

UNA MIRADA SOCIOCRTICA SOBRE LA MUJER INMIGRANTE EN EL DOCUMENTAL ESPAÑOL RECIENTE

Pablo MARÍN ESCUDERO
(*Universidad de Granada*)

Palabras clave: sociocrítica, mujer inmigrante, cine documental español.

Resumen: Se aplican algunos conceptos de la teoría sociocrítica de Edmond Cros al análisis de la representación de la mujer inmigrante en el cine de no ficción español comprendido entre 2000 y 2010. Se hace visible la *transcodificación* de la estructura social española en sus textos filmicos. Se constata la persistencia del papel subordinado de la mujer y la reproducción no consciente del marco patriarcal. Se constata igualmente la utilización de la imagen de la mujer inmigrante a favor del sostenimiento del signo de la modernización de España.

Mots-clés : Sociocritique, femme immigrante, cinéma documentaire Espagnol.

Résumé : On applique des concepts de la théorie sociocritique d'Edmond Cros à l'analyse de la représentation des femmes migrantes dans le cinéma documentaire espagnol sur la période 2000-2010. On rend visible le *transcodage* de la structure sociale espagnole à travers ses textes filmiques. On y observe aussi la persistance du rôle subordonné de la femme ainsi que la reproduction non-conscient d'un cadre patriarcal. On a également constaté l'utilisation de l'image des femmes immigrées en faveur du maintien du signe de la modernisation de l'Espagne.

Keywords: sociocriticism, women immigrants, Spanish documentary film.

Abstract: We apply some concepts of the Edmond Cros' Sociocritical theory to examine the representation of women immigrants in recent Spanish non-fiction cinema (2000-2010) in order to visibilize the *transcoding* of the Spanish social structure in their film texts. At the same time, we observe the persistence of the subordinate role of women and non-conscious reproduction of a patriarchal framework. We also verify the use of the image of women immigrants in favor of sustaining the sign of the modernization of Spain.

Han sido numerosos los filmes de no ficción que han abordado el tema de la llegada de inmigrantes en las últimas décadas a España. Entre ellos una buena parte dan cuenta de un discurso acerca de la mujer migrante en cuya escucha vale la pena detenerse con el objetivo de detectar un grupo de signos con un llamativo nivel de recurrencia, *ideologemas* reguladores de ciertos discursos sociales presentes en los textos fílmicos, que agruparemos para mayor claridad expositiva, en cuatro epígrafes. Se trata en definitiva, siguiendo a Marie-Pierrette Malczynski (1991), de una interpelación de la polifonía discursiva en aras de una identificación de sentido que permita una desmarginalización del sujeto femenino, su desterritorialización, mediante una escucha (*monitoring*) del imaginario canónico en torno a la cuestión de la mujer en un conjunto de documentales españoles de la primera década del s. XXI. Al mismo tiempo esta escucha es también un intento de leer la transcodificación de la estructura social de España en el momento en que se convierte en país receptor de inmigración.

LA MATERNIDAD Y LA SUBORDINACIÓN A LO MASCULINO

Hemos de destacar en primer lugar el fuerte escorzo discursivo de determinados documentales hacia la presentación de la mujer

como *madre*, de ahí la permanente alusión a hijas e hijos en su interpelación. Del mismo modo, su subordinación a lo masculino se establece principalmente mediante preguntas reiteradas acerca de su estado civil en general o de sus novios o maridos en particular.

Esa suerte de pregunta elidida pero visible aparece en *Extranjeras* (Helena Taberna) unida a un significativo interés textual en dar indicación de la nacionalidad de las parejas de las mujeres entrevistadas para determinar si se han casado o no con españoles. Al mismo tiempo y en relación a sus hijos (la llamada, paradójica y significativamente, *segunda generación* de inmigrantes) se les plantea la pérdida o no de la cultura de origen de sus progenitores.

Encontramos por tanto que las mujeres entrevistadas son inducidas a hablar de su condición de esposas y de su condición de madres, de una manera singular que hace que los signos relativos a la feminidad y la extranjeridad aparezcan característicamente entreverados. Se da relevancia a una presencia de los hombres que hace a las mujeres insistentemente subsidiarias de éstos. Así un grupo de mujeres de Bangla Desh aparece hablando de su boda y de su maternidad. Se presenta como muestra de su cotidianeidad una conversación en el salón de su casa en la que hablan de joyas mientras reproducen de fondo el video de su boda, al mismo tiempo, la realizadora interviene con un subrayado enfático insertando un plano detalle de una de ellas acariciándose el pelo. Este conglomerado de signos (el cuidado corporal –peinado, joyas– o la boda como hecho central de su biografía) adscribe a la mujer a una representación visiblemente estereotipada.

En otro momento del film, una mujer rumana ubica su espacio en relación al de su marido, que ha llegado antes que ella a España y le ha facilitado conseguir *los papeles*, ha sido en definitiva, su vía de acceso a la ciudadanía. En la misma línea, dentro del subgrupo –establecido por el texto fílmico– de mujeres de países

del Este europeo, una joven polaca que trabaja cuidando niños cuenta como su venida a España tuvo que ver con una indicación (mandato) de su novio: “si me quieres, ven aquí”. También otra de las mujeres ucranianas, una abogada joven, señala como origen de su presencia en España a su novio vasco, siendo el resto de los motivos de su migración subsidiarios, incluidos los laborales. Se diría además que incluso en esta representación, la cualificación laboral es un hecho que permanece al margen de la subordinación a sus parejas masculinas, hecho que parece subsumir cualquier otra dimensión posible de la mujer. En este mismo film, otra de las mujeres regenta un bar y aparece junto a su hija, la representación de ambas se focaliza en su vínculo materno-filial obliterando así cualquier otra dimensión de su existencia. Un planteamiento similar se reproduce en el colectivo de las mujeres latinoamericanas que aparecen agrupadas en el texto de manera sucesiva, pese a su nacionalidad y condición diversa, creando un obvio borrado de la diferencia. Más adelante un grupo de mujeres cubanas son presentadas bajo un epígrafe que hace referencia a su estado civil, son todas mujeres *separadas*.

Este documental contiene varias transiciones que dan cuenta del momento del año en que se filma, la Navidad, acompañadas con música también navideña (“Silent night”). Esta presencia transversal de lo navideño, tal vez pueda leerse en tanto que alusión a un aspecto de lo femenino que se tiende a colocar en el primer plano del texto tanto en sus niveles patentes o manifiestos como en capas menos conscientes como sería esta de la presencia navideña: la maternidad, a través de la natividad.

