



5-14-2011

# Representaciones del Otro en el cine español y el resurgimiento de la ideología franquista

Anthony J. Erlandson  
*Butler University*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.butler.edu/ugtheses>

 Part of the [Mass Communication Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

## Recommended Citation

Erlandson, Anthony J., "Representaciones del Otro en el cine español y el resurgimiento de la ideología franquista" (2011).  
*Undergraduate Honors Thesis Collection*. Paper 122.

This Thesis is brought to you for free and open access by the Undergraduate Scholarship at Digital Commons @ Butler University. It has been accepted for inclusion in Undergraduate Honors Thesis Collection by an authorized administrator of Digital Commons @ Butler University. For more information, please contact [fgaede@butler.edu](mailto:fgaede@butler.edu).

BUTLER UNIVERSITY HONORS PROGRAM

Honors Thesis Certification

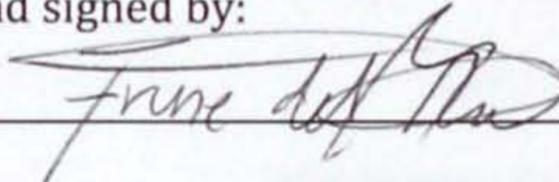
Please type all information in this section:

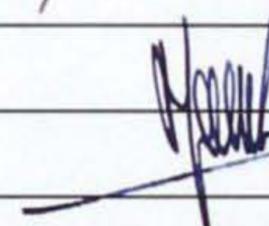
Applicant Anthony Erlandson  
(Name as it is to appear on diploma)

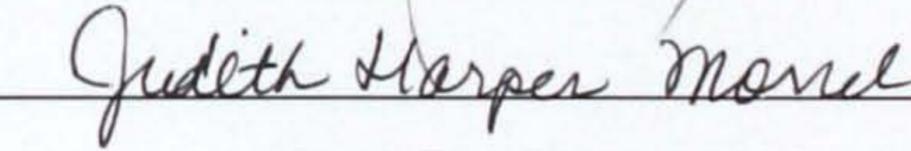
Thesis title Representaciones del Otro en el cine español y el resurgimiento de la ideología franquista

Intended date of commencement May 14, 2011

Read, approved, and signed by:

Thesis adviser(s)  4/21/11  
Date

Reader(s)  4/29/2011  
Date

 6/2/2011  
Date  
Director, Honors Program

For Honors Program use:

Level of Honors conferred: University Summa Cum Laude  
Departmental Spanish with High Honors  
International Studies with  
Highest Honors

**Representaciones del Otro en el cine español y el resurgimiento de la ideología franquista**

A Thesis

Presented to the Department of Modern Languages  
and

The Department of International Studies

College of Liberal Arts and Sciences

and

The Honors Program

of

Butler University

In Partial Fulfillment

of the Requirements for Graduation Honors

Anthony J. Erlandson

April 22, 2011

## **Representaciones del Otro en el cine español y el resurgimiento de la ideología franquista**

*Anthony Erlandson*

### **Resumen:**

*Aunque los años post-Franco se han considerado una época de cambio dramático en relación a lo económico y político, investigo cómo la realidad cultural de España en la actualidad cuestiona dichas transformaciones. Mediante el estudio de tres dramas sociales *Taxi* (1996), *Bwana* (1996) y *Poniente* (2002) examino que no ha habido tanto cambio como han mencionado ciertos críticos. En estas películas exploro el papel del "otro" en términos de raza y de género, mostrando las reacciones franquistas proyectadas por los españoles que se enfrentan a la 'diferencia.'*

### **Introducción**

En febrero del año 2000 tuvo lugar uno de los disturbios más violentos de la historia reciente de España en el pueblo de El Ejido en Andalucía. En este enclave rural viven 50,000 ciudadanos españoles y 15,000 irregulares, primariamente de Marruecos y Argelia, que trabajan allí. Toda la violencia empezó con el rumor de que un inmigrante perturbado había asesinado a una mujer en el pueblo. Hubo dos días y dos noches de saqueos y de incendios durante los cuales los oficiales y policía del pueblo respondieron con pasividad a los ataques. Esta situación provocó que los inmigrantes fueran a la huelga siendo ésta la primera huelga de inmigrantes en España, para reivindicar indemnización y conseguir protección de la ley.

Parece que la violencia en El Ejido acaeció como reacción de los ciudadanos a una nueva ley, la Ley de Extranjería, que promueve la integración del inmigrante en la sociedad y que, por primera vez, reconoce los derechos del inmigrante. En realidad, se puede argumentar que este conflicto tiene raíces anteriores en la historia de la Península Ibérica.

En el año 711, musulmanes del norte de África se asentaron en la península y reinaron durante casi 800 años y para el año 1492 los reinos cristianos cumplieron la

'reconquista' de la Península Ibérica. Según Daniela Flesler en el ensayo de Tabea Linhard, esta narrativa es fundacional a la mentalidad española (406). Todavía se ve restos de esta época que se manifiestan en un lenguaje hostil hacia los norteafricanos. Flesler y Megosa explican que el término 'moro' más usado para referirse a todos los musulmanes, árabes y norteafricanos lleva consigo connotaciones de amenaza y peligro (416). En la actualidad, 'moro' también se usa para identificar los marroquíes con un ejército invasor (Linhard 417).

