



CIC. Cuadernos de Información y

Comunicación

ISSN: 1135-7991

cic@ccinf.ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

España

TEIXIDO FARRÉ, Gemma; MEDINA BRAVO, Pilar; RODRIGO ALSINA, Miquel  
La perspectiva de género en el estudio de la representación de la inmigración en el cine español  
contemporáneo. El caso de 'Princesas'

CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, vol. 17, 2012, pp. 321-337  
Universidad Complutense de Madrid  
Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93524422017>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## Varia

# La perspectiva de género en el estudio de la representación de la inmigración en el cine español contemporáneo. El caso de ‘Princesas’

Gemma TEIXIDO FARRÉ, Pilar MEDINA BRAVO, y Miquel RODRIGO ALSINA\*

Propuesto: 20 de marzo de 2012

Evaluado: 22 de abril de 2012

Aceptado: 25 de abril de 2012

(Abstracts y palabras clave al final del texto)

## 0. INTRODUCCIÓN

Teun A. van Dijk destaca que los medios de comunicación no se limitan a transmitir aquello que la gente debería pensar, sino cómo deberían hacerlo; en otras palabras, “los medios de comunicación (...) también aportan el material de construcción para el consenso público, y de este modo, fijan las condiciones de establecimiento y mantenimiento de una hegemonía ideológica” (van Dijk, 1997: 15)<sup>1</sup>. Aunque el cine tiene sus propias peculiaridades en relación a los otros medios de comunicación de masas de los que habla van Dijk, no cabe duda de que, como éstos, es una pieza más en el engranaje de discursos que producen significados a partir de la realidad social y, a la vez, para consumo de la sociedad.

En el caso concreto de la inmigración, *Las cartas de Alou* (de Montxo Armendáriz, 1990) fue “la primera película en inaugurar el género de las narrativas de inmigración” en España (Santolalla, 2005: 120)<sup>2</sup>, afirmación con la que coinciden otros trabajos que han profundizado en este género cinematográfico y que hablan de la cinta de Armendáriz como “el primer film de emigrantes en España” (Gordillo, 2006: 210) y aseguran que “en los años noventa, el cine español inaugura de la mano de Montxo Armendáriz un tratamiento de la inmigración que evidencia una mirada nueva, crítica y comprometida” (Castiello, 2005: 16).

Nos hallamos, pues, ante un género cinematográfico nacido a finales del siglo pasado en correspondencia con un país que modificaba su tendencia al convertir-

\* Gemma Teixidó Farré geteixido@gmail.com es estudiante del Doctorado en comunicación social. Pilar Medina Bravo es profesora de las asignaturas Comunicación Publicitaria y Dinámicas identitarias: las construcciones de género. pilar.medina@upf.edu. Miquel Rodrigo Alsina es catedrático y profesor de la asignatura Teorías y métodos de investigación en comunicación. miquel.rodrigo@upf.edu. Todos ellos investigadores de la Universidad Pompeu Fabra.

<sup>1</sup> Van Dijk, Teun A. (1997): “Análisis crítico de las noticias”, *Mugak*, 2: 11-16).

<sup>2</sup> Santolalla, Isabel. (2005): Los “Otros”. *Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza y Ocho y Medio.

se en tierra de acogida. Antes de *Las cartas de Alou*, la presencia de inmigrantes en el cine español fue más bien escasa y anecdótica con títulos como *El vuelo de la paloma* (José Luis García Sánchez, 1989), *Amanece que no es poco* (José Luis Cuerda, 1989), *¡Átame!* (Pedro Almodóvar, 1989) o *El rey del mambo* (Carles Mira, 1989), curiosamente todas de 1989, como si de un preámbulo se tratara, a modo de tímidas incursiones previas a abordar la inmigración como eje central del discurso cinematográfico.

Desde *Las cartas de Alou*, la aparición del inmigrante como personaje cinematográfico se ha multiplicado en el cine español, ya sea en papeles protagonistas, secundarios o como figurantes. Sin embargo, el de Armendáriz fue “un filme temáticamente revolucionario, al otorgar el protagonismo absoluto dentro de una película española a un inmigrante subsahariano” (Gordillo, 2006: 210), convirtiéndose así en el punto de partida de un género filmico, el de la inmigración, que comenzará a ser notorio a partir de 1996 con el estreno de las películas *Bwana* de Imanol Uribe, *Taxi* de Carlos Saura, *Susanna* de Antonio Chavarriás, *Menos que cero* de Ernesto Tellería y *La sal de la vida* de Eugenio Martín (Santolalla, 2005: 23).

Ahora bien, cabe consignar que gran parte de las películas españolas que han abordado el tema de la inmigración durante las dos últimas décadas se han fijado en el inmigrante varón, uniéndose de esta manera al discurso de la inmigración predominante asentado en un modelo masculinizado, un hecho que no está justificado a nivel cuantitativo, puesto que en la última década el número de mujeres inmigrantes empadronadas en España, aunque ligeramente inferior, es muy similar, al de los hombres<sup>3</sup>.

En este sentido, merece la pena puntualizar que aunque las películas producidas para el cine no gozan, en general, de las audiencias espectaculares que puede alcanzar la televisión, en la actualidad, su consumo —potencial y real— se incrementa considerablemente gracias a la proliferación de nuevos soportes que nos brindan las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) y que permiten consumir los productos cinematográficos en otros formatos y en otras circunstancias distintas a aquellas para los que han sido concebidos. Aunque resulta imposible determinar en cifras este consumo, cabe tenerlo presente en el momento de valorar la repercusión social que pueden llegar a tener los largometrajes creados para la gran pantalla.

Desde una perspectiva de género, la consolidación de un proceso identitario en clave de mujer significa reconocer la feminización de la inmigración y la presencia de las mujeres entre los colectivos de inmigrantes. Aunque hasta mediados de los años ochenta la migración había sido considerada como un fenómeno típicamente de hombres, actualmente las mujeres constituyen la mitad del conjunto global de inmigrantes. Las mujeres inmigrantes desaparecen del espacio público o, en palabras de Nash (2005:19), se identifican “como personas que carecen de proyecto migratorio y que son incapaces de disponer de una agencia social”. Más contundente resulta Bastia (2008) al exponer que:

<sup>3</sup> Según datos del Instituto Nacional de Estadística, Avance del Padrón municipal a 1 de enero de 2010, datos provisionales. Disponible en Internet <http://www.ine.es/prensa/np595.pdf> (consultado 10 de mayo de 2010).

