, en lugar de ver aquí una expulsión de estas mujeres por parte de la narrativa fílmica para neutralizar su supuesta amenaza, y toda vez que ésta ha demostrado no ser tal, vale la pena destacar el modo en que estas películas denuncian las duras condiciones de vida de muchas inmigrantes que, a pesar de sus esfuerzos, no consiguen alcanzar el sueño de una vida mejor en nuestro país.

El caso de *Retorno a Hansala* es algo diferente en este sentido. El encuentro de su protagonista masculino, Martín, con Leila y su familia supone para él un revulsivo importante. El conocer la realidad de aquellas personas que arriesgan su vida por cruzar el estrecho en una patera le hace replantearse la suya, al descubrir valores ya casi olvidados en esta

sociedad de consumo, como el respeto a la familia, la solidaridad o la tolerancia hacia lo diferente. Martín se vuelve mucho más sensible y comprometido. Leila se convierte para él en una especie de princesa azul que viene a rescatarlo de una vida desordenada y solitaria en la que el materialismo pesaba más que el afecto, el trato humano y la solidaridad.

Por último, en lo que respecta a *Amador*, el personaje de Marcela puede considerarse el más ejemplar de cuantos aparecen en el filme. Si bien es cierto que engaña a su patrona, al ocultarle el fallecimiento de su padre, lo hace por pura necesidad; de hecho, su sentimiento de culpa la hace acudir a la iglesia a rezar por el difunto. En cambio, la hija de éste es una mujer insensible que, no sólo no se ocupa de él en vida, sino que, cuando descubre lo sucedido, paga a Marcela para que continúe guardando las apariencias, con el único fin de seguir percibiendo cada mes la pensión de Amador.

El novio de la joven tampoco es presentado como un modelo de virtud, pues es el cabecilla de un negocio de venta ilegal de flores en el que están involucrados numerosos inmigrantes de color, que se encuentran situados en un nivel inferior. En el ámbito personal, sabemos que Nelson engaña a Marcela con otra chica, y que dos años atrás la hizo abortar porque no deseaba convertirse en padre.

Por todo ello, la actuación de la joven puede considerarse como una huida hacia delante. Tras un intento de suicidio, y gracias a la ayuda de Puri y a la relativa seguridad económica que le proporciona su «trabajo», Marcela reúne las fuerzas necesarias para dejar a Nelson y comenzar una nueva vida junto al hijo que viene en camino. La situación sigue siendo difícil, pero el filme abre una puerta a la esperanza.

Nos encontramos, pues, ante una serie de filmes en los que la mujer inmigrante desempeña un rol central, e incluso constituye un modelo de actitud ante la vida del que tienen mucho que aprender quienes la rodean, lo cual nos indica que, aunque sea lentamente, algo está cambiando en el cine español sobre inmigración.

### **Bibliografía:**

- AIERBE, Peio M. (2008): «Representación de las mujeres trabajadoras inmigrantes en los medios de comunicación», *Comunicación, empleo y mujer inmigrante*. San Sebastián, Tercera Prensa, pp. 7-20. (Coordinación por Antonio Miguel Bañón Hernández).
- ARGOTE, Rosabel (2003): «La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI», *Feminismo/s: revista del Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad de Alicante*. Nº 2, Alicante, Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad de Alicante, pp. 121-138.



- CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles (2009) *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista, de los textos a las pantallas*, Sevilla, Arcibel.
- NASH, Mary (2005): «La doble alteridad en la comunidad imaginada de las mujeres inmigrantes», *Inmigración, género y espacios urbanos. Los retos de la diversidad*. Barcelona, Bellaterra, pp. 17-31 (Edición por Mary Nash, Rosa Tello y Núria Benach).
- OSO, Laura (1988) *La migración hacia España de mujeres jefas de hogar*, Madrid, Instituto de la Mujer.
- SANTAOLALLA, Isabel (2005) *Los «Otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*, Madrid, Ocho y Medio.