Se ve claramente en la historia ibérica que Franco no creó esta mentalidad negativa hacia musulmanes, árabes, y otros extranjeros, pero empezando con la Guerra Civil de 1936 hasta 1939 y siguiendo en su régimen fascista, reafirmó esta hostilidad hacia ellos. Al principio de la Guerra Civil, Franco reclutó a inmigrantes norteafricanos para ser soldados de su ejército. El contingente norteafricano del ejército nacional fortalecía temores raciales en España.

De manera parecida, me enfocaré en fenómenos sociales y culturales contemporáneos desde una perspectiva postcolonial. En primer lugar, hay que reconocer que hubo cambios políticos durante los años post-Franco, y es necesario analizar la transición a la democracia en España después de la muerte del dictador.

En 1976, al suceder al General Francisco Franco, Juan Carlos tenía dos objetivos primarios: establecer control sobre el ejército, es decir garantizar la lealtad de los militares, y fomentar la popularidad de la corona. En su opinión, estos objetivos ayudarían a la transición pacífica a la democracia (Preston 398). Juan Carlos inició el proceso de democratización cuando abrió las Cortes del gobierno español en julio de 1977. Pidió que las Cortes escribieran una constitución capaz de satisfacer todos los

españoles y de reflejar la diversidad regional de España y así la Constitución Española proyecta esta idea de un gobierno para todos. El Artículo 14 afirma que todos los españoles son iguales ante la ley, independientemente del nacimiento, raza, religión, género, u opinión (Preston 417). Se rompió dramáticamente la ideología de “una raza, una lengua, una cultura” del General Francisco Franco (Labanyi 4). Este cambio político en España culminó en las elecciones generales de octubre, 1982, en las cuales por primera vez, el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) ganó la mayoría del parlamento, con 202 diputados (Preston 502). El PSOE anunció sus metas de la reorganización de la industria española, la estimulación del empleo, la reforma del servicio civil y la creación de más de 800,000 trabajos nuevos (Preston 500-501).

En su artículo, "The Democratization of Ritual: Andalusian Carnival after Franco," David Gilmore asegura que a mediados de los años '80, España era una floreciente democracia liberal (37), y que dado el ingreso a la Comunidad Económica Europea (CEE), hubo una explosión económica que contribuyó a que España estuviera al nivel de los países industriales más poderosos de Europa. Al conseguir la entrada en la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), Juan Carlos le dio al ejército un foco externo, en vez de tener un gran papel en asuntos domésticos (Preston 491, 499).

Está claro que políticamente España cambió mucho, en particular después de la muerte de Franco, pero culturalmente, existe una gran división entre “lo español” y “el Otro.” Franco se murió en 1979, y a mitad de los años 80, la inmigración a España todavía era incipiente. Al desarrollo económico de España, el flujo de inmigrantes se incrementó. Por su proximidad a África y la historia interrelacionada de España y Latinoamérica, mucha gente de estas regiones emigran a la península (Berger, 186). Esta

inmigración es un factor importante del conflicto moderno entre “lo español” y “el Otro.” Aunque se ha prestado atención a los años post-Franco por el cambio político, los tres dramas sociales *Taxi* (1996), *Bwana* (1996) y *Poniente* (2002) pueden mostrar que en su interacción con “el Otro” en las dos formas de los inmigrantes y las mujeres, los españoles a menudo vuelven a ideales y valores afianzados por Franco.

En términos de la metodología, hay dos partes primarias de esta composición que voy a esbozar. Primero, explicaré varias ideas del neocolonialismo en relación al Otro. Investigaré los argumentos de varios autores, incluyendo a Homi Bhabha, Isabel Santaolalla y Jo Labanyi, entre otros. Estos argumentos nos ofrecen una fundación de la teoría del neocolonialismo a través de la cual nos enfocaremos en analizar tres películas. Esta parte del trabajo trata de la emigración e inmigración en España, identidad en la sociedad, la producción de la identidad y modos de esta producción.

En la segunda parte, la sección primaria, se lleva a cabo un análisis de las tres películas elegidas, *Poniente*, *Bwana*, y *Taxi*. En cuanto al Otro, se puede organizar la discusión de varias maneras y además existen aspectos o personajes diferentes del Otro y de la “otredad” de los cuales se podrían hablar. Limitaré la discusión a la representación del inmigrante (sea africano, árabe, etc.) y la mujer. Organizaré la discusión por “miembro” del Otro, es decir, examinaré las representaciones del inmigrante en las tres películas y entonces de las representaciones de la mujer en las tres películas.

Al analizar estas películas en el contexto de la teoría postcolonial, mostraré este resurgimiento de la ideología franquista. Quizá se argumente que el cine no es una

materia apropiada para una discusión académica de valores españoles, del Otro, y de cómo se influyen el uno al otro, pero muchos académicos no estarían de acuerdo con esta crítica.

En su artículo, “Between Hostility and Hospitality: Immigration in Contemporary Spain,” Tabea Linhard explica que hoy en día la producción cinematográfica es un fenómeno transnacional. Afirma que géneros como el filme y la literatura no funcionan independientemente uno del otro (Linhard 401). Para estudiar una cultura de forma precisa, hay que investigar las relaciones complejas de esa cultura y todas sus facetas distintas. En consecuencia, entender el medio del filme es tarea imprescindible.