Las mujeres migrantes se han considerado tradicionalmente como migrantes secundarias, que migraban por matrimonio o por motivos de reunificación familiar. Rara vez se las considera migrantes por derecho propio. A pesar de que la mujer está representada en todos los niveles del espectro migratorio, desde las profesionales altamente cualificadas y bien pagadas hasta las mujeres que trabajan en la economía informal por sueldos realmente bajos, las políticas de migración actuales penalizan a la mujer. Y, en especial, a las mujeres de los países en vías de desarrollo porque generalmente han alcanzado un nivel más bajo de educación formal y unos salarios más bajos que los de los hombres, debido a una discriminación por razón de género en origen, en sus sistemas educativos y en sus mercados laborales. A las competencias de la mujer se les asigna muy poco valor, de modo que no pueden exigir altos salarios en sus países de origen. En los países de destino se ven igualmente penalizadas, porque el tipo de trabajos que toman (trabajo doméstico, cuidado de ancianos y cuidado infantil, entre otros) están clasificados como poco cualificados (Bastia, 2008:71-72).

El cine español no ha permanecido ajeno a esta realidad y muestra de ello es que de las veinticinco<sup>4</sup> películas de referencia sobre inmigración estrenadas en el período 1990-2005<sup>5</sup>, sólo tres otorgan un papel protagonista a la figura de la mujer inmigrante: *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999) y *Princesas* (Fernando León, 2005). En un contexto caracterizado por un creciente interés por la inmigración, representada en historias en las que aparecen personajes de distinto origen en convivencia, contacto o desencuentro, la mujer inmigrante como motivo central de un argumento no aparece hasta 1997.

A partir de este año y hasta 2009, sólo se han encontrado diez películas protagonizadas por mujeres inmigrantes<sup>6</sup>, dato que viene a confirmar la escasa visibilización de la migración femenina en el ámbito cinematográfico. Cabe apuntar aquí, que en el mismo período se han hallado treinta filmes más con presencia de mujeres inmigrantes<sup>7</sup>, ya sea como personajes secundarios, de reparto o meramente testimoniales.

<sup>4</sup> Dato procedente de CASTIELLO, Chema. (2005): *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*. Madrid: Talasa Ediciones. Se trata de las 25 películas que Castiello incluye en este libro y que, en palabras del autor, fueron seleccionadas “independientemente de su valoración artística, por centrarse en historias de inmigrantes” (pág. 8).

<sup>5</sup> La mayoría de investigaciones sobre la inmigración en el cine español se han realizado durante el período 1990-2005. A partir de 2004-2005 las investigaciones sobre la inmigración se centran en el medio televisivo.

<sup>6</sup> Películas españolas protagonizadas por mujeres inmigrantes (1990-2009): *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997); *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999); *La mujer de mi vida* (Antonio del Real, 2001); *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, 2001); *La novia de Lázaro* (Fernando Merinero, 2002); *Agua con sal* (Pedro Pérez Rosado, 2005); *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005); *Malas temporadas* (Manuel Martín Cuenca, 2005); *Un novio para Yasmina* (Irene Cardona, 2008) y *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008).

<sup>7</sup> Películas españolas en las que aparecen mujeres inmigrantes como personajes secundarios o testimoniales (1990-2009): *La sal de la vida* (Eugenio Martín, 1996); *Susanna* (Antonio Chavarrías, 1996); *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996); *El faro* (Eduardo Mignogna, 1998); *Saïd* (Llorenç Soler, 1998); *Sobreviviré* (Alfonso Albacete, 1999); *Adiós con el corazón* (José Luis García Sánchez, 2000); *Ataque Verbal* (Miguel Albadales, 2000); *La gran vida* (Antonio Cuadri, 2000); *Código natural* (Vicente Pérez Herrero, 2000); *A mi madre le gustan las mujeres* (Inés París y Daniela Fejerman, 2001); *Salvajes* (Carlos Molinero,

Aunque las cifras de espectadores y recaudación reflejan el carácter minoritario del cine de inmigrantes con un “reducido impacto en taquilla: normalmente menos del 10% de recaudación y espectadores en comparación con las películas más taquilleras” (Teun A. van Dijk, 2005:13), cabe destacar que precisamente las tres películas más taquilleras de este género son las que están protagonizadas por mujeres. En primer lugar, *Princesas*, con 1.168.446 de espectadores y una recaudación de 5.983.768 € es la película sobre inmigración con más audiencia en la gran pantalla y, de hecho, fue el tercer largometraje español más visto en las salas de cine de nuestro país en el año 2005; en segundo lugar, *Flores de otro mundo* fue vista por 372.674 espectadores y recaudó 1.463.789 € en 1999, y, en tercer lugar, *Cosas que dejé en La Habana* obtuvo una recaudación de 1.348.720 € y contó con 362.623 espectadores en las salas de cine en 1997. A una distancia considerable, *Bwana* —sobre un inmigrante subsahariano— se sitúa en la cuarta posición con 217.414 espectadores y 679.379 € recaudados en 1996. Por su parte, *Las cartas de Alou* fue vista por 123.130 espectadores.

El presente estudio se enmarca, pues, en una línea de trabajo más amplia interesada en analizar de qué modo es representada la mujer inmigrante por el cine español: sus características físicas, su carácter y los roles narrativos que llevan a cabo, así como las relaciones que mantienen con los personajes autóctonos a través del estudio de las estructuras narrativas de las cuales forman parte.

## 1. CINE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL Y ESTEREOTIPOS DE LA MUJER INMIGRANTE

Los estudios que se han realizado sobre el tratamiento de la mujer inmigrante en los medios de comunicación ponen de manifiesto que la imagen pública que difunden de este colectivo es eminentemente negativa, creando así una opinión pública desfavorable hacia estas personas. Así se afirma explícitamente en *Inmigrantes en nuestro espejo* (Nash, 2005) cuando se analiza la representación de la mujer inmigrante en la prensa española durante los años 1996 y 1997, y también se desprende de los resultados obtenidos en el trabajo realizado por Rodríguez Breijo (2009) titulado *La imagen de la mujer inmigrante en televisión*. De otros estudios sobre la inmigración en los medios como *El discurso televisivo sobre la inmigración* (Lacalle, 2005) y el ya mencionado de *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español* (Castiello, 2005) se deduce una infrarre-

---

2001); Torrente 2: Misión en Marbella (Santiago Segura, 2001); El lado oscuro del corazón 2 (Eliseo Subiela, 2001); I love you baby (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001); Poniente (Chus Gutiérrez, 2002); Piedras (Ramón Salazar, 2002); Ilegal (Ignacio Vilar, 2003); Los novios búlgaros (Eloy de la Iglesia, 2003); Tapas (José Corbacho y Juan Cruz, 2005); Un rey en La Habana (Alexis Valdés, 2005); El Próximo Oriente (Fernando Colomo, 2006); Volver (Pedro Almodóvar, 2006); Los managers (Fernando Guillén Cuervo, 2006); Siete mesas de billar francés (Gracia Querejeta, 2007); Querida Bamako (Omer Oké y Txarli Llorente, 2007); Rec (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007); Una mirada tuya (Ángeles González-Sinde, 2008); Rec 2 (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2009); Al final del camino (Roberto Santiago, 2009).

presentación y, por tanto, invisibilización de la mujer inmigrante en las ficciones televisiva y cinematográfica, respectivamente.