Muy significativo también en esta indagación es *14 kilómetros* (Gerardo Herrero), texto filmico que comienza con la presentación del personaje protagonista femenino, Violeta, siendo objeto de venta como esposa a un hombre anciano. Se manifiesta la necesidad de

trazar con énfasis la representación y condena manifiesta de esta transacción de la que la mujer es objeto. Hecho relevante, enseguida veremos por qué. Este signo se repite en una conversación posterior en la que las mujeres hablan del matrimonio forzoso y de su necesidad de fugarse. Violeta dice querer huir a algún sitio donde *nadie pueda encontrarme nunca*, porque su hermano la mataría, no emigra, al contrario que los hombres del film, para encontrar nada sino para no ser encontrada por nadie. Mientras que Bubba, protagonista masculino, se presenta como sujeto de una búsqueda, Violeta *simplemente* es una buena mujer sin más atributo inicial que su victimización. El hermano de Bubba y la amiga de Violeta participan del proceso de inducir el inicio de la empresa migratoria –transfiriéndoles su propio deseo– con argumentos significativamente dispares por razón de género: la amiga de Violeta tiene el sueño de viajar a Europa para “cazar un blanco” que le dé “hijos café con leche”, Mukela en cambio inculca el sueño europeo a su hermano, pero no es de tipo familiar como el de la amiga de Violeta sino de prosperidad en el ámbito de un espacio público.

La historia narrada es fundamentalmente la historia del personaje masculino, Bubba, ya que es su trayectoria la que determina el viaje. El amuleto que su amiga regala a Violeta funcionará como una *marca* que permitirá a Bubba, el hombre, seguir su rastro e identificarla más adelante. Es un atributo para el reconocimiento de su identidad. Él pierde a su hermano y su sueño futbolístico europeo pero gana a Violeta. Se podría decir que todo el motor argumental del texto es una transacción –parecida a la que vemos al principio del film sometida a condena, de ahí la relevancia de aquella– en que Violeta es de nuevo el objeto, dentro del canon de la historia de amor cinematográfica. Ella huye de un patriarcado coercitivo a un patriarcado de consentimiento, el que impregna la ideología del amor.

Hay además otros aspectos dignos de escucha sociocrítica en el film *14 kilómetros*: el primer encuentro entre la pareja protagonista ocurre en un bar-pensión en el que Violeta aparece ya como prostituta y es la mirada de él (a cámara lenta) la que la instauro como objeto de su deseo bajo la caligrafía asimétrica patriarcal del amor romántico. En el siguiente pasaje de esa historia, los protagonistas masculinos la invitan a acercarse al fuego y le dan comida, la socorren, dado que a Violeta le han robado todo. Ella les pide entonces viajar con ellos. A cambio y dado que ellos no saben orientarse y ella sí, (a través de las estrellas porque se lo enseñó su padre, ahora fallecido¹), les da indicación de donde se halla el nordeste. Más adelante veremos que este conocimiento aportado por la mujer (aunque transmitido por su padre) les servirá de poco, dado que se extraviarán en el desierto. La composición de algunos planos refuerza visualmente el carácter vicario de la presencia de Violeta que aparece sistemáticamente detrás de los hombres que la acompañan.

Tras la muerte en el desierto de Mukela, hermano del protagonista, Violeta dispensa cuidados y consuelo a Bubba, que no se siente con fuerzas para continuar sin su hermano. Es Violeta, portadora de los atributos –obsevemos, marianos– de la abnegación y la fortaleza quien lo respalda, *contribuyendo* a su tarea migratoria.

En otro momento del film Bubba mantiene una breve disputa con Violeta en la que ella reivindica su espacio corporal como propio respondiéndole a una demanda de contacto sexual con una bofetada. Ella pierde momentáneamente su tutela y pasa a recibir la bendición y/o tutela de otro personaje masculino, el jefe de los Tuareg. Pese

¹ Es una mujer, cómo no, huérfana de padre.

al leve amago de reivindicar su subjetividad ella no se separará de Bubba, al que sigue marcando visualmente una supuesta distancia que no rompe su subordinación a él.

En otra secuencia del documental Violeta es detenida en un puesto fronterizo: sabemos que el pasaporte del personaje masculino, Bubba, es falso pero resulta válido a los ojos de la autoridad, sabemos que el pasaporte de ella es auténtico, sin embargo la acusan de que es falso, no le dan validez. De este modo lo único que certifica la validez o no de un pasaporte (de la identidad y el derecho a la movilidad femenina en el espacio público al fin y al cabo) es la voluntad arbitraria de un hombre, un guardia fronterizo. En el reencuentro de Violeta y Bubba el final exitoso del tránsito migratorio se confunde con el final feliz de su historia de amor, es decir, de la apropiación codificada de Violeta por parte de Bubba.

En *Querida Bamako* (Omar Eké), tanto en la parte docudramática del texto filmico como en las entrevistas, la empresa migratoria aparece de nuevo significada como masculina, abiertamente entroncada con una responsabilidad de patriarca familiar del protagonista transmitida generacionalmente. Moussa es un campesino recolector con estudios universitarios cuya decision migratoria es benedida por los hombres ancianos de su aldea.

soy el hijo mayor y es mi responsabilidad cuidar a mi familia, lo haré porque así me han enseñado mis padres y antes de ellos los padres de mis padres desde los tiempos de los antepasados.

Paralelamente, esta idea aparece reforzada en las entrevistas donde, preguntados por las razones de su decisión de emigrar, la mayor parte de los inmigrantes arguyen razones de responsabilidad familiar.

Destacamos también que en la muestra de inmigrantes que aparece en este documental², dos son mujeres y el resto hombres: si bien la proporción de mujeres migrantes en los colectivos subsahariano y magrebí es inferior a la media (algo más de un 31%), aquí aparecería un porcentaje que sería la mitad de esta cifra, es decir, una notoria infrarrepresentación.

Aún dentro de estas líneas de sentido y del mismo modo en *Cayuco* (María Miró) significativamente la entrada en el texto (el relevante *incipit* textual sociocrítico) dispone de manera clara una composición patriarcal: la voz en *off* que toma la palabra representa el pensamiento y la mirada de un anciano sentado frente a la playa, al fondo, una mujer tiende la ropa constreñida en un espacio interior (privado) delimitado por dos muros, de los que salen a jugar un niño y una niña, a los que el hombre observa: “mis pequeños niños, los hijos de mis hijos...”.

En otro nivel de este mismo texto fílmico el subtítulo delata la construcción del texto semiótico patriarcal al dar indicación tras el nombre de cada mujer de su condición de *viuda de, madre de* dando encuadre a la cuestión de la ausencia, de la falta y de la subordinación. Un segmento considerable del texto trata de las viudas y las madres de los hombres muertos en cayucos. Así, una mujer senegalesa que es “viuda de emigrante fallecido” afirma: “desde que murió no soy la misma persona, gran parte de mí se ha ido”. La hermana de uno de los menores emigrados sólo habla de su hermano, en ningún caso de sí misma. Su discurso, incluso su identidad personal no puede ser más que un *fragmento* de algo mayor, que solo la presencia de un hombre puede completar.

² El canon del modo de representación documental relativo a la representación metonímica del mundo convierte en muestra representativa de una totalidad a estos personajes.