Otra perspectiva es la de Jo Labanyi en la introducción de *Constructing Identity in Contemporary Spain*, quien nota la diferencia entre cultura alta y cultura popular centrándose principalmente en la cuestión del consumo. La cultura alta se dirige a un grupo elite y se aprecia por la estética mientras que el filme es primariamente parte de la cultura popular y se consume por la población en masa. (2)

Sigue explicando cómo Franco influyó en las dos culturas. Por ejemplo reprimió a los intelectuales, en particular, en cuanto a la cultura alta. Estos intelectuales recurrieron a explorar los modos de la cultura popular para dar voz a su oposición, pero sin embargo, el dictador tomó control también de cultura popular, así que Labanyi supone que los españoles eruditos no han prestado mucha atención a los medios de cultura popular (7). También escribe que otra razón de estudiar el filme es que los medios masivos de comunicación (en particular el filme) son capaces de resucitar culturas olvidadas o subculturas, otra manera de decir culturas del Otro (8). De esta forma, para estudiar

representaciones del Otro y entender sus relaciones con la cultura española, apoya el uso del filme.

### **La Identidad del Otro en España**

Isabel Santaolalla afirma que siempre ha existido una curiosidad hacia el Otro, es decir lo que es diferente o desconocido (111). Explica que por estos encuentros, muchas veces, se le pierde al individuo el sentimiento de control en esas situaciones. Esta pérdida de control clasifica estas experiencias en dos tipos: experiencias positivas y negativas (111).

En su libro *The Location of Culture*, Homi Bhabha examina los conceptos de 'fixity' y ambivalencia y como se relacionan con el uso de los estereotipos. 'Fixity' tiene que ver con diferencia cultural, histórica o racial. Es un modo de representación que implica la rigidez y un orden constante, y a la vez, desorden y caos (66), creándose así estereotipos. Es necesario desarrollar un sistema de conocer algo desconocido para poder situarnos a nosotros mismos en relación a lo desconocido.

La ambivalencia también tiene impacto negativo en la construcción de los estereotipos. En los encuentros con el Otro, no se conoce al Otro así la ambivalencia refuerza sentimientos de miedo o ansiedad (66). Santaolalla cita a Bhabha al concluir que el estereotipo deja que el individuo perciba al Otro "at once as an 'other' and yet entirely knowable and visible," (112). Por lo tanto, el estereotipo se basa en una suposición que, según 'fixity,' no debe cambiar, pero debido a la ambivalencia puede cambiar, y este discurso forma una fundación del neocolonialismo.

En el contexto de España, como en otras culturas, la identidad no existe naturalmente; no es un aspecto intrínseco de unas poblaciones o pueblos. El artículo “Ethnic and Racial Configurations in Contemporary Spanish Culture” de Isabel Santaolalla aborda este tema en detalle. La identidad de un pueblo depende de cómo la sociedad lo representa; por ejemplo la representación del africano en el filme español. Propone que tras esta representación hay un proceso de producción, que es invisible o borrado (56), y además, la creación de la identidad del Otro en España es única por la historia de Franco que también influyó el proceso.

Según Santaolalla, hoy en día, España se ve a sí misma como un país étnicamente homogéneo y debido a la propaganda del régimen de Franco, había gran énfasis en la idea del nacionalismo que unificaba todo el país (55). Franco, por sus ideales nacionalistas, restó importancia a culturas diferentes o gente culturalmente y étnicamente única. Jo Labanyi resume la ideología de Franco como “one race, one language, one culture” (4). Con el desarrollo de la ‘literatura nacional,’ o ‘cultura nacional,’ Franco subvirtió las culturas distintas o minorías. Del mismo modo, nos recuerda que la historia siempre se escribe por los vencedores y en el siglo XX fue Franco quien comenzó a enfatizar la importancia de ‘la cultura española.’ Durante la época del imperialismo europeo se estableció la hegemonía de los europeos ‘puros’ o blancos y el régimen de Franco reafirmó esta jerarquía (56), convirtiendo a los perdedores (el Otro) en el enemigo (7).

En el siguiente análisis de las tres películas describiré las representaciones del inmigrante y de la mujer en España y mostraré las reacciones que resultan en un retorno a las ideologías franquistas.

## El Inmigrante como el Otro

Como veremos, la representación del inmigrante en *Taxi* difiere de la de *Poniente* y *Bwana* en que no hay una tensión entre lo español y el Otro que aumenta y culmina en violencia o conflicto, sino que ya desde el comienzo, la violencia hacia el Otro es parte estructural del espacio urbano madrileño. En *Taxi*, a pesar de la existencia múltiple de Otros como el extranjero, el inmigrante, la mujer, el homosexual, el travestido y el drogadicto, todavía sobresalen el inmigrante y extranjero en este análisis.

Un aspecto notable de *Taxi* es que primariamente vemos al Otro desde la perspectiva del fascismo que tiene gran presencia en la película debido a La Familia. Aunque el filme tiene lugar en los años '90, vemos claramente la influencia de Franco en el fascismo de La Familia, cuando ésta se reúne para celebrar el cumpleaños de Velasco. Antes de la comida, Calero se acerca a Paz y a Dani y les ofrece unas insignias. Podemos ver los colores de la bandera de España y la cresta con el águila imperial de Franco, y aunque Paz lo toma, lo lleva sino lo pone en la piel de una gamba antes del brindis. El brindis de Velasco también responde a la ideología franquista del grupo. Martija brinda, “Es para mí, un honor y un orgullo brindar esta tarde por un hombre de los que no quedan. Por un hombre de ley, un hombre íntegro.” Calero sigue, “Desde que nos encontramos en adversos circunstancias no he dejado de aprender de ti. ...Estoy hablando de un patriota, de un hombre de ideales.” Al fin de la escena, Niño exclama, “¡Viva España!” saludando con su brazo levantado, y el resto de la familia hace lo mismo, obviamente recordando al saludo franquista. Nos recuerda a la presencia franquista, aunque sea pequeña en España, a pesar de la democracia y libertades de la constitución.