### Filmografía:

- Agua con sal*. Dir. Pedro Pérez-Rosado. Act. Leire Berrocal, Yoima Valdés, Juan Carlos Morales. España-Puerto Rico: Pérez Rosado Producciones, 2005. Film.
- Amador*. Dir. Fernando León de Aranoa. Act. Magaly Solier, Celso Bugallo, Pietro Sibille. España: Reposado Producciones, 2010. Film.
- ¡Átame!* Dir. Pedro Almodóvar. Act. Antonio Banderas, Victoria Abril, Loles León. España: El Deseo Producciones, 1989. Film.
- Bajarse al moro*. Dir. Fernando Colomo. Act. Verónica Forqué, Antonio Banderas, Juan Echanove. España: Lolafilms, 1988. Film.
- Bwana*. Dir. Imanol Uribe. Andrés Pajares, María Barranco, Emilio Buale. España: Origen Producciones Cinematográficas, 1996. Film.
- Caravana de mujeres (Westward the Women)*. Dir. William Wellman. Act. Robert Taylor, Denise Darcel, Hope Emerson. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1951. Film.
- Cosas que dejé en La Habana*. Dir. Manuel Gutiérrez Aragón. Act. Jorge Perugorría, Violeta Rodríguez, Kiti Manver. España: Sogetel, 1997. Film.
- El rey del mambo*. Dir. Carles Mira. Act. Charo López, Magüi Mira, Kelvin Garvanne. España: José Esteban Alenda, 1989.
- El sudor de los ruiseñores*. Dir. Juan Manuel Cotelo. Act. Alexandru Agarici, Carlos Ysbert, María de Medeiros. España: ITP, 1998. Film.
- El traje*. Dir. Alberto Rodríguez. Act. Manuel Morón, Jimmy Roca, Vanesa Cabeza. España: Tesela P. C., 2002. Film.
- En construcción*. Dir. José Luis Guerín, España: Ovídeo TV, 2000. Film.
- En la puta calle*. Dir. Enrique Gabriel. Act. Ramón Barea, Luis Alberto García, Patricia García Méndez. España: A.T.P.I.P. / Trastorno Films, 1996. Film.

- Extranjeras*. Dir. Helena Taberna. España: Lamia Producciones, 2003. Film.
- Flores de otro mundo*. Dir. Icíar Bollaín. Act. Luis Tosar, Lisette Mejía, Marilyn Torres. España: Alta Films, 1999. Film.
- Ghosts*. Dir. Nick Broomfield. Act. Ai Qin Lin, Zhan Yu, Zhe Wei. Gran Bretaña: Lafayette Films, 2006. Film.
- Habana blues*. Dir. Benito Zambrano. Act. Alberto Yoel, Roberto Sanmartín, Yailene Sierra. Francia-España-Cuba: Maestranza Films / ICAIC / Pyramide Productions, 2005. Film.
- Hola, ¿estás sola?*. Dir. Icíar Bollaín. Act. Silke, Candela Peña, Álex Angulo. España: La Iguana, 1995. Film.
- Ich'Allah Dimanche*. Dir. Yasmina Benguigui. Act. Fejria Deliba, Zinedine Soualem, Rabia Mokedem. Francia-Argelia: ARP Sélection / Bandits Longs: 2001. Film.
- La fuente amarilla*. Dir. Miguel Santesmanes. Act. Silvia Abascal, Eduardo Noriega, Salvador Madrid. España: Mate Producciones, 1999. Film.
- La gran vida*. Dir. Antonio Cuadri. Act. Salma Hayek, Carmelo Gómez, Tito Valverde. España: Bocaboca Producciones, 2000. Film.
- La sal de la vida*. Dir. Eugenio Martín. Act. Patxi Andión, Yvonne Reyes, Fiorella Faltoyano. España: Lotus films / Vega Films, 1996. Film.
- Las cartas de Alou*. Dir. Montxo Armendáriz. Act. Mulie Jarju, Eulalia Ramón, Ahmed El-Maaroufi. España: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas, 1996. Film.
- Lejos de África*. Dir. Cecilia Bartolomé. Act. Alicia Bogo, Yanelis Bonifacio, José Lifante. España-Portugal-Bélgica: Marea Films, 1996. Film.
- L'enfant endormi*. Dir. Yasmine Kassari. Act. Mounia Osfour, Rachida Brakni, Nermine Elhaggar. Bélgica-Marruecos: Les Films de la Drève / Les Coquelicots de l'Oriental, 2004. Film.
- Leo*. Dir. José Luis Borau. Act. Icíar Bollaín, Valeri Jlevinski, Luis Tosar. España: El Imán, 2000. Film.
- Los baúles del retorno*. Dir. María Miró. Act. Silvia Munt, Paulina Gálvez, Jordi Dauder. España: Fígaro Films, 1995. Film.
- Madrid 11-M. Todos íbamos en ese tren*. Dir. Pedro Barbadillo, Sergio Cabrera, María Campuzano, Carlos Carmona, Jaime Chávarri, Leslie Dann, Alfonso Domingo, José F. Echevarría, Javier Fernández, Ángeles González Sinde, José Heredia Moreno, Twiggy Hirota, Jorge Iglesias, Estela Ilárraz, Octavio Itur. España: Docus Madrid, 2004. Film.
- Maité*. Dir. Eneko Olasagasti, Carlos Zabala. Ileana Wilson, José Ramón Soroiz, Nadia Moreira. Cuba-España: Igeldo Comunicat / ICAIC, 1994. Film.
- Menos que cero*. Dir. Ernesto Tellería. Act. Luis García, Roman Luknár, Irene Bau. España: Iklusmen: 1996. Film.
- Pobladores*. Dir. Manuel García Serrano, España: Tus Ojos, 2006. Film.