Los hombres de este documental (pertenecientes a una asociación de repatriados) son los portadores del sueño y del espejismo europeo, de la empresa migratoria en definitiva, en la que han fracasado. Emergen quejosos, demandantes de ayuda, con el atributo de hombre adulto disminuido, son hombres infantilizados y en este imaginario, también feminizados, reclamantes de tutela paterna³: a sus gobiernos, a sus estados, al rey de España, a Europa, a Dios. Así su condición de repatriados, de hombres sin patria, se hace extensiva y se confunde con la de hijos sin padre⁴.

El cortometraje *Cartas a Nora* (Isabel Coixet) se articula de modo que el nivel de la imagen y el del sonido transitan de forma paralela pero estableciendo una jerarquía en la que las imágenes aparecen narrativamente subordinadas al sonido extradiegético: *voice over* (lectura de las cartas dirigidas a la protagonista) y una melodía de voz y piano: se trata de una canción, cantada por una mujer, titulada *Para llegar hasta tu lado*⁵.

Ambos segmentos, imagen por un lado y voces extradiegéticas por otro, aparecen a su vez subordinados a un tercero, la que sería la *voz impersonal* o tercera persona manifestada en forma de texto

³ En *Cayuco*, a su vez, en la otra cara de la historia que el texto selecciona, los inmigrantes que están en España en centros de internamiento son menores, *acogidos* en centros especiales, con comodidades, bajo la *tutela* confortable de España/Europa. En sus familias, además, ha sido el padre el que les da su bendición para hacer su viaje.

⁴ No es casual, en este marco ideológico que una de las interpelaciones del entrevistador omitidas, -como el resto- sea una invitación a que los inmigrantes manden un mensaje o se dirijan a las autoridades o al centro de menores donde están sus hijos.

⁵ Interpretada por una mujer Lhasa de Sela (1972 –2010), una cantante mexicano-estadounidense que cantó en español, inglés y francés cuyo estilo combina la música tradicional mexicana con el *klezmer* y el rock.

sobreimpresionado al final del docudrama. Veamos en detalle, por su especial interés, cómo se articulan estos niveles del texto que separamos por cuestiones de claridad expositiva y en los que proponemos leer la realización de un mismo genotexto:

- a) El sonido extradiegético, que subdividimos en dos trayectos principales: por una parte el *voice over* de la hermana de Nora, que le escribe y por otra, la presencia de la canción. La carta de añoranza, impregnada de sentimiento de falta, puesta en voz de mujer que habla a Nora en segunda persona aparece conectada con la canción de amor, también en voz de mujer y también en segunda persona, que establece su posición vicaria con respecto a una identidad, sostenida y desaparecida para una fantasmagoría masculina, aspecto éste último no explícito, que viene dado canónicamente como premisa no enunciada:

Tuve que perderme para llegar hasta tu lado; Gracias a tus brazos doy por haberme alcanzado; Gracias a tu cuerpo doy por haberme esperado; Gracias a tus manos doy por haberme aguantado; Tuve que quemarme pa llegar hasta tu lao; Tuve que alejarme pa llegar hasta tu lao. [sic]

En sus cartas, la hermana de Nora, Rosa, habla de Walter, su marido enfermo que finalmente fallece. Rosa, por tanto, viuda. Es en esta narración convencionalmente epistolar donde se suministra al espectador el grueso de la información. En varios momentos parte de esta información no podría, dentro de la lógica dramática, ir dirigida a la destinataria de las cartas sino más bien al propio espectador no tanto para dejarnos oír lo que convencionalmente denominaríamos la voz de la *autora* del film como el emerger del sujeto cultural

necesitado de realizar su propio rezo expiatorio, ese *algo que se puede hacer* (al respecto de la curación de la enfermedad de Chagas) parece la justificación ideológica y moral misma de todo el texto fílmico. Lo que se presenta es en definitiva el relato de una falta, el vacío inherente a una ausencia masculina (como en la canción), equiparado como vacío inherente a su condición misma como mujeres.

- b) Las imágenes en las que se pretende condensar la existencia de Nora en Barcelona, siguiéndola a lo largo de un día de trabajo: Nora, sin voz, sin sonido diegético –más que el ambiental intermitente– siquiera recibe pasiva las cartas, encabezadas con un *Nora querida*, es decir Nora-objeto, porque las cartas no se ven, son una mera simulación por el artificio de un *voice over* impositivo. La voz en *off* y la canción escriben la historia sobre el cuerpo de la mujer en su espacio privado, una habitación estrecha compartida con otra mujer fotografiada desde un callejón estrecho, su imagen es por momentos sólo un reflejo cortado, constreñido, fragmentado por un espejo.

El rol que le suministran sus ocupaciones, su acceso al espacio público, en la periferia del mercado laboral español resulta ser una simulación de hija (en la medida en que cuida ancianos) y una simulación de madre (en la medida en que cuida niños), dos nichos laborales feminizados. Sabemos además que la protagonista, esa Nora que *es escrita* por las cartas sonoras sobre su imagen silente y fragmentaria, perdió a su hija, nada sabemos de su marido, excepto que tampoco está. Se podría decir que más que filmarse su invisibilidad se filma en mayor medida la visibilidad de una condición fragmentaria que se deriva de la ausencia de un marido, padre o hijo.

- c) Los textos sobreimpresionados del inicio del film (título, seguido de *basado en un hecho real* y autoría) conectan con

la articulación final del texto –como conclusión– de una denuncia de tipo bioético, desplegada en tercera persona. Es la cara demostrativa, racional, ético-filosófica, en definitiva, masculina, (aspecto implícito, canónicamente –no decible– del enunciado) del reverso afectivo, del llanto, de lo *femenino* de los dos segmentos más arriba señalados.

- d) Un cuarto nivel que haría referencia a la pertenencia del texto *Cartas a Nora* a un texto filmico mayor titulado *Invisibles* dedicado a cinco historias basadas en un *ranking* establecido por *Médicos sin fronteras* (dos epidemias y tres conflictos armados).

Se podría decir en definitiva que ciertos implícitos del enunciado son *invisibilizadores* de algo, al mismo tiempo que sus explícitos denuncian la propia invisibilización. Este *mundo femenino* que se propone es un mundo escrito sobre diversas carencias: a Nora se le murió su hija, quedando amputada de su condición *canónica* de madre, a su hermana se le muere su marido, quedando viuda. La infección las deja sin hombres y sin descendencia. Está sacada del territorio de la *madre* patria: la denominación de la enfermedad popular se da a través del nombre del insecto que la transmite, la vinchuca (femenina) mientras que su nombre masculino es el del médico que la describió, Chagas.