Se observa el enfado y odio de este grupo en el ataque de Niño al extranjero africano que es diplomático cuando le pide a Niño que lo lleve al Hotel Palace. “¿Desde cuándo admiten negros en el Palace?” El diplomático no se le ha oído y le pide a Niño que repita. “Además es sordo...” murmura. Niño insulta al diplomático y él le pide al taxista que pare para que pueda bajarse. Niño, enfadado con él, también se baja del coche, y de repente, arranca al diplomático y empieza gritar, mandando, “¡Chúpalo!” refiriéndose a su coche. “¡Cabrón! ¡Hijo de puta!” Sólo por una policía que pasa puede escaparse el diplomático.

La violencia más monumental del filme es el ataque de los soldados españoles al barrio de inmigrantes. Calero da un discurso pequeño a los soldados:

“Aquí están, los que os roban vuestras puestos de trabajo y violan a vuestras mujeres. Y si os descuidáis, os pegan la SIDA. Ellos tienen la culpa de todos los males que parece en este país. Ellos y los políticos que se han repartido España como si fuera un botín. Por eso, gente normal como nosotros tenemos que decirle a toda esta escoria que se acabó lo que se daba. Hay que pasar a la acción. España necesita soldados.”

Calero usa un lenguaje muy agresivo y violento pero también ‘patriótico.’ Llaman a los soldados “patriotas” y luego se refiere a su violencia hacia el Otro como “una cruzada.” Para describir a los inmigrantes, Calero ilustra los elementos de estereotipos de Homi Bhabha. Hay ambivalencia relacionado a ellos porque les avisa Calero a los soldados que si se descuidan, podrían contraer la SIDA. A la vez, Calero muestra la ‘fixity’ en su declaración por afirmar que los inmigrantes roban los puestos de españoles y violan a las mujeres españolas. La ambivalencia contribuye al miedo de los soldados a los inmigrantes, y la ‘fixity’ resulta en la ira y el odio.

‘Los patriotas’ prenden fuego a las casas de los inmigrantes mientras duermen, pero unos hombres se despiertan e intentan defenderse. Dani ataca a un hombre con un

palo de béisbol, matándolo en cierto sentido de forma involuntaria y luego en la radio, Paz oye una noticia que describe el ataque en el que se ven afectados niños y mujeres: hay dos muertos y seis en el hospital. Paz menciona este ataque durante la cena en casa, y su padre simplemente responde, “¿Son marroquíes? Mejor.” Como veremos, está presente la misma indiferencia a inmigrantes en *Poniente y Bwana* que en el comentario de Velasco.

Cuando el inmigrante intenta vender relojes en el bar a Dani y a Paz, Dani amenaza al hombre que se vaya, pero al persistir en tratar de vender cosas a la pareja, Dani las tira al suelo gritando, “¡Mierda Pesca’o!” Si Paz no hubiera estado allí, Dani le habría dado una paliza.

Para recordarnos de la realidad de esta situación en toda España, Carlos Saura, el director de *Taxi*, usa fragmentos de entrevistas actuales con individuos españoles describiendo la represión de algunos grupos en Madrid.

“No está bien visto ni ser homosexual, ni ser transexual, ni tener la piel morena.”

“Lo mejor estupefacto era el sadismo, la paranoia.”

Un fragmento de video con un hombre pintando un graffiti: “Europa Blanca” encima de una esvástica.

De otra manera, en la película *Bwana* se crea una relación más íntima con Ombasi, el personaje que primariamente representa al Otro en España; es un inmigrante de África que se encuentra con una familia española en la playa de Almería, al sur de España. Toda la película se presenta desde la perspectiva de la familia española, afirmando Santaolalla que la representación del Otro siempre lo pone en el contexto de ‘ellos,’ es decir, diferente o aparte de ‘nosotros’ (58).

Ombasi sirve para cuestionar la idea de la familia típica en España, principalmente al desafiar el papel del padre, Antonio, quien falla en su responsabilidad de proteger a su familia. Al encontrarse con Ombasi por primera vez no puede pelear con él, entonces debe ofrecerle regalos y comida pero luego, pierde la bujía del coche y la familia tiene que quedarse en la playa durante la noche. Antonio no puede proteger a su familia, y tampoco puede proveerles. Además de perder la comida y la bujía, Antonio le da por accidente su mechero a Ombasi quien hace un fuego capaz de proteger a todos del frío nocturno. A pesar de los órdenes del padre, su familia elige sentarse alrededor del fuego con Ombasi, y aunque la familia cogió las coquinas, es Ombasi quien las come y se las ofrece a la familia.

La película está llena de imágenes de Ombasi como símbolo viril o de la masculinidad. Dori lo ve a Ombasi encima de una colina de arena con su cara al sol y sus brazos levantados; sus músculos y la forma de su cuerpo son muy definidos. De hecho, su cuerpo casi desnudo sirve como una imagen de la masculinidad estereotípica en toda la película, por ejemplo cuando lleva a Jessy a su familia en sus brazos, y cuando se baña desnudo en el mar. Antonio debe ser la figura masculina y dominante de la estructura social de la época de Franco haciendo el mismo papel de Velasco en *Taxi*, pero en la actualidad, Ombasi el africano hace ese papel.