Centrándonos en el caso del cine español, entre enero de 2000 y diciembre de 2002 se estrenaron en las salas de cine de Madrid 287 películas españolas. De entre ellas, una de cada cuatro (67 en total) contenía algún personaje extranjero; y de estos personajes la mujer inmigrante fue, sin duda, la peor parada. No tiene voz; es prostituta en la mayoría de los casos; es malintencionada y su presencia en el filme se justifica como elemento desestabilizador que narrativamente ‘hay que’ aniquilar o domesticar para una recuperación del equilibrio inicial” (Argote, 2007:1).

Según apunta Immaculada Gordillo (2006) en su trabajo sobre el cine español contemporáneo y el diálogo intercultural,

[...] el ‘otro’ y la ‘otra’ también resultan ausentes en el terreno de la autoría dentro del cine español. Habrá que esperar a sucesivas generaciones de inmigrantes para que las relaciones de interculturalidad que se dan con los nacidos en España sean narradas desde sus propios puntos de vista” (Gordillo, 2006: 212).

Por ello, dentro del cine español se echa de menos información sobre las etnias, culturas y pueblos que viven en nuestras ciudades. En realidad, una de las causas del rechazo social y del racismo es el desconocimiento de la otra cultura, que da lugar al estereotipo, una de las marcas que se presentan al reflejar los rasgos del diálogo intercultural en el cine español y que —como todo estereotipo— representa un problema cuando se utiliza para analizar la realidad social y fundamentar ideas y opiniones aparentemente objetivas (Rodrigo Alsina, 1999).

Tal y como señala Argote (2007), el cine español no rompe con el pensamiento tradicional que ha dividido y divide el mundo en hombres y mujeres y, por tanto, tampoco rompe con el orden jerárquico por el que a lo masculino se le reserva una posición privilegiada mientras que lo femenino queda relegado a una posición inferior. La misma autora también concluye que las narraciones analizadas siguen concediéndole al hombre la categoría de sujeto, mientras que marginan a la mujer a la categoría de objeto de dicho sujeto.

La mujer sigue siendo la otra, y si la mujer es además inmigrante, pasa a integrar la subcategoría de “la otra de la otra”, como resultado de un proceso en el que la división hombre-mujer se vuelve a desglosar y el otro categórico de la mujer se subdivide en una posición binaria más: entre mujer buena (la otra) y mujer mala (la otra de la otra) (Argote, 2007: 3-4).

Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la representación de mujeres magrebíes y que ayuda a entender de qué manera el cine sobre minorías étnicas se alimenta de tópicos culturales y de importantes ausencias. Ni las mujeres subsaharianas ni las magrebíes están presentes como protagonistas, pese a que su presencia en el país es significativa. Eso sí, Castiello (2005) concreta que —en los pocos casos que aparecen— las mujeres magrebíes siempre encarnan personajes secundarios o de reparto y son representadas de una manera particularmente convencional. O bien

son invisibilizadas con su reclusión en el ámbito familiar, en unión de otras mujeres, inocentes, asexuadas, atrasadas y depositarias de los valores más tradicionales; o bien, se enfatiza su opuesto, esto es, la mujer apresada entre las paredes del harén, insatisfecha que espera la llegada del hombre occidental para alcanzar la libertad. Así, en *Susanna* del director Antonio Chavarriás (1996) se presentan como fieles mantenedoras de las viejas tradiciones y expresión clara de atraso: inquisidoras, metomentadas y vigilantes de la pureza femenina. Y en *El faro* de Eduardo Mignogna (1998), Samira Bakkari encarna el papel de Habida quien, vestida a la manera tradicional, lamenta la ausencia de su marido Jasón mientras se dedica a cuidar de sus dos hijos. En ambas aparecen como personajes que encarnan un universo femenino escasamente atractivo centrado en la figura de la mujer indefensa, sumisa y recluida en el espacio familiar.

Se es fiel así a un imaginario social estudiado por autoras como Mary Nash (2005) o Dolores Juliano (2004), quienes denuncian la invisibilidad femenina de las migraciones en cualquier ámbito de la vida pública, ya sea en su vertiente social, económica, política o cultural. El peso real de las mujeres inmigrantes es difuminando simplificando su complejidad cuantitativa y cualitativa. La mujer del mundo islámico es imaginada como mujer casada, reagrupada, fiel a una cultura percibida como estática, portadora de símbolos externos como el velo o el *burka* y caracterizadas como analfabetas, dependientes y recluidas en el ámbito familiar. Tal retrato presupone su contrapunto escenificado en la imagen de un hombre activo que participa en el ámbito público y busca un lugar donde vivir y un trabajo donde concretar su destino de proveedor económico de la familia.

Otra imagen muy recurrente en el cine español utilizada para representar a la mujer inmigrante es la de inmigrante latinoamericana prostituta, “lo cual no hace más que reforzar un estereotipo discriminador ya muy profundamente arraigado” (Argote, 2007: 6). Efectivamente, hay un gran porcentaje de población inmigrante femenina procedente de América Latina que se dedica a la prostitución. Pero con él coexiste un 25% de total de las mujeres sudamericanas en España que se dedica, según datos publicados por el Colectivo Ioé (1996: 34), a “ocupaciones de nivel medio o alto, con cierto peso de las ocupaciones sanitarias, médicas, ATS, odontólogas, etc.”, que no aparecen prácticamente nunca en el cine español.

Al final de la década de los 90, *Cosas que dejé en La Habana* (1997) y *Flores de otro mundo* (1999) suponen la aparición de la mujer inmigrante latinoamericana, y más concretamente cubana y dominicanas, en el cine español

dando un tono de color y alegría a las historias y aumentando significativamente los contactos e interacciones con los autóctonos, pues, pese a que las condiciones de vida siguen definiéndose por una extrema precariedad, la presencia de la mujer extranjera alimenta otro tipo de transacciones e interacciones (Castiello, 2005: 24).