El enunciado ideológico expreso, teóricamente perteneciente a, diríamos, un discurso social feminista, dice *dar* visibilidad aquí a una mujer conectada en sus hándicaps emocionales, morales o sociales con otras mujeres protagonistas de filmes de la misma autora: mujeres sordas, autocondenadas por la tortura y la violación, cerradas en territorio neurótico (*La vida secreta de las palabras*), desahuciadas por una enfermedad mortal (*Mi vida sin mí*), o abandonadas por un hombre (*Cosas que nunca te dije*). Por otra parte Nora aparece como una mujer abnegada, que sonríe en su trabajo pese a su des-

dicha personal, este efecto enfático sobre su capacidad de sacrificio y humildad puede tener, como en otros filmes, un eco del culto marianista fijado en torno a la fortaleza casi divina y superioridad moral de la mujer.

Otro texto filmico relevante es *Nuevos españoles* (Fernando Ampuero) que narra la historia de cinco inmigrantes: tres hombres y dos mujeres. En el caso de la familia pakistaní, es el hombre quien habla, su mujer y su hija aparecen constantemente, pero no toman la palabra, las mujeres de su familia no tienen voz. El sueño declarado de este inmigrante es que su hija sea médica, que estudie medicina, él por tanto, sueña por su hija. En paralelo una mujer ucraniana hace referencia a que ella les pregunta a sus hijos (varones) si son felices aquí: “sólo pensaba estar aquí para darles una oportunidad de elegir cuando sean adultos [...] será la decisión suya”. En otro segmento una mujer colombiana también ha preguntado y respeta el deseo de su hijo de alistarse en el ejército. El hombre camerunés y el marroquí, se refieren a su propio proyecto vital individual.

Tanto en la narración de la mujer colombiana como en la de la mujer ucraniana se manifiesta la autodefinición de su tarea migratoria como elemento puente hacia la construcción de la vida de sus hijos, como si ellas fuesen el sujeto elidido cuya única acción posible fuese hacer a sus descendientes sujetos de una vida mejor. Así Marcela dice: “el afán mío era sacar a mis hijos de allá, para que tuvieran un futuro más fácil”. Por su parte Irina dice: “ellos [los hijos] decían por qué tenemos que irnos. Y yo decía, por vosotros”. La empresa migratoria en el caso de los hombres en ningún caso aparece formulada de este modo.

En los dos casos señalados (las mujeres colombiana y ucraniana) es significativo el modo en que se omite la presencia de la figura paterna-masculina, ambas tienen hijos varones pero aparentemente

no tienen pareja, que no obstante aparece siempre en viejas fotos de su país de origen, anclada en la fantasmagoría, hecho acentuado en el nivel textual del montaje cuando la transición entre planos se hace tras su previo desenfoque.

Por otra parte en *Querida Bamako* (Omer Oké) la historia de amor entre Justin, amigo del protagonista, y la chica, Kadhy, aparece argumentalmente subordinada con respecto a la amistad masculina del protagonista Moussa, con Justin, inserta en parte en el código del *buddy movie*⁶, es decir la relación entre hombres convierte en subsidiario el papel de la relación hombre-mujer. Kadhy es la protagonista femenina, que viajaba en grupo pero se ha quedado sola. Moussa y Justin intervienen para evitar su violación lo cual dará pie a su ofrecimiento de protección, amistad y posteriormente a la introducción de una historia de amor entre Justin, el amigo de Moussa, y Kadhy.

Ella manifiesta pronto su deseo de ser madre al ver la fotografía familiar de Moussa: “Ya me gustaría tener a un niño tan precioso y risueño...”. A su vez, tras la noticia de su embarazo, Justin considera un hijo una carga mientras que Moussa, su amigo, lo alecciona diciendo que se trata de una bendición. Justin *reconoce* su paternidad al llegar al campamento y admite su error al rechazar inicialmente la responsabilidad paterna, reconciliándose así con Kadhy.

Al encontrarse más cerca de Europa su prioridad se convierte en que su hija nazca en España, cosa que llamativamente deciden los dos hombres en una conversación en que la mujer inmigrante y

⁶ El *buddy movie* sería un género estrictamente nacido en los años setenta como respuesta al movimiento feminista: el habitual protagonismo de las historia de amor hombre-mujer queda relegado a segundo plano o desaparece ante la importancia de la relación de amistad entre hombres. (Gates, 2004)

futura madre no está presente. Ellos resuelven sobre la conveniencia del lugar de nacimiento de la descendencia. En este caso el alumbramiento es el fin del viaje para ella.

Hay que recordar también que en el inicio de este documental, cuando el protagonista del docudrama se presenta en primera persona dice: “Me llamo Moussa” y al referirse a su mujer dice “conocí a Fátima, venía de la capital de Mali y por eso la llamé Bamako”. Él posee no sólo la palabra como narrador sino la capacidad de dar y quitar el nombre propio a su *objeto* amoroso. Es una afirmación máxima de poder masculino, que significativamente pasa –asumida– al título del film *Querida Bamako*.

Otro documental, *La historia de la más bella* (Martha Zein) aborda más abiertamente las cuestiones relativas a las mujeres inmigrantes africanas que llegan con niños o embarazadas a Europa. Se utiliza como base la historia de un pesquero español que en el año 2006 rescató a 51 inmigrantes a la deriva en aguas de Malta, la mayoría procedentes de Eritrea.⁷ A partir de este suceso, se plantea como interrogante, a modo de enigma, el final de la historia de una de las mujeres *rescatadas* por este barco español: la llamada Olurombí, una mujer “cuyo destino se quedó en el aire” y cuyo nombre significa “la más bella, hija del más grande”. La traducción española de su nombre da por tanto título al texto fílmico y hace referencia a la cualidad física de la belleza femenina, además de a su filiación paterna.

La mujer representada, más acá de la perentoria metáfora acerca de lo fértil y lo estéril, es una mujer cuya existencia gira en torno a su potencial condición de madre. Mujer y madre son signos inseparables en la mirada que establece el film sobre estas personas africanas, significativamente no ocurre lo mismo en el caso de las

⁷ Es la misma historia narrada en el documental *Malta Radio*.

mujeres europeas que, con un discurso intelectualizado aparecen en el desempeño de su vida profesional, es decir, integradas en un espacio público, no sujetas a su potencial condición de madres.

La paradoja que conscientemente plasma el texto sobre las mujeres africanas es su condición de personas-pasarela para la visibilidad y la ciudadanía de su descendencia, son seres que deben –a causa del entramado jurídico español– sacrificar su existencia para que sus hijos sean españoles. Son “madres capaces de parir niños llenos de derechos”. La maternidad las hace inexpulsables del país al mismo tiempo que su carencia de *papeles* las hace inasumibles como ciudadanas.