- Poniente*. Dir. Chus Gutiérrez. Act. Cuca Escribano, José Coronado, Mariola Fuentes. España: Olmo Films, 2002. Film.
- Princesas*. Dir. Fernando León de Aranoa. Act. Candela Peña, Micaela Nevárez, Mariana Cordero. España: Reposado Producciones, 2005. Film.
- Retorno a Hansala*. Dir. Chus Gutiérrez. Act. Farah Ahmed, José Luis García Pérez, Antonio de la Torre. España: Maestranza Films, 2008. Film.
- Saïd*. Dir. Llorenç Soler. Act. Núria Prims, Noufal Lhafi, Marouan Mribti. España: Centre Promotor de la Imatge / Rioja Films: 1996. Film.
- Se buscan fulmontis*. Dir. Álex Calvo Sotelo. Act. Antonio Molero, Sonia Jávaga, Guillermo Toledo. España: Se buscan fulmontis, S. L. / Alamo Films, 1999. Film.
- Sé quién eres*. Dir. Patricia Ferreira. Act. Miguel Ángel Solá, Ana Fernández, Roberto Enríquez. España: Tornasol Films, 1999. Film.
- Sevilla connection*. Dir. José Ramón Larraz. Act. César Cadaval, Jorge Cadaval, Alfonso del Real. España: Impala / Jet Films: 1992. Film.
- Sobreviviré*. Dir. Alfonso Albacete y David Menkes. Act. Emma Suárez, Juan Diego Botto, Mirta Ibarra. España: Aurum Producciones, 1996. Film.
- Sous les pieds des femmes*. Dir. Rachida Krim. Act. Claudia Cardinale, Feyria Deliba, Nadia Farès. Francia: SDP Films, 1997. Film.
- Souvenir*. Dir. Rosa Vergés. Act. Emma Suárez, Futoshi Kasawaga, Anna Lizarán. España: Avanti Films, 1994. Film.
- Susanna*. Dir. Antonio Chavarrías. Act. Álex Casanovas, Eva Santolaria, Rosa Gàmiz. España: Oberon Cinematográfica, 1996. Film.
- Taxi*. Dir. Carlos Saura. Act. Ingrid Rubio, Carlos Fuentes, Ágata Lys. España: Saura Films / TVE, 1996. Film.
- Tomándote*. Dir. Isabel Gardela. Act. Núria Prims, Zack Qureshi, Txell Sust. España: Produccions Kilimanjaro, 2000. Film.
- Un amour à Paris*. Dir. Merzak Allouache. Act. Karim Allaoui, Catherine Wilkening, Daniel Cohn-Bendit. Francia: Les Productions de la Lune, 1988. Film.

Recibido el 5 de mayo de 2015  
 Aceptado el 10 de noviembre de 2015  
 BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 43-61