Las percepciones que la familia tiene refuerzan la identidad de Ombasi como un Otro. Cuando los niños encuentran a Ombasi le miran como si fuera un animal salvaje, presumiendo que Ombasi ha matado a su compañero al verlo con el otro africano muerto. Vuelven corriendo hacia sus padres gritando, “¡Hay un negro! ¡Hay unos negro!” pero los

padres no pueden creer que han encontrado a un africano de verdad. Santaolalla explica que a pesar de las variedades étnicas en España, éste se ve como un país homogéneo (55).

Todo lo que Dori 'sabe' de Ombasi y la gente de África en general se basa en estereotipos, recordándonos al artículo de Santaolalla, en el cual menciona que los estereotipos vienen de la producción de identidad. Claro que a los que más les afecta la producción de estereotipos, no tienen oportunidad de cambiarlos (56). Dori menciona estos modos de producción. Es decir, después de que Jessy volviese gritando los "negros muertos," Antonio le pregunta a Dori por qué Jessy está hablando tanto de negros. Responde que "ve mucha tele, se le va a pasar." Durante toda la película, sigue ofreciendo información incorrecta o estereotípica de los africanos. Hablando de la bujía, propone, "Se creará [Ombasi] que es un amuleto de esos mágicos. Esta gente es muy prehistórica." Jessy observa de Ombasi, "Tiene los diente muy grandes," y Dori responde, "Sí, porque viene de la selva y aquello está lleno de fieras." Alrededor del fuego, Dori no acepta la comida de Ombasi avisando a su marido, "Estos negros están llenos de microbios, Antonio. Lo dicen todos los días en la tele." No tienen capacidad de confiar en Ombasi por las imágenes de africanos en los medios de comunicación populares. La idea de 'fixity' de Bhabha resulta en que Dori está segura en la veracidad de la imagen de africanos que ve en la tele.

Santaolalla usa las ideas de Homi Bhabha sobre la ambivalencia generada cuando el otro lleva consigo un 'potencial desestabilizador' (57) que es evidente en la percepción negativa que Antonio tiene de Ombasi. En la playa, vemos imágenes de montañas, tierra salvaje, acantilados, y playas. La familia está en una tierra desconocida, pero no tiene

miedo porque todavía es España y es su nación pero todo cambia cuando Ombasi conoce a la familia; todos tienen miedo y reaccionan con hostilidad al africano.

Antonio no entiende la lengua de Ombasi ni lo que éste va a hacer, y al recoger a su niña de Ombasi, les defiende a su familia con una red de coquinas. Otro ejemplo de las percepciones de Antonio tiene lugar alrededor del fuego. No quiere que su familia se acerque pero no le obedecen, sentándose alrededor del fuego con el recién llegado. Después de empezar a comer la coquina, Dori le advierte a Antonio que los negros tienen muchos microbios, y de repente escupe la comida, diciendo que Dori lo ha puesto nervioso y que no tiene hambre.

Al final se centra en la violencia a los inmigrantes africanos en España en los años '90 tras los tres neonazis que persiguen a Ombasi, prometiendo castrarlo. Rememoran el fascismo de Francisco Franco y Adolfo Hitler y la violencia y represión de esas épocas. En este sentido Labanyi nos recuerda que durante el régimen de Franco, se reprimían las culturas bajas y subalternas que no eran parte de la cultura española (1, 4). Negando ayudar a Ombasi, la familia se va, dejándolo agotado en la calle, mientras los neonazis le rodean, preparando llevar a cabo sus intenciones malvadas.

La película *Poniente* trata de los inmigrantes como un grupo unido de trabajadores en los invernaderos del sur de España. Gran parte del conflicto viene de los del norte de África, sean marroquíes, árabes, bereberes etc., un tema muy contemporáneo en España. Según Tabea Linhard, “North African immigration in Spain is radically redefining the cultural, physical, and economic landscape in this part of the country [el sur de España]” (414).

Nos acordemos que a los comienzos de la Guerra Civil de España, Franco reclutó a soldados norteafricanos para luchar contra los republicanos, contribuyendo al sentimiento negativo de los primeros. Esta presencia de norteafricanos en la guerra resultó en una multitud de miedos raciales, los cuales se transformaban en estereotipos de norteafricanos que los medios de comunicación popular todavía difunden (415). Hay una imagen durante el filme en la cual vemos un grupo grande de inmigrantes corriendo tras un camión pidiendo trabajo. Es una escena que representa al Otro solamente en una situación, pero por el estereotipo, se puede creer que los inmigrantes siempre hacen lo mismo para buscar trabajo.

En *Poniente*, vemos mucha discriminación hacia los inmigrantes, influida por las actitudes negativas de los españoles, particularmente de los agricultores. Tratan a los trabajadores migrantes muy injustamente, por ejemplo no suscriben contratos con los trabajadores para estabilizar ni sueldo ni beneficios laborales. Además, los españoles esperan que los inmigrantes trabajen todo el día pero al mismo tiempo no quieren pagarles las horas extra.. Paquito, el gerente del invernadero de Lucía, no quiere pagar las horas extra a los trabajadores, pero cuando Lucía le pregunta si él las cobra, dice que sí. “Lucía, no me vas a comparar tu a mí con esta gente.”