El cuerpo femenino de la africana, en especial su vientre, aparece fetichizado. Para ser fetiche primero ha de ser objeto, y a continuación se le atribuyen cualidades especiales: “en el vientre de la mujer no hay geografías, todo es mar”. Se desplaza lo demográfico, es decir, el vientre fértil de la mujer africana es el África fértil, el África fértil de la que la Europa con tecnología y conocimiento (esas mujeres españolas portadoras de saberes *técnicos* que hablan en el documental, también esa mirada tecnológica *europea* de la ecografía que se muestra en el film) extrae fruto, como de cualquier otro recurso natural, como cualquier otra materia prima que la metrópoli busca allende sus fronteras: “el vientre de una mujer muestra hasta qué punto Europa y África están lejos”. Refiriéndose a la tasa de mortalidad de mujeres en el parto (mucho mayor en África): “sin darse cuenta las más fuertes dan la vuelta a los mitos de Europa, se embarcan hacia un continente cada vez más viejo y menos fértil”. Explícitamente se afirma:

El feto que aparece en pantalla será una imagen cada vez menos frecuente, España envejece [...] En el 2050 muchos españoles habrán nacido en el vientre de una mujer invisible.

Otra línea de sentido esencial relativa a esta parte de nuestro análisis está en *El tren de la memoria* (Marta Arribas, Ana Pérez). Se diría que en este documental el planteamiento viene resultando ser el de la llamada *historia contributiva*. Es decir, el marco interpretativo que estudia la *contribución* femenina a diferentes movimientos, entre ellos el movimiento obrero. Si bien este enfoque conceptualiza la historia ya con un claro desplazamiento del foco androcéntrico anterior, sin embargo,

analizan únicamente la aportación femenina a tales movimientos desde la perspectiva de su efecto sobre el conjunto del movimiento y no de esa actividad sobre sí mismas y sobre las demás mujeres, reforzando de esta manera la concepción de víctima que se tiene de la mujer (Nash, 1984: 23).

Inicialmente se nos presenta un documental escrito y dirigido por dos mujeres y cuyas protagonistas son principalmente mujeres cuyo rol de esposas o madres es invisible o irrelevante. Las voces masculinas van ganando sin embargo terreno a medida que avanza el film y a medida que se encamina por la narración de la lucha obrera y los movimientos sociales de protesta. El protagonismo femenino inicial pierde peso a medida que se cargan las tintas temáticas en la empresa emancipadora de clase, retratada en este sentido como principalmente masculina. Encontramos también referencia a la condición mayoritariamente masculina de la inmigración. La trabajadora social alemana entrevistada, cuando describe las posibles causas de rechazo en la sociedad alemana de los inmigrantes, alude también a que se trata mayoritariamente de hombres que eran percibidos como deseosos de acceder a las mujeres de los autóctonos.

Muy significativo para nuestra escucha sociocrítica es también el texto fílmico *Princesa de África* (Juan Laguna) en el que a través

de una historia de amor entre una española y un senegalés polígamo inmigrado a España, se construye un singular entramado en el que de forma bien manifiesta o bien sintomática se pueden detectar diversos ejes y signos de diferente tipo que bosquejamos a continuación:

El personaje masculino es un músico que emigró a España y consiguió cierto éxito en su carrera. Su peripecia migratoria no se narra, sólo su estatus actual. Alrededor de él se construye la historia de sus mujeres: sus dos esposas senegalesas, su esposa española (Sonia) y su hija mayor (también senegalesa) Mereem. El signo marido-padre subordina a él una serie de historias femeninas.

Europa (España) es el sueño de Mareem, la hija mayor del músico, pero lo es a través de un proceso de identificación con la esposa europea de su padre, Sonia. Desea bailar como Sonia, seguramente porque es su fantasía de acceso a un lugar privilegiado junto a su padre, que está en Europa, ausente. Mareem parece querer seducir a su padre bailando como su *madre* blanca.

Por su parte Sonia, la esposa española reconoce una cierta condición suya infantilizada así como la naturaleza edípica del vínculo con su marido, es huérfana de padre y busca su filiación junto a él: “no tengo muy claro si es mi pareja, si quiero que sea mi padre o cómo va”. Más adelante un grupo de mujeres senegalesas se despiden de la mujer española con una canción en la se llama *hermanas* de Sonia a las otras esposas, haciendo manifiesto este imaginario en que el marido es el padre.

Los intentos de hallar filiación de estas dos mujeres (hija mayor y esposa española) que parecen no poder ser sin padre/marido, fallan, están sujetos a una decepción: por una lado la decepción de Sonia cuando al visitar África descubre que no tiene proyecto familiar con su marido (al contrario que sus otras esposas), y por otro lado la decepción de Mareem que regresa decepcionada de España donde

iba a intentar comenzar una carrera de bailarina como su *madre* europea, Sonia.

En este documental el proyecto migratorio exitoso es masculino y los proyectos migratorios femeninos son fantasías fallidas de filiación paterna. Además no hay más hombres significativos en el texto fílmico (ni en África ni en Europa) que el protagonista, Pap N'diaye. La poliginia aparecería como una representación extrema del poder patriarcal. Mareem, la hija mayor, deja claro que “Europa es el sueño que todos los de mi tierra queremos alcanzar” y que solo su padre alcanza, por su parte la mujer blanca está condenada a la infelicidad por haberse entregado al hombre africano, *contaminada* por el elemento *extraño* de la poligamia, evidentemente sometido a juicio desaprobatorio en el texto.

La llegada de Sonia a Senegal está narrada con una singular parafernalia estética alejada de toda convención realista, que escenifica una auténtica inmersión en un estilizado *corazón de las tinieblas*, en el *peligro* africano. De modo paralelo, la llegada de Mareem a Madrid está narrada como un paseo extraño y una visita borrosa y visualmente filtrada a un parque de atracciones. La estancia de Mareem en Madrid es una especie de repetición del aterrizaje de Sonia en el extraño *planeta* senegalés. En ambos casos la distancia que establece la diferencia es irreconciliable y el mensaje no está exento de cierta carga de pesimismo en cuanto a la imposibilidad de contacto. No obstante en este mutuo extrañamiento la asimetría es persistente: África no deja de adscribirse al lugar común del peligro selvático y Europa, insistimos, a penas a unas bulliciosas calles y un significativo parque de atracciones al que la joven africana accede por un día.

Por otra parte se presenta a cierto nivel una relación entre Europa y África metaforizada como relación erótica, sexual, desde la imagen del beso inicial, en que el estrecho de Gibraltar es la boca que besa

a África, hasta en el peso visual de la danza y la temática amorosa en el film. Un lugar común de repertorio discursivo colonial.

LA COMPARTIMENTACIÓN DE ESPACIOS PÚBLICO Y PRIVADO

Es muy llamativo el modo como la mayor parte de las mujeres del documental *Extranjeras* aparecen presentadas y ubicadas (territorialmente demarcadas) en templos y en cocinas. Así se presenta a las mujeres chinas en un templo budista, también aparecen en torno al rezo las inmigrantes rumanas ortodoxas, las polacas católicas y las mujeres de religión musulmana. Al mismo tiempo este texto fílmico aparece estructurado de manera que se compartimenta a las mujeres protagonistas según su nacionalidad, religión y/o región de origen. A modo de preámbulo un *clip* recorre los rostros en primer plano de las mujeres que van a protagonizar el film, proponiendo al espectador el significativo *mosaico* y con él, la alegoría de la convivencia multicultural en positivo. El signo *compartimentación* se realiza así en varios niveles del texto.