En la misma línea se mantiene Villar-Hernández (2002: 11) cuando afirma que “los cubanos y en general los latinoamericanos en España, no representan el mismo grado de otredad que los negros africanos o magrebíes y no causan la misma ansiedad y miedo al mestizaje”. Esta autora observa una tendencia a presentar los inmigrantes subsaharianos y marroquíes protagonizando historias oscuras y tristes, lo

que puede contribuir a crear un imaginario social más negativo del que ya existe sobre ellos y, por el contrario, respecto a la inmigración latinoamericana, la imagen es mucho más alegre y suele aparecer la figura femenina, que en general es una figura rebelde. Además, mientras que se representa la posibilidad de una relación heterosexual interétnica entre varón autóctono y una mujer inmigrante, se comprueba una fuerte reticencia (a excepción de películas como *Susanna* de Antonio Chavarrías, en la que se narra la relación entre una chica española, Susanna, y Saïd, un carnicero marroquí) a representar la relación sexual entre un inmigrante varón y una mujer autóctona.

Como se señalaba en otro trabajo:

[...] el riesgo etnocéntrico se esconde en el uso del adjetivo “étnico” por estar construyendo la dicotomía etnocéntrica: normales versus étnicos. Es decir, los demás son los étnicos mientras nuestro propio grupo es el normal o, mejor dicho, el que establece la norma de todas las cosas. Por esto cuando se dice que alguien es diferente se suele olvidar en relación a qué se es diferente. Así, implícitamente y por defecto, se construye una “normalidad” desde la que se interpreta todo lo demás. No caer en la trampa de cierto etnocentrismo es uno de los retos [...], en un intento de ser mucho más respetuoso con las minorías étnicas o, simplemente, con las otras culturas (Rodrigo y Medina, 2009: 27).

Si nos fijamos en la temática de la trama, también se pueden observar notables diferencias. En general, “el cine sobre inmigración realizado en España tiene como principal centro de atención la situación de extraordinaria marginalidad en que se encuentran estas personas, ya sea por las condiciones de clandestinidad en que la inmigración se ve condenada a sobrevivir, ya sea por la invisibilidad con que la sociedad responde a la presencia de las gentes procedentes de otros ámbitos geográficos y culturales” (Castiello, 2005: 21-22). Ahora bien, mientras que los principales hilos conductores de las películas sobre inmigración en las que el personaje es un varón son el periplo migratorio o el conflicto (discriminación, racismo, xenofobia), curiosamente las películas protagonizadas por mujeres inmigrantes se centran en la convivencia y la integración. De este modo, *Cosas que dejé en La Habana*, *Flores de otro mundo* y *Princesas* son “cintas que abogan por el diálogo, un camino no exento de dificultades, pero, a la vez, invitación a una aventura posible” (Castiello, 2005: 27), puesto que en las tres películas las parejas protagonistas llegan a encontrar un espacio para el entendimiento.

## 2. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

En los últimos años se ha producido un creciente consenso respecto a la necesidad de introducir la perspectiva de género para avanzar hacia una comprensión más integral del fenómeno migratorio y evitar que las omisiones se imputen exclusivamente a la falta de datos reales. El creciente interés científico por la temática de género y migración ha propiciado una mayor visibilidad a las mujeres inmigrantes en la última década, que ha contribuido a acentuar la feminización del discurso migratorio.

El estudio de la inmigración y sus representaciones en el cine español, no obstante, es una línea de investigación aún limitada. Fundamentalmente, contamos con el trabajo de Isabel Santolalla (2006), centrado en la etnicidad y que aborda de manera exhaustiva el cine de inmigración, o el estudio ya citado de Castiello (2005) sobre los inmigrantes en el cine español y que ofrece algunas claves para el análisis de las cintas, sobre todo, reseñas de la mayor parte de los títulos estrenados hasta 2005, fecha de publicación del libro. Al margen de estos trabajos, el corpus crítico sobre el cine de inmigración en España se halla disperso en artículos de prensa y publicaciones académicas sobre alguno de los filmes o estudios comparativos entre dos o varias películas, en los que la mujer inmigrante suele aparecer únicamente de un modo superficial.

Junto a estas carencias, también la inclusión de la perspectiva de género se encuentra ampliamente descuidada. Es interesante la acotación de Pilar Aguilar (1998: 189) cuando señala, con razón, que “los hombres llevan cien años haciendo películas de hombres y todavía no se han dignado aclarar por qué ellos representan a la humanidad y las mujeres sólo a sí mismas”. Sin embargo, parecen vislumbrarse tímidos cambios como sugiere la reciente publicación del libro *Cine y género en España. Una investigación empírica* con Fátima Arranz (2010) como directora de la investigación. Se trata de la primera publicación sobre cine español que incorpora la perspectiva de género. A través de ocho capítulos, el libro trata de dar a conocer el resultado de las investigaciones coordinadas bajo el común denominador de hacer visible, con todo rigor científico, la desigualdad efectiva de mujeres y varones en la cinematografía española.

Las investigaciones previas apuntan la idea de que el cine español contemporáneo realiza una construcción de doble alteridad de la mujer inmigrante, en tanto que mujer e inmigrante y, por tanto, presenta una imagen discriminatoria y excluyente de la migración femenina como colectivo. En base a esta premisa inicial, la investigación que aquí presentamos pretende discernir los elementos que constituyen la representación de la mujer inmigrante buscando no sólo un componente descriptivo sino también crítico, tratando de mostrar los límites y las fisuras de tal representación.

El presente trabajo se inserta en este interés por analizar las representaciones de la inmigración teniendo en cuenta la perspectiva de género, contribuyendo así a llenar el vacío existente en los estudios de la imagen que transmite el cine español de la mujer inmigrante. Se trata, por tanto, de un campo de investigación relativamente nuevo y muy dinámico que reclama un mayor interés académico para colaborar en los debates abiertos en la sociedad con nuevas perspectivas. Para ello partimos de una metodología de análisis que permite evidenciar los esquemas de caracterización y bajo qué modelos y atributos diferenciales se dibujan a las mujeres inmigrantes, exemplificando todo ello con *Princesas* del director Fernando León (2005). La elección de ésta responde a una triple motivación: en primer lugar, la centralidad que en la trama se otorga a la mujer inmigrante; en segundo lugar, el hecho de que uno de los argumentos principales de la película es la inmigración femenina actual en España y, por último, por tratarse de un largometraje con una audiencia notoria que, en su momento, tuvo una destacada repercusión social.

### 3. METODOLOGÍA

La metodología utilizada en este estudio es una adaptación del método empleado por Ruiz Collantes, Ferrés, Obradors, et al. (2006) para el análisis de la imagen de la inmigración en la ficción seriada televisiva. La metodología original fue diseñada para analizar tramas narrativas con el objetivo de identificar las características más destacadas de las estructuras narrativas dentro de un corpus en el que se incluyera un gran volumen de unidades de estudio.