En su artículo “Ethnic and Racial Configurations,” Santaolalla explica que las minorías en particular sienten las consecuencias de la producción de identidad porque estas minorías no son capaces de cambiar la producción de su propia identidad (56). El joven trabajador, Saïd, provee un ejemplo de discriminación relacionado a esta conclusión de Santaolalla cuando su amigo y él intentan entrar en un bar, pero la guardia del bar no lo permite. La noche es tranquila y las calles están vacías, pero les dice que el

club está lleno y no pueden entrar. Cuando los jóvenes protestan y la guardia les ordena irse, Saïd casi inicia una pelea, pero eventualmente, los jóvenes vuelven a casa. No pueden ni relacionarse con la gente española para empezar a cambiar los estereotipos de los inmigrantes.

Otro ejemplo ocurre cuando Saïd intenta alquilar un piso en el pueblo. Tiene todo el dinero para el primer pago y ya ha hablado con el propietario, pero cuando lleva el dinero al piso, el propietario dice que no se lo va a alquilar. “¡Te he dicho que el piso está vendido; No tengo nada que decirte a ti.” De nuevo, los españoles no le dan a Saïd la oportunidad de ser un miembro productivo del pueblo. ¿Cómo pueden cambiar los estereotipos de los inmigrantes si no pueden interactuar con los españoles, ni formar parte de su sociedad? Adbenbi, hablando con Miguel, un agricultor español, resume:

“...preferís tenernos lejos. Lo que realmente os gustaría es que fuéramos invisibles.”

En este sentido Santaolalla afirma que todos nosotros estamos “ethnically located” (56). En España, los españoles se ven a sí mismos como lo aceptable y lo normal, como una gente neutral, pero en realidad también tienen una etnicidad como los africanos, árabes, etc. Chus Gutiérrez, la directora de *Poniente* intenta recordarnos que la inmigración siempre ha sido parte de la historia humana. El personaje, Curro, sirve como un caso único de un español que, a la vez, es inmigrante porque vivió su juventud en Suiza antes de volver a España; no tiene sentimiento de pertenencia y debe que crear su propia identidad en el margen. Curro y Adbenbi son buenos amigos y Curro aun quiere abrir un bar en la playa con él, pero no obstante, Curro todavía tiene una falta de sensibilidad hacia Adbenbi y su cultura que caracteriza a los españoles. Cuando Adbenbi está escribiendo en la arena, Curro le pregunta si esa es la lengua de los árabes. Adbenbi

responde, “Te he explicado mil veces que no somos árabes. Nuestro pueblo tiene cinco mil años de historia y se extiende por toda África del Norte. Tenemos nuestra identidad, nuestra cultura, nuestra propia lengua.”

La tensión entre los agricultores españoles y los trabajadores aumenta cuando los agricultores se reúnen para resolver los problemas con los precios agrícolas que están bajando. Uno supone, “¡El problema, señor, es que Marruecos está bajando el precio!” Otro sugiere, “Lo bajamos el sueldo de los nuestros [trabajadores],” y en fin, resuelven pagar menos a los trabajadores. A la vez, los trabajadores se reúnen y deciden negarse a trabajar, pidiendo contratos con los españoles, entonces poco después los españoles recurren a violencia hacia los inmigrantes. Curro intenta defender a los inmigrantes, pero los agricultores lo llaman traidor por ser amigo de Adbenbi y le pegan una gran paliza.

Al final de la película, los españoles repiten la violencia y represión que Franco ejerció hacia los que no formaban parte de su imagen de una España unida y esta escena de violencia y caos refleja la violencia actual en El Ejido en el año 2000. Los españoles conducen camiones por el pueblo, prendiendo incendios a mezquitas y edificios de los inmigrantes. Hacen fuego y arden sus posesiones, incluso una copia hermosa del Corán, mientras también, vemos a los españoles dando una paliza a muchos inmigrantes indefensos. Esto resulta en la última escena de *Poniente* mostrando a un grupo grande de inmigrantes, incluso Adbenbi, caminando por la playa, con bolsas de posesiones en las espaldas, yendo a buscar una casa nueva.

## La Mujer como la Otra

En la representación del inmigrante como el Otro, todos ellos no son españoles. En cuanto a la representación de la mujer como el Otro, es distinto porque las mujeres son españolas, pero a la vez se sienten aparte, solitarias o aisladas. De la misma forma, *Taxi* ilustra un mundo totalmente machista, en el cual Paz es la figura primaria de mujer como el Otro, sintiéndose muy aislada aunque también es un personaje proactiva. Hay dos otras figuras de la mujer, Reme una taxista en *La Familia* y la madre de Paz, que también tienen papel del Otro.

Al principio de la película, se establece que Paz se siente como Otro en muchos sentidos. Primero, en los estudios, es Otro por suspender sus estudios y cuando una chica invita al novio de Paz, ella rompe con él. Decide raparse la cabeza, pero esto es inaceptable por su familia, porque Igual que en *Poniente y Bwana*, el machismo de la familia y de la sociedad está presente, contribuyendo el sentido de Paz de ser Otro.