Un grupo de mujeres ucranianas señalan como uno de sus puntos de encuentro habituales una estación ferroviaria, la de Atocha, en Madrid. Se trata de un espacio público, lo cual en principio, desmentiría la idea de la constricción de la mujer en el espacio privado, no obstante recordemos que en *El tren de la memoria* también se señalaban las estaciones como lugares de encuentro de inmigrantes, pero quizás se trate de un espacio *heterotópico*, señalado como un margen, un espacio para el descarte, a la vez accesible y aislado.

En esta misma línea el film presenta a una mujer colombiana que desarrolla en España un proyecto de “cocina intercultural”, en el que participan una mujer dominicana, una venezolana, etcétera. Son, en definitiva mujeres que se transmiten conocimiento en torno a

la cocina o al hecho de cocinar: “somos mujeres que nos beneficiamos del saber de otras mujeres con relación a lo que se hace en las cocinas [...] estar en la cocina nos junta, es un ritual”. Un *ritual*, se podría añadir, de adscripción de la mujer a un espacio privado y a la función de madre nutricia.

En *14 kilómetros* la protagonista Violeta lava en el río junto a su amiga, huye por desapego a una tradición que la convierte en objeto, su marcha será en principio la huida del espacio privado al que se la adscribe opresivamente, por contra el protagonista masculino aparece inserto desde el inicio en un ámbito más tecnológico, repara coches y lavadoras, ya pertenece a un espacio público.

Recordamos que en *El tren de la memoria* aparece un señalamiento evidente del papel del franquismo en la separación entre lo público y lo privado, que en el caso de las mujeres es un fundamento de su exclusión de la ciudadanía. En este sentido el activismo promovido por la llamada *Sección Femenina*⁸ estaba claramente enfocado a aceptar asimetrías de género desde un explícito enfoque androcéntrico.

En *Cartas a Nora* el atributo de ganar dinero para mantener a su familia en Bolivia, que situaría a Nora, la mujer inmigrante, en una posición no sustituta, patriarcalmente *masculina*, solo puede ejercerla en un espacio en el que no está (Bolivia, su patria). En el espacio en que sí está (España) vive miserablemente, sin dinero. Curiosamente uno de los destinos del dinero es pagar el ataúd de Walter, su cuñado. Nora, formalmente borrosa y fragmentada, perseguida casi *voyeuristicamente* por la cámara, no tiene territorio en el que ser. La visibilización de esta mujer inmigrante se lleva a cabo a través de la narración de un problema infeccioso. La

⁸ Rama femenina del partido político Falange Española, denominada durante el Franquismo la FET de las JONS.

enfermedad va asociada a la pobreza, pero no es la enfermedad la que invisibiliza, en todo caso agudiza la invisibilidad de clase. Se da un trasvase conceptual entre enfermedad y pobreza en el que ésta última adquiriría atributos como lo infeccioso, lo contagioso y lo azaroso, por ejemplo la enfermedad de Chagas como fruto del ataque *invisible* de un mosquito.

LA EMANCIPACIÓN DE LA MUJER EN ESPAÑA

Lugar común de la estructura simbólica de la España reciente, la auto-representación como un país modernizado encuentra especial apoyo en las cuestiones relativas a la mujer. Así en *Extranjeras* el *compartimento taxonómico* que presenta a las mujeres de Bangla Desh explicita a través de los propios personajes las diferencias (para la mujer) entre España y su país de origen:

las mujeres de Bangla Desh no salen de casa. Aquí es distinto. [...] las mujeres y los hombres son iguales, pueden hacer lo mismo. En mi país, las mujeres dependen de sus maridos y de sus padres.

Estos testimonios contraponen pues una España de igualdad de género, frente a un Bangla Desh, un *tercer mundo*, digamos, de sometimiento de la mujer al hombre. También las mujeres polacas y ucranianas hacen referencia explícita a su desapego de la moral excesivamente conservadora –que las constreñiría– del colectivo polaco, adhesión implícita a una supuesta moral más abierta española, “yo no busco contacto con los polacos”. Se establece así de nuevo esta insistente marca de separación entre *atraso* (el lugar del que procede) y *progreso* (el lugar en que se encuentra).

Inevitablemente, en esta línea de sentido, hallamos referencias sobre Islam y mujer: “el Islam no te discrimina como mujer, tienes

un montón de derechos... dime tú si hay igualdad entre el hombre y la mujer es España mismo”, dice una joven árabe en *Extranjeras*. Y establece una comparación con el grado de libertad que como mujeres tienen las españolas (es decir, son preguntadas sobre ello):

los extranjeros piensan que la mujer musulmana está encerrada, pero no es así [...] la mujer tiene que estar separada de los hombres. Solamente es para su marido y no la tiene que ver nadie.

Evidentemente uno de los lugares comunes sobre los que se construye la imagen del Islam en occidente es la opresión de la mujer. Es una generalización que permite ubicar a occidente en un momento diferente de la historia en el que esa opresión, si no desaparecida, estaría en vías de desaparecer. La elisión de cualquier lectura del papel femenino en las sociedades musulmanas es significativa⁹.

En *14 kilómetros* la transacción inicial de la que Violeta es objeto también puede ser leída en tanto que presentación de este *locus* en torno del imaginario occidental acerca del sometimiento de la mujer en las sociedades africanas (además son musulmanes) que, como venimos señalando, conlleva su deseado contrario, es decir la representación de la mujer occidental cristiana como emancipada.

En *Cayuco* la insistencia en la religiosidad de las mujeres y en la estructura patriarcal sugiere detenerse en la conexión entre ambos elementos: patriarcado e Islam. Se diría que el poder de los gober-

⁹ Existe un movimiento de desafío a las tradicionales políticas religiosas de efecto discriminatorio en estas sociedades. Gran parte del impulso de reforma de las sociedades islámicas viene dado por mujeres. La determinación de las relaciones familiares patriarcales y su extensión a los espacios públicos viene dada por factores exteriores a la religión musulmana, que además, en el caso de la cuenca mediterránea, preexisten a ésta y desde luego no le son exclusivas.

nantes en la sociedad es trasunto del poder del padre en el ámbito familiar del mismo modo que lo es del poder de Dios en lo religioso. El patriarcado es anterior al Islam y toma de éste aquellos elementos que contribuirían a su sostenimiento y descarta aquellos otros que podrían desestabilizar el orden social. Dios, el gobernante y el padre comparten muchas características, entre ellas la verticalidad de las relaciones que establecen:

En una concepción familiar en la que el grupo o la comunidad predominan sobre la individualidad, la virtud queda inexorablemente al servicio del honor del grupo. Por ello, en la sociedad tradicional la mujer adquiere sólo identidad mediante la intermediación masculina (pertenencia a un clan o linaje en el que ella es «la hija de», «la esposa de» o «la madre de») (Martín, 1995: 41).