Aunque la exhaustiva plantilla de análisis se dirige específicamente al análisis de las tramas de ficción en las series de televisión y en las que aparece la figura de algún personaje caracterizado como persona inmigrante, también puede utilizarse para estudiar otro tipo de corpus de diferentes géneros y temáticas. En este caso, esta metodología se ha adaptado al género cinematográfico simplificando las múltiples categorías de análisis iniciales en el marco de una gran cantidad de tramas narrativas, para centrarse en abordar los roles narrativos que desempeña la mujer inmigrante en la trama de cada una de las películas que protagoniza, así como para discernir sus características. De esta forma, la metodología resultante se estructura en tres bloques fundamentales de información que son:

1. *Definición de las características de la mujer inmigrante (cómo es):* de dónde procede, cómo es físicamente y qué tipo de características temperamentales se le atribuyen.
2. *Definición de sus acciones (qué hace):* cuáles son las motivaciones que guían su intervención, qué tipo de capacidades aplica para desarrollar la acción, qué tipo de acciones desarrolla y cuáles son los estados finales o resultados de la acción que lleva a cabo la mujer inmigrante. En este sentido, la construcción pública de la imagen de la mujer inmigrante no consiste solamente en las características físicas de las actrices que encarnan al personaje inmigrante, sino también a través de lo que hacen.
3. *Explicación de los roles de la mujer inmigrante en la trama y la relación que establece con el resto de roles narrativos que aparecen:* cuando la mujer inmigrante adopta el papel de protagonista de la acción, ¿qué tipo de objetivos busca?, ¿quién le ayuda a conseguirlos? o ¿a quién tiene que enfrentarse? Esta información resulta relevante para completar la imagen construida sobre la mujer inmigrante porque permite concebirla en un entorno de actuación más amplio que contribuye a caracterizar de forma más implícita pero igualmente significativa la imagen de la mujer inmigrante.

En el caso concreto de este tercer apartado cabe puntualizar que el concepto ‘rol narrativo’ se asocia a una función específica que desarrolla el personaje dentro de la estructura narrativa de la trama, entendiendo que el personaje analizado no equivale a un único rol narrativo, sino que puede llevar a cabo diversas funciones narrativas dentro de la trama.

A partir de estos tres bloques de información se pretenden identificar diferentes aspectos de la mujer inmigrante, como son la caracterización en términos de tipo de

sujeto, los rasgos físicos, cognitivos o emocionales, los espacios y los tiempos en que actúa, las creencias y pasiones que la impulsan a actuar, las capacidades y competencias que le permiten realizar una acción, el tipo de acciones que lleva a cabo, los objetivos que persigue, los resultados de la acción y las relaciones con otros personajes. Este método también permite obtener información sobre las estructuras narrativas más profundas.

### **3.1. ANÁLISIS DE ‘PRINCESAS’ (FERNANDO LEÓN, 2005)<sup>8</sup>**

#### **3.1.1. DEFINICIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS DE LA MUJER INMIGRANTE (CÓMO ES): DE DÓNDE PROcede, CÓMO ES FÍSICAMENTE Y QUÉ TIPO DE CARACTERÍSTICAS TEMPERAMENTALES SE LE ATRIBUYEN**

Zulema es una joven dominicana que trabaja como prostituta en Madrid. Zulema es coprotagonista de *Princesas*, junto a Caye, una joven prostituta de barrio autóctona. Cabe destacar que a la mujer inmigrante se le da un papel protagonista, sin embargo, se cae en la tendencia cinematográfica consistente en representar a la mujer inmigrante como prostituta, reforzando así el binomio “inmigrante = trabajadora sexual” instalado en el imaginario social.

- — Origen

Zulema procede de América Latina, concretamente de la República Dominicana. La elección de la nacionalidad de la mujer inmigrante protagonista de la película coincide con la realidad del fenómeno de la inmigración en la sociedad española, puesto que un porcentaje elevado de las mujeres inmigrantes que se dedican al trabajo sexual en nuestro país vienen de América Latina y, entre éstas, un porcentaje destacado corresponde a mujeres dominicanas.

- — Características físicas

Zulema es una mujer joven (entre 25 y 30 años), de talla escultural, alta, esbelta, elegante, con una larga melena negra y de piel morena, aunque no excesivamente oscura. Aquí interesa describir físicamente a Caye, puesto que aunque aparece como una mujer con cierto atractivo, es de piel blanca, de estatura baja y con un cuerpo menos esbelto y escultural que el de Zulema. En este sentido, la interacción entre género y raza actúa como generador de ciertos significados, ya que Zulema es tratada como un individuo esencialmente “racial”, logrando este efecto mediante un uso enfático y fetichista de su cuerpo. El aspecto físico y el color de la piel son los marcadores de la diferencia. Así, aunque Caye y Zulema sean compañeras de profe-

---

<sup>8</sup> *Princesas* narra la amistad y complicidad que surge entre Zulema, inmigrante dominicana, y la española Cayetana, alias “Caye”, ambas prostitutas en Madrid. El rutinario ejercicio de la prostitución desempeñado por Caye se ve alterado por el encuentro fortuito con Zulema, que ha venido a trabajar a España para mantener económicamente a su hijo y a su familia que se encuentran en la República Dominicana.

sión, Zulema es retratada como la “otra”. En diversas ocasiones la cámara se recrea en la contemplación de la figura escultural de Zulema y su cuerpo se utiliza como elemento central de diversas escenas en las que se muestra como objeto de deseo para los hombres o como objeto de envidia por parte de un grupo de prostitutas autóctonas. Aquí nos encontramos con el estereotipo sexual o la mirada estereotipada por parte de otros personajes. Como en otros filmes, se reproduce el estereotipo en relación a personas de piel oscura tanto hombres como mujeres.

- — Características temperamentales

Como contrapeso a la presentación de los rasgos físicos contundentes de Zulema, destaca la moderación del componente sexual y, sobre todo, el acceso que se da a su esfera emocional y psicológica, ejes centrales de la película. En contra de los atributos asociados a las mujeres latinoamericanas en buen número de filmes españoles como estafadoras y mentirosas, Zulema se presenta como una persona seductora —principalmente condicionada por su físico y por la indumentaria que le exige su profesión—, pero honrada, generosa y que va con la verdad por delante. Zulema además es dulce, educada y discreta, cualidades totalmente opuestas a los caracteres agresivos con los que a menudo son caracterizadas las mujeres latinas en el cine.

El film profundiza en los aspectos emocionales y psicológicos de Zulema con el objetivo de llegar a ella a través del conocimiento; de esta manera se burla el estereotipo según el que las personas latinas no son de fiar. El mutuo conocimiento va acercando poco a poco a Caye y a Zulema, hasta que descubren que las diferencias entre ellas son más aparentes que reales. El fugaz desprecio inicial que Caye siente por Zulema está basado en la desigualdad (Caye y las otras prostitutas nacionales se creen superiores a Zulema por ser españolas) que da paso a la necesidad y, posteriormente, a la comprensión y a la amistad. Las diferencias permiten entonces una comunicación intercultural en condiciones de igualdad.

### 3.1.2. DEFINICIÓN DE SUS ACCIONES (QUÉ HACE)

- Tipologías de actuación

Zulema desarrolla una actividad ‘alegal’, como es la prostitución, puesto que no tiene papeles que le permitan regularizar su situación laboral en España. En la distinción entre la tipología personal y la profesional, Zulema se caracteriza en función de sus relaciones personales, pero éstas están directamente ligadas a su mundo laboral. Por ello, se proyecta una imagen de la mujer inmigrante más ligada al mundo laboral y el énfasis se pone en proyectar su integración en el ámbito de sus relaciones laborales, (es decir, entre las prostitutas nacionales), más que en la integración familiar (aunque también esta última se contempla en una ocasión, cuando Zulema va a comer a casa de la madre de Caye).

Las motivaciones que guían las actuaciones de Zulema son nobles, puesto que trabaja para enviar dinero a su hijo y a su madre. Eso sí, aunque el objetivo final es noble, el medio para conseguirlo es una actividad situada al margen de la legalidad. Para poder legalizar su situación en España, Zulema actúa como una persona extremadamente sumisa, al dejarse maltratar y humillar por un hombre español que a cambio de ello le promete la posibilidad de conseguir un permiso de trabajo. El resultado de sus acciones, tanto ejercer la prostitución como ser sujeto pasivo ante la violencia de género, resulta ser nefasto para ella misma y para sus intereses, ya que contrae el VIH y, como última consecuencia, se ve obligada a abandonar España. La rabia y la impotencia hacen que finalmente, antes de marcharse, Zulema lleve a cabo su particular acción de venganza contra su maltratador, con el que realiza un último acto sexual sin preservativo con la intención de transmitirle la enfermedad. Con todo esto, se presenta a la mujer inmigrante, de forma subliminal, como una persona vengativa, ineficaz e incompetente que no está capacitada para conseguir los objetivos que se había propuesto.

Esta descripción tan negativa de Zulema al final de la película, contrasta con la descripción positiva que de ella se hace a lo largo de todo el film como una persona generosa, amiga de sus amigos —especialmente con Caye— y en quien se puede confiar. De esta manera, ella misma destruye todos los valores positivos sobre los que se sustentaba la construcción de su personaje.

### 3.1.3. EXPLICACIÓN DE LOS ROLES DE LA MUJER INMIGRANTE EN LA TRAMA Y LA RELACIÓN QUE ESTABLECE CON EL RESTO DE ROLES NARRATIVOS QUE APARECEN

En cuanto a los roles narrativos, cabe destacar que la mujer inmigrante, Zulema, es *protagonista de la acción*, puesto que el personaje lleva a término la acción principal de la trama para conseguir un objetivo determinado, dinero y permiso de trabajo que le permita legalizar su situación en el país de acogida. Cabe puntualizar que la protagonista de la acción no actúa totalmente para sí misma, sino que principalmente lo hace para beneficiar a otros, su hijo y su madre, que aparecen de forma elidida en la trama, puesto que no se les ve en ningún momento.

Por su parte, Caye, la prostituta autóctona, es, en relación a Zulema, *ayudante de la protagonista de la acción*, es decir, el personaje benefactor que facilita de alguna manera la consecución del objetivo por parte de Zulema (en este caso, conseguir papeles), que finalmente no consigue.

El *oponente de la protagonista de la acción* es el personaje que se interpone en el camino de Zulema y le dificulta la consecución de su objetivo. En este caso, es el hombre español que la maltrata cuando contrata sus servicios como trabajadora sexual y al que Zulema acude sin dudar cada vez que la requiere porque le promete que le va a conseguir papeles para legalizar su situación, aunque, en realidad es mentira. De hecho, Zulema actúa, presa de su propia desesperación, como beneficiaria de la acción de un español de quien depende que ella logre su objetivo.

Por tanto, Zulema se dibuja como un personaje incompleto que tiene problemas y carencias relevantes y depende de un español para resolverlas. Sin embargo, en este caso el español no se muestra como “la solución” a sus problemas, tal como se

reproduce constantemente en el discurso cinematográfico, sino que se presenta como su amenaza más severa. Zulema responde a su oponente nacional recurriendo al engaño, a la seducción y a la manipulación (llevándole a su terreno sexual para contagiarle la enfermedad). Cabe señalar que esta figura negativa del hombre español queda contrarrestada por la figura de un chico autóctono que ayuda a las prostitutas extranjeras en calidad de voluntario y del que Zulema se enamora.

En cuanto a las estrategias discursivas, la mujer inmigrante es representada como una mujer independiente con capacidad de iniciativa porque Zulema se plantea un objetivo y actúa en consecuencia para conseguirlo, aunque para ello su independencia quede coartada, pues depende de la acción de un español. Sin embargo, el personaje proyecta una imagen de ineficacia, si tenemos en cuenta que finalmente no consigue el objetivo que se había propuesto, y también de víctima del personaje de quien depende para lograr lo que quiere. Por tanto, la película dibuja una imagen de la mujer inmigrante más cercana a la de víctima que a la de heroína, es decir, como alguien cuya situación negativa no es consecuencia de conductas propias que puedan ser reprobables. En este sentido, la mujer inmigrante aparece exenta de culpa; es una víctima inocente.

Por otra parte, si se define al personaje en función de los valores éticos y sociales que se desprenden de los objetivos que persigue, la imagen que se muestra es positiva, puesto que, aunque las estrategias de consecución de sus objetivos son ‘alegales’, no recurre al victimismo, a la manipulación ni al engaño para conseguirlos (aunque finalmente sí lo hace para vengarse). El personaje desarrolla un papel central y cuenta con atributos positivos, como su capacidad de lucha y sus ya mencionadas nobles motivaciones. Asimismo, Zulema aparece como una persona que aporta valores al país receptor, aspecto que queda claro cuando le explica a Caye que el motor de su vida es su hijo (cabe puntualizar que Caye se presenta como una persona desorientada en lo que respecta a sus motivaciones vitales). En este sentido, se muestra la inmigración como positiva a partir de la introducción de la relación de confianza entre el colectivo inmigrante y el español que es fundamental para desarrollar actividades de cooperación entre ambos colectivos.

La integración de la mujer inmigrante no acaba de producirse ni en el ámbito personal ni en el laboral. En cuanto a este último, la prostitución impide la proyección de una imagen de integración. Así pues, existen ciertos valores asignados a la inmigración que no facilitan su incorporación plena a la vida de la sociedad y no promueven una actitud positiva del resto de ciudadanos hacia este colectivo.

Finalmente, a pesar del mensaje antirracista que se construye a lo largo de todo el film, puesto que critica explícitamente la actitud racista de una parte de la sociedad española, la resolución narrativa final opta por expulsar a la mujer inmigrante de España y además la castiga con una enfermedad grave, el sida.

#### **4. CONCLUSIONES**

Los estudios culturales han explorado la representación de la mujer en la cultura popular llegando a la conclusión de que, a lo largo y ancho del planeta, la mujer

ocupa unas posiciones de sujeto construidas para ella que la reducen al cometido patriarcal de la domesticidad y del embellecimiento corporal, o, cada vez más en occidente, a ser madre, tener una carrera, ser capaz de explorar su propia individualidad y ser atractiva. La mujer de las sociedades poscoloniales soporta la doble carga de haber estado sometida por el colonialismo y por los varones nativos. Todo ello se hace extensivo en los medios audiovisuales en los que cobran fuerza las representaciones de los cuerpos sexuados, especialmente en el cine que prácticamente desde su nacimiento se ha considerado no sólo como un mero reflejo de la sociedad, sino como un canal de transmisión ideológica.

*Princesas* describe desde la sensibilidad el peregrinaje cotidiano de dos prostitutas, Caye y Zulema, dando voz a personajes de la calle. La película transgrede los discursos oficiales sobre la sociedad del bienestar y aborda en profundidad la inmigración femenina, aunque lo hace desde una actividad marginal, la prostitución.

Sin embargo, desde el punto de vista del papel que tiene el cine en la conformación de estereotipos y corrientes de opinión, *Princesas* no rompe con el discurso convencional puesto que la dominicana Zulema, además de ejercer la prostitución, finalmente se ve forzada a regresar a su país natal. Según indica Argote (2006: 22), “la aniquilación simbólica de las amenazas de la estabilidad social del sistema se realiza desde los medios de comunicación informativos y también desde la ficción”. La ficción en general, y el cine en particular, poseen una poderosa “función social tranquilizadora” que puede consistir en poner a la inmigración la cara de un personaje marginal (por ejemplo, el de mujer-inmigrante-prostituta) para posteriormente aniquilarla, con la muerte de la mujer (castigada con el sida por no haber vivido sujeta a las normas de un hogar tradicional) o con su expulsión del país para así no amenazar a la población autóctona.

Aún con la valentía que supone dar voz protagonista a la inmigración femenina y adoptar una línea argumental “educativa” en lo que respecta a las relaciones interculturales (el conocimiento como estrategia para mitigar el miedo ante lo desconocido), al final, el film opta por expulsar la inmigración del territorio español. En este sentido, cabe destacar, la frase que pronuncia Caye cuando despidе a Zulema en el aeropuerto: “Mi amiga se va porque quiere, no porque nadie la eche”.

A pesar de ello, la película dignifica la “otredad” otorgando centralidad en la trama a la mujer inmigrante, cuya identidad es construida desde la faceta emocional y psicológica. De este modo la inmigración no se reduce a una simple presencia física, sino que se humaniza a través de la exploración de sus sentimientos e intimidad. La figura de la mujer inmigrante es tratada con benevolencia y simpatía tanto a nivel argumental como formal, pero finalmente se convierte en protagonista de una historia de victimización que concluye con un intento de integración fracasada porque pesa más la presión negativa de la sociedad contra la inmigración.

“La invisibilidad de las mujeres y la falta de reconocimiento de la necesidad de integrar una perspectiva de género han marcado nuestra visión del multiculturalismo” (Nash i Marre, 2001: 22). Habitualmente se reproducen esquemas de subalteridad, falta de subjetividad femenina y visiones estereotipadas de la diversidad cultural en clave femenina. A pesar del esfuerzo de una parte de la comunidad científica y académica por feminizar el discurso sobre la inmigración, la mujer

inmigrante en los medios de comunicación está infravalorada e infrarrepresentada, pues la perpetuación de un modelo exclusivamente masculino del fenómeno migratorio conlleva una visión sesgada que niega la diversidad de género en el seno del discurso periodístico.

La tendencia creciente a la feminización de la inmigración no se ha adecuado al universo discursivo de los medios de comunicación por el que las mujeres han quedado prácticamente excluidas del imaginario social. De este modo, el discurso periodístico de los años 90, etapa decisiva de transición del orden simbólico del imaginario social de España como país de emigración a uno de inmigración, generó un campo de significados a partir de un silencio que invisibilizaba a las mujeres inmigrantes creando una corriente de opinión pública que minimizaba su presencia y su aportación a esta nueva realidad social. Desde esta perspectiva, el peso de los prejuicios sexistas y los condicionantes de una cultura de género, que tradicionalmente había negado protagonismo a las mujeres, influyó en la múltiple invisibilización de las mujeres inmigrantes y en la construcción de un discurso de doble alteridad respecto a ellas.

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Pilar (1988): *Mujer, amor y sexo en el cine de los 90*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- ARGOTE, Rosabel (2007): “La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI”, Universidad Carlos III de Madrid (Investigación realizada en el marco de los debates sobre el enfoque de género en las “Migraciones, Extranjería y Asilo” del Máster en Acción Solidaria Internacional de Europa.
- Disponible en Internet (15.10.2010) en la página web de la revista *Mugak*: [http://www.mugak.eu/ef\\_etp\\_files/view/Rosabel\\_Argote\\_La\\_mujer\\_inmigrante\\_en\\_el\\_cine\\_espa%C3%B1ol.pdf?revision\\_id=14151&package\\_id=2392](http://www.mugak.eu/ef_etp_files/view/Rosabel_Argote_La_mujer_inmigrante_en_el_cine_espa%C3%B1ol.pdf?revision_id=14151&package_id=2392)
- (2006): “Princesas... de la calle alejadas de sus reinos”, *Mugak*, n.º 34, p. 17-22.
- ARRANZ, Fátima (dir.) (2010): *Cine y género en España. Una investigación empírica*, Madrid: Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer.
- CASTIELLO, Chema (2005): *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*. Madrid: Talasa Ediciones.
- COLECTIVO IOÉ (2010): Procesos de inserción y exclusión social de las mujeres inmigrantes no comunitarias -Informe de Investigación, Madrid, 1996, Disponible en Internet: [http://www.colectivoioe.org/ficheros\\_externos/Procesos%20de%20insercion%20y%20exclusion%20social%20de%20las%20mujeres%20inmigrantes%20no%20comunitarias\\_Procesos-insercion-exclusion-muj-ext.pdf](http://www.colectivoioe.org/ficheros_externos/Procesos%20de%20insercion%20y%20exclusion%20social%20de%20las%20mujeres%20inmigrantes%20no%20comunitarias_Procesos-insercion-exclusion-muj-ext.pdf) (consultado 26 de octubre de 2010)
- GORDILLO, Inmaculada. (2010): “El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo”. *Comunicación*, n.º 4, 2006, (pp. 207-222). Disponible en Internet (08.05.2010): [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n4/articulos/el\\_dialogo\\_intercultural\\_en\\_el\\_ciene\\_espanol\\_contemporaneo\\_entre\\_el\\_estereotipo\\_y\\_el\\_etnocentrismo.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n4/articulos/el_dialogo_intercultural_en_el_ciene_espanol_contemporaneo_entre_el_estereotipo_y_el_etnocentrismo.pdf)
- JULIANO, Dolores (2000): “Movilidad espacial de género”, en María Àngels Roque (dir.): *Mujer y migración en el Mediterráneo Occidental*, Barcelona: Icaria, 2000, p. 305-317.
- (2004): *Excluidas y marginales, una aproximación antropológica*, Madrid: Cátedra.

- LACALLE, Charo (2008): *El discurso televisivo sobre la inmigración. Ficción y construcción de identidad*, Barcelona: Editorial Omega.
- NASH, Mary (2005): *Inmigrantes en nuestro espejo. Inmigración y discurso periodístico en la prensa española*, Barcelona: Icaria Editorial, 2005.
- NASH, Mary. y MARRE, Dolores, (eds.) (2001): *Multiculturalismo y género. Un estudio interdisciplinar*, Barcelona: Bellaterra.
- RODRIGO ALSINA, Miquel (1999): *La comunicación intercultural*. Barcelona: Anthropos, 1999.
- RODRIGO, Miquel y MEDINA, Pilar (2009): “Los medios de comunicación en contextos interculturales”, *Sociedad y Discurso*, 16: 21-39.  
[http://www.discurso.aau.dk/SociedadyDiscurso\\_16/Alsina&Medina\\_SyD16.pdf](http://www.discurso.aau.dk/SociedadyDiscurso_16/Alsina&Medina_SyD16.pdf)
- RODRÍGUEZ BREIJO, Vanesa (2009): “La imagen de la mujer inmigrante en televisión”, *Actas del I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, Tenerife: Universidad de La Laguna, 2009.
- RUIZ COLLANTES, Xavier; FERRÉS, Joan; OBRADORS Matilde; PUJADAS, Eva; PÉREZ, Oliver, (2006): “La imatge pública de la immigració a les sèries de televisió”, *Quaderns del CAC*, n.º 23-24, (pp. 103-126).
- SANTOLALLA, Isabel (2006): “Inmigración, ‘raza’ y género en el cine español actual”, *Mugak*, n.º 34, (pp. 9-16).
- (2005): *Los ‘Otros’. Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- TANJA, Bastia (2008/9): “La feminización de la migración transnacional y su potencial emancipatorio”, *Papeles (de relaciones ecosociales y cambio global)*, n.º 104, 2008/09, (pp. 67-77).
- TELLO, Rosa; BENACH, Núria; NASH, Mary (eds.) (2008). *Intersticios. Contactos interculturales, género y dinámicas identitarias en Barcelona*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- VAN DIJK, Teun A (1997): “Análisis crítico de las noticias”, *Mugak*, n.º 2, (pp. 11-16).
- “Prólogo” en CASTIELLO, Chema (2005). *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*. Madrid: Talasa Ediciones, p.11-13.
- VILLAR-HERNÁNDEZ, Paz (2010): “El Otro: identidades en conflicto en el cine español contemporáneo”, Comunicación en el VIII Annual Graduate Association Colloquium: “Conflict in Crisis: Literature and Film in Troubled Times”, publicado online en el *Working Papers in Romance Languages and Literatures*, University of Pennsylvania, Pennsylvania, 2002. Disponible en Internet (15/10/2010): <http://uv.academia.edu/documents/0076/1341/Art%C3%ADculoPonenciaPennsylvania.pdf>

## **RESUMEN**

Este artículo ofrece una contextualización de la representación del género femenino en el cine español contemporáneo de inmigración (1990-2009) como punto de partida para plantear un análisis en profundidad sobre los esquemas de caracterización y los atributos diferenciales con que este medio de comunicación simboliza a las mujeres inmigrantes. Para exemplificar este análisis, se propone una metodología de investigación y se aplica a la película “Princesas”, puesto que, probablemente, se trata del film sobre inmigración femenina que más repercusión social ha tenido en España. Entre los resultados obtenidos, se constata una visualización estereotipada de la mujer inmigrante que contrasta con la dignificación de la “otredad” que propugna la cinta.

**Palabras clave:** cine español, cine sobre inmigración, inmigración femenina, metodología, género.

## **ABSTRACT**

This article provides a contextualization of female representation in contemporary Spanish cinema of immigration (1990-2009) as a starting point to raise in-depth analysis schemes characterization and differential attributes that symbolize immigrant women in movies. To illustrate it, this analysis proposes a research methodology and applies it to the film “Princesas”, because, probably, this is the film about female migration has had more social impact in Spain. Among the results, we see a stereotypical view of immigrant women in contrast to the dignity of “otherness” advocated by the tape.

**Key words:** Spanish movies/cinema, immigration movies/cinema, female immigration, methodology, gender.

## **RÉSUMÉ**

Cet article décrit une contextualisation de la représentation de la femme dans le cinéma espagnol contemporain (1990-2009) comme point de départ pour une analyse approfondie des schémas de caractérisation et les traits différentiels que l'immigration des femmes symbolise au cinéma. Pour illustrer cela, l'analyse propose une méthodologie de recherche et applique la même au film “Princesas” (“Princesses”), un des plus connus films sur l'immigration des femmes, avec le plus d'impact social. Entre les résultats, on peut voir la vision stéréotypée des femmes immigrantes en contraste avec la dignité de l'altérité que le film proclame.

**Mots clé:** cinéma espagnol, immigration cinéma, immigration des femmes, méthodologie, genre.