Ambos el fascismo y el machismo están influidos por la historia de Franco, y en esta película, el machismo afecta a Paz, su madre y Reme. Después de raparse la cabeza, Velasco al ver a su hija le da una bofetada. La pregunta, "Si habías olvidado quien manda aquí, te voy a rescatar la memoria inmediatamente." Hace que lleve una peluca vieja y fea para que parezca más bien como una mujer apropiada. Velasco se ve a sí mismo como el centro y fundación de la familia, y aunque tiene respeto para su mujer, es obvio que las ve a las mujeres en general como inferiores. Mientras Paz practica conducir el Taxi, Velasco comenta, "Para ser mujer, lo hace muy bien." Velasco confía en la 'fixity' de sus percepciones del valor y rol de mujeres en la vida.

La madre de Paz también es una figura del Otro. Sabe bien lo que hace La Familia por la noche, pero no puede decir nada y por lo tanto no puede cuestionar sus acciones. Tiene que quedarse en silencio y cuidando de la familia. Sin embargo, quiere una vida mejor para Paz. Cuando está hablando con Paz, podemos ver el efecto del machismo. Antes de hablar de su opinión, dice, “Pues, yo no soy nadie,” como admitir que su opinión no tiene tanto valor. Quiere una vida mejor para Paz, una vida aparte de La Familia.

Reme, por ser mujer, también es una forma del Otro, pero mantiene el rol de Otro de la mujer con sus palabras y acciones. Al conocer a Paz por primera vez hace mucho tiempo, hablan de su pelo largo. Reme dice, “A los hombres, les gustamos con el pelo largo y buenas tetas.” Reme refuerza el rol de mujer de inferior. Unos momentos luego, los hombres la mandan que traiga sus bebidas. “¡Pesa’os!” responde. A Paz dice, “Pues esperen. Esos han creído que todavía somos sus esclavas. ¿No te jode?” Supuestamente los hombres no son jefes de las mujeres, pero con sus acciones, parecer creer que si todavía son los jefes. Aun sirve como amante de Velasco, convirtiéndose en un objeto sexual para él, arriesgando a perder toda su dignidad como mujer.

Al fin de la película, Calero le pregunta a Dani, “¿Estás enamorado de esa tonta?” refiriendo a Paz. Dani, sí elige romper con las ‘fachas’ por Paz, pero el director nos hace recordar que no todos elegirían lo mismo.

En *Bwana* se representa a la mujer cómo una forma del Otro mediante el personaje de Dori. Es la mujer de Antonio y juntos a sus niños forman en ejemplo de la familia tradicional en España. Los papeles tradicionales de la mujer y el hombre que estableció Franco todavía gobiernan a esta familia aun en los años 90.

El papel de la mujer 'tradicional y apropiada' se destaca por contraste al de Dori y Antonio, su marido machista que se percibe a sí mismo como la autoridad suprema de la familia. Siempre habla a sus niños o su mujer como inferiores, "¿Pero que tonterías estás diciendo, niño?" "¡Me cago en la leche, Iván!" "Que se calle la niña, ¡que me pone nervioso!"

Igualmente tiene la responsabilidad de proveer y proteger a su familia. La primera vez que vemos este aspecto del rol de Antonio, la familia para en un bar pequeño rumbo a la playa para descansar porque los niños tienen hambre y tiene que encontrar comida, da igual de donde venga. En el bar, hay dos hombres borrachos, bromeando y burlándose de los taxistas que es la profesión de Antonio, entonces debido a su orgullo machista, no puede dejar a su familia ver a estos borrachos burlándose así. Manda a su familia que salga, mientras lleva a los hombres al otro lado del bar. Les paga una 'propina' para que los dejen en paz. Dori celebra esta demostración de masculinidad cuando dice, "Cuando echas huevos, echas huevos." Antonio también se la requiere esta masculinidad de su hijo Iván, pidiendo que el niño vuelva al coche, grita, "¡Iván, ten cojones!" demostrando su mentalidad machista.

Por otro lado, Dori debe hacer el papel de la mujer clásica de la época de Franco de ser obediente y servil y siempre sigue los órdenes de Antonio durante toda la película. En la escena de camino a la playa, Jessy se pone enferma y vomita en el vestido de Dori, pero al quitarse el vestido, Antonio le avisa, "Ten cuidado, que le va a ver alguien." Dori representa un objeto; la propiedad de Antonio. La mujer es un Otro, en parte, por esta relación con el hombre.

Durante el sueño de Dori, exploramos la mente de una mujer reprimida. Ombasi gatea hacia Dori, mientras se tocan tambores africanos. Vemos dos lados eróticos de la mente de ella. Primero vemos la sexualidad de Dori, una sexualidad que no puede reconocer libremente. Tiene deseos sexuales; siente placeres sexuales, pero no forma parte de una ‘mujer apropiada.’ A la vez, tiene estos deseos sexuales por el negro Ombasi. Esta relación nunca podría existir en España pero la interacción entre los dos es casi una forma de alivio para Dori.

La escena en la cual Ombasi se está bañando en el mar y Dori lo está mirando, sirve como un instante de amistad entre las dos formas del Otro. Obviamente, Ombasi es una figura del Otro desde la perspectiva española de la familia, pero Dori confiesa su sentimientos de ser Otra en su vida:

“Era muy aventurera, aunque ahora no me ves. Lo que pasa es después me casé. ... Tuve los niños. ... Todo te cambia mucho. Todos los días, el mismo... Por la noche cuando me acuesta, no me puedo dormir.”

Desafortunadamente, al fin de la película, el rol de Dori realmente no cambia. Mientras la familia se escapa de la playa, Ombasi, perseguido por los neonazis salta encima del coche, claramente pidiendo ayuda en su lengua nativa. Llorando, Dori grita a Ombasi que se vaya. Dice que no puede hacer nada, aunque quiere ayudarlo. Dori no puede hacer nada tanto por la otredad de Ombasi como por ser mujer en un mundo machista.

En la descripción de Verena Berger sobre la historia de peregrinos y forasteros en España, nos cuenta que existieron tradiciones de hospitalidad cuando un extranjero o peregrino pasaba por el pueblo o la casa, resultando en la idea de que “el huésped es sagrado, pero no debe quedarse” (185). Lucía, la protagonista principal de *Poniente*, se

encuentra con esta tradición cuando vuelve a su pueblo natal para el entierro de su padre. Cuando decide quedarse en el pueblo La Isla para trabajar en los invernaderos, se convierte en una forma del Otro. Berger destaca la diferencia de la otredad de Lucía y los inmigrantes. Lucía no se ve como un Otro por ser una trabajadora externa como los inmigrantes, sino que se convierte en Otro cuando “se enfrenta con los valores conservadores tradicionales que predominan en un pueblo del sur de España incluso en la actualidad.” (188). Es justo Franco que consolidó estos “valores conservados.”

Hay mucha discriminación hacia Lucía por parte de Curro, Paquito, y Miguel después de decidir quedarse, debido en particular a las actitudes machistas de los otros personajes. Curro, el contable de Miguel y Lucía intenta disuadir a Lucía de trabajar en el invernadero. Después de decidir quedarse, Curro la recuerda a Lucía que “este tipo de explotaciones funcionan si es el mismo dueño que las trabajan,” como si no fuera posible que ella pudiera trabajar en el invernadero.

Miguel es el primo de Lucía y también es agricultor que representa una figura del hombre modelo de la edad de Franco proveyendo para su familia y mandando a su familia cómo él quiera. Cuando su hijo escoge dejar la escuela, Miguel le amenaza con mandarlo a Madrid hasta que termine sus estudios, y al enterarse de que Miguelito ha pedido trabajo a Lucía, Miguel se enfada con su hijo y lo echa de su casa.

De modo parecido, se desarrolla un conflicto entre Lucía y Miguel porque Miguel cree que unas hectáreas de tierra de Lucía eran propiedad de su padre. Aunque Lucía le ha dicho, “Me quedo, y voy a trabajar en mi tierra,” Miguel la está presionando a Lucía para que salga de La Isla y él pueda recoger su tierra: “Tengo que recuperar mi tierra de una forma, o de otra.”

Paquito provee otra fuente de discriminación machista. En su primer día, Lucía habla con un inmigrante se llama Chad, pero Paquito lo manda a trabajar y la avisa a Lucía que no hable con los trabajadores. “Honestamente cuanto menos trato tengas, mejor.” Paquito siempre se refiere a lo que hacía el padre de Lucía para contradecirle, una costumbre que le molesta mucho. Sugiere pagar las horas extra a los trabajadores, pero Paquito de repente responde que su padre nunca las pagaba. Otro día, llega al invernadero tarde, se disculpa a Paquito, pero su respuesta muestra su opinión de ella como mujer en vez de colega. “Bueno, no te preocupes. Tampoco hace falta que vengas todos los días. Tú te puedes dar tus paseitos, si quieres, te vas a tu peluquería, drogería...”

*Poniente* también establece una comparación entre la tía María, como mujer tradicional, y Lucía y Perla, como formas del Otro. María es la madre de Miguel, y en la misma manera que Miguel es el hombre modelo, María es la mujer modelo cuidando la casa y preparando la cena para la familia. No trabaja pero apoya a los hombres en su vida (su marido en el pasado, y su hijo en el presente) que trabajan porque según ella, “La familia es sagrada.”

Lucía y Perla son casos muy distintos, en que las dos trabajan lo cual no es tan común en La Isla. Durante la época de Franco, tampoco era común que las mujeres trabajaran. Lucía y Perla tienen hijas, pero no están casadas, son víctimas de sus exmaridos, y por eso, tienen que trabajar para mantenerse. El trabajo de Perla contribuye a la tensión entre Perla y la sociedad del pueblo llamado La Isla (concretamente, con María). María no se enfrenta con Perla directamente, pero su opinión de ella es obvia. Le

pide a Lucía que deje a Clara en casa con ella y no con “esa mujer,” y cuando Perla entra en la casa, María pasa cerca suyo sin mirarla ni un momento.

Lucía descubre el trabajo de Perla, quien avergonzándose del mismo le explica que no hay otra opción, elaborando que podría trabajar o en el invernadero o en la planta de embalaje, si no trabajara en el club. Hay una amistad entre las dos que se refuerza por su otredad mutua.

De forma similar al conflicto con los inmigrantes en *Poniente* que resultó en violencia, Lucía también es víctima del machismo y orgullo de Miguel. Al recibir los resultados del juicio que ha decidido que Lucía es propietaria de la tierra polémica, Miguel se enerva al perder su tierra. Esta furia refleja la de los españoles en la actualidad por el sentimiento de perder su tierra, trabajo y libertad a favor de los inmigrantes. En esta dirección Miguel prende fuego a los invernaderos de Lucía. Miguelito, el hijo de Miguel, queda atrapado en el fuego y