En *Nuevos españoles* Marcela, una mujer colombiana, hace referencia explícita a la diferencia de consideración a la figura de la mujer en España en comparación con su país de origen: “se vive de otra forma, es totalmente diferente, aquí como valoran a la mujer, yo quedé alucinada”. Sin embargo, al hacer referencia a su trabajo como limpiadora, dice que es el primer país en el que le *ha tocado* limpiar.

En definitiva, se trata de contraponer y jerarquizar lo español (europeo) frente a lo extranjero. En la *Historia de la más bella* también se plantea una danza performativa de dos actores, una mujer y un hombre blancos, (con sus cuerpos pintados de blanco) sobre los cuales se proyectan imágenes y palabras, para ilustrar diversos pasajes de la historia. Él desempeña diversos papeles, ella es inicialmente Olurombí con toda su carga alegórica. Llama la atención la escritura en palimpsesto sobre el cuerpo –que ha de ser blanco– de una mujer negra.

Pese a que el grado de conciencia acerca de determinadas causalidades de este texto fílmico sitúa su reflexión por encima de otros textos analizados (“Barcos varados, pescadores empobrecidos a los que la crisis económica les cambió el nombre ahora los llaman cayucos y mafias”), en un nivel discursivo menos consciente se filtran los aspectos más verticales de la posición del europeo ante el africano. Así, la *racionalidad* del estado de derecho se contrapone al sistema de creencias más *primitivo*, observado desde un cierto paternalismo: la providencia africana frente la justicia española:

donde antes reinaba la providencia ahora se alzan las leyes en las que no caben las canciones, [...] muchos se reúnen todos los domingos para seguir cantando a los dioses, a la providencia, al cielo. Hacen bailar su corazón africano.

En *Cartas a Nora* este discurso además se pone a la vista en tanto que herramienta autojustificativa de un modelo de cooperación (aquel al que pertenece la organización que produce el film, *Médicos sin fronteras*). Es decir, el país –o grupo de países– del *norte* poseen un saber, poseen una solución (la industria farmacéutica). El esquema es, lógicamente, asimétrico, el país del *sur* no decide prioridades. Se trata de un modelo de cooperación en que no todos los actores tienen la condición de sujetos. Tras una descripción somera de lo que es la enfermedad de Chagas estos textos indican:

Afecta a 18 millones de personas en Latinoamérica que viven en la pobreza. Eso hace que no sea un mercado lo suficientemente *atractivo* para las compañías farmacéuticas que no tienen interés en investigar ni producir medicamentos para enfermedades olvidadas, para el Chagas. [...] En este momento ningún laboratorio del mundo está investigan-

do para desarrollar un remedio contra la enfermedad de Chagas. [...] En este momento hay 1800 medicamentos pendientes de patente destinados al adelgazamiento.

Se hace un señalamiento crítico, por tanto, de las patentes adelgazantes como efecto de la economía de mercado, con su eco –no olvidemos– en el disciplinamiento del cuerpo de la mujer occidental, pero el marco amplio del modelo de cooperación en que se incardina el texto es el que el propio sistema produce. La traducción propositiva de este texto vendría a decir que la industria farmacéutica *debería* investigar el Chagas para ayudar a los pobres, pese a que se trata de una opción no rentable. En este planteamiento, una industria debería hacer aparentemente algo absurdo como fabricar un producto para un mercado no rentable, por razones éticas. En otras palabras, el texto fílmico, en defensa de un modelo de cooperación subsidiario de la verticalidad capitalista, señala a otro nicho del sistema como falto de ética.

EL SUJETO FEMENINO Y LA CONDICIÓN DE EXTRANJERA

El propio título *Extranjeras* de Helena Taberna puede leerse como propuesta de fusión o de al menos *proximidad* entre ambos signos, el de lo femenino, y el de lo extranjero. Esta línea de sentido encuentra prolongación en el desarrollo del film, por ejemplo, en las significativas líneas de contenido propuestas por la realizadora en sus preguntas elididas según la convención habitual del género. Así encontramos que a estas mujeres se les pregunta por el uso del idioma a fin de determinar en qué situaciones hacen uso de su lengua materna y en cuáles hablan español. Verdaderamente hablan de la extranjería. Es una reflexión acerca de lo extranjero a través del par de opuestos cultura-idioma chino / cultura-idioma español.

También se las interroga sobre su sentimiento de pertenencia o no: “Creo que ya no soy ni china ni española”. Aprovechando el contexto de la Navidad se les pregunta por su celebración como piedra de toque de la diferencia, hablan del año nuevo chino que se ilustra con imágenes de su celebración en Madrid. Por otra parte, las adolescentes árabes hablan del trato que reciben de los españoles. Se refieren a algunos españoles como “racistas” y ejemplifican algunos prejuicios del imaginario islamófobo: “mira, la hija de Bin Laden”, “hay algunos españoles que nos tratan muy bien, pero otros no”. Se introduce así el elemento de los atentados de Madrid del 11 de marzo de 2004. Una mujer que regenta una tienda de productos árabes, refiere al llamado *11-s*, como factor de aumento del racismo que sin embargo “[ya] antes estaba”. La cuestión de la pertenencia también encuentra referencia expresa en boca de una mujer en *El otro lado* (Basel Ramsis) que afirma: “si has nacido aquí pero tu papá es marroquí, sigues siendo un árabe, aun no eres un español”.

En *La historia de la más bella* hemos de tener en cuenta, como en otros ejemplos, que las voces de las inmigrantes están al servicio de la argumentación general, un enunciado que no es el suyo sino otro situado jerárquicamente por encima. Pero más allá de esto cuando se presenta la voz de personas españolas su discurso está visiblemente a otro nivel (dentro del enunciado argumentativo-demostrativo general) y en otros registros, los de una abogada, una psicóloga, un geógrafo, una diputada, etcétera. Es decir, las entrevistas aparecen en dos niveles bien jerarquizados: las realizadas a las propias migrantes y las realizadas a diversos españoles que introducen su criterio diríamos *experto*. El descubrimiento del enigma en torno a la mujer cuyo final se desconoce se plantea como una investigación que debe llevar a cabo un periodista blanco español, acompañado de una psicóloga que hace de guía hasta el corazón de África en Europa, para hallar aquello que no viene en los mapas. La

referencia a ese *corazón de África* resulta finalmente referirse a los barrios donde habitan en Mallorca los emigrantes africanos y sus celebraciones y rituales religiosos: “el viajero que quiera encontrar un final para Olurombí deberá conocer su mundo de forma directa sin filtros ni escudos protectores...”. Aquí, el recurrente imaginario del *corazón de las tinieblas* es tan solo un hiperbólico adentramiento en los espacios urbanos habitados por los migrantes.

Finalmente tras las entrevistas que el periodista español mantiene con mujeres parlamentarias españolas de diferentes partidos, el cuentacuentos-narrador plantea los posibles desenlaces del desconocido final de Olurombí (que se fugó, al parecer, de un centro de internamiento en Sicilia), que no son más que las alternativas por antonomasia de la inmigrante a su llegada España/Europa: la repatriación, es decir la expulsión, el cierre de frontera; el *limbo* legal que impide su repatriación, pero las deja fuera de derechos, de la ciudadanía al fin y al cabo, referida tan frecuentemente como *invisibilidad*, una especie de *muerte civil*; el mestizaje, la opción que se postula conscientemente en el texto como la deseable, esa supuesta mezcla de culturas en la que participarían ambas partes, a la que el propio discurso se opone, pese a su supuesta pretensión de afirmar lo contrario: “el final de Olurombí está en algún lugar entre los escaños y el mar”.

CONCLUSIONES

Dentro del conjunto general de los textos fílmicos analizados encontramos especial utilidad en el señalamiento de aquellos segmentos discursivos en que en que hay una pretensión declarada de valorizar a las mujeres inmigrantes, es aquí donde afloran las mayores contradicciones entre lo no-consciente –en este caso el marco patriarcal– y el texto manifiesto. En nuestra escucha sociocrítica hemos

podido detectar a esa mujer imposible de encuadrar fuera del signo de la maternidad (*Cayuco*), subalterna (*Querida Bamako*), objeto de transacción codificada (*14 kilómetros*) o como *apoyo contributivo* a la empresa migratoria masculina (*El tren de la memoria*), una mujer tutelada bajo un paternalismo de múltiples formas (*Princesa de África*), constreñida en espacios privados o en espacios públicos limitados (*Extranjeras*), y con el atributo de la extranjería elevado a la enésima potencia (*Cartas a Nora*).

El signo *modernización*, a su vez, ocupa un lugar central de las formaciones ideológicas de principios de siglo XXI en España y se ha encontrado transcodificado en formaciones discursivas a través de una imagen de transformación de la propia identidad imaginaria, de pobreza a riqueza, de vigilado a vigilante, de oprimido a opresor, de niño a adulto, de fugitivo a guardián, de perseguido a perseguidor. También de sociedad igualitaria por razón de género, frente a otras, señaladas como con menor grado de desarrollo social en esta materia. El derrumbamiento de los pilares raciales y religiosos de la identidad hispánica conservada hasta finales del s. XX aboca a una transición azarosa hacia otros soportes imaginarios, condenados a ser cuestionados por la realidad social, política y económica. En este contexto la mujer y lo femenino son signos relevantes de un texto semiótico subyacente que, en su reconstrucción hace legible el poderoso mensaje acerca de una Europa envejecida, infértil y de un África joven con mujeres fértiles y niños que pone a la España del delirio identitario-unitario *blanco* ante el imperativo del mestizaje para mantener su propia continuidad, para seguir existiendo. Tal vez la pertinaz representación del África como pobre, desértica e infértil no sea más que la visión proyectada por Europa de su propia infertilidad, solapada eso sí por el envoltorio de la opulencia material de sus clases medias y altas que sirve para taponar la visibilidad del drama demográfico europeo.

La desaparición brusca de buena parte de la demanda de mano de obra masculina en España a partir del año 2008 ha dejado a buena parte de las mujeres inmigrantes como soporte único del proyecto migratorio, dado que subsisten sus nichos de empleo feminizados, visibilizándose así las fallas de esos discursos que las presentan insistentemente subordinadas y con una mera labor contributiva a una empresa migratoria representada como masculina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGOTE, R. (2003), “La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI”, *Feminismo /s: revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, 2, pp. 121-138.
- BAREI, S. y BORJA, A. (2006), “Territorios afines: sociocrítica y feminismo”, *Acta Poética*, 27/1, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, pp.63-95.
- CROS, E. (1998), *Genese socioideologique des formes*, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques.
- (2003) *El sujeto cultural: Sociocrítica y psicoanálisis*, Medellín, Fondo editorial Universidad EAFIT.
- (2009) *La sociocrítica*. Trad. de F. Linares. Madrid, Arco libros.
- CHICHARRO CHAMORRO, A. (2012), *Entre lo dado y lo creado: una aproximación a los estudios sociocríticos*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- DI FEBBO, G. (2006), “Resistencias femeninas al franquismo. Para un estado de la cuestión”, *Cuadernos de historia contemporánea*, 28, pp.153-168.
- ELENA, A. (2005), “Representaciones de la inmigración en el cine español: la producción comercial y sus márgenes.”, *Archivos*

- de la filmoteca: Revista de estudios histricos sobre la imagen*, 49, pp.54-65.
- (2005b) “Latinoamericanos en el cine espaol: los nuevos flujos migratorios, 1975-2005”, *Secuencias: revista de historia del cine*, 22, pp. 107-133.
- GATES, P. (2004), “Always a Partner in Crime: Black Masculinity in the Hollywood Detective Film”, *Journal of Popular Film and Television*. 32/1, pp. 20-29.
- GÓMEZ-MORIANA, A. (1991), “La anti-modernización de España: análisis sociocrítico de una práctica discursiva” en MALCUZYNSKI, M. P. *Sociocriticas, prácticas textuales, cultura de fronteras*. Amsterdam, Rodopi, pp.95-110.
- MALCUZYNSKI, M. P. (1991), *Sociocriticas, prácticas textuales, cultura de fronteras*, Amsterdam, Rodopi.
- MARTÍN MUÑOZ, G. (1995) “La igualdad entre los sexos y la cuestión de los derechos humanos y del ciudadano en el mundo árabe”, *Mujeres, democracia y desarrollo en el Magreb*, Madrid, Pablo Iglesias, pp. 3-18.
- MASANET, E. y RIPOLL, C. (2008), “La representación de la mujer inmigrante en la prensa nacional”, *Papers*, 89, pp. 169-185.
- NASH, M. (1984), *Presencia y protagonismo: aspectos de la historia de la mujer*, Barcelona, Serbal.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1996), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis.
- SORIANO MIRAS, R. M. (2006), “La inmigración femenina marroquí y su asentamiento en España: Un estudio desde la *Grounded Theory*”, *Revista internacional de sociología (RIS)*, LXIV/43, pp.169-191.

Listado alfabético de películas analizadas:

14 kilómetros, Gerardo Olivares 2007

Cartas a Nora, Isabel Coixet 2007

Cayuco, María Miró 2009

El otro lado, Basel Ramsis 2002

El tren de la memoria, Marta arribas y Ana Pérez 2004

Extranjeras, Helena Taberna 2003

La historia de la más bella, Martha Zein. 2008

Nuevos españoles, Fernando Ampuero y Pablo Fernández 2007

Paralelo 36, José Luis Tirado 2004

Princesa de África. Juan Laguna 2009

Querida Bamako, Omer Oké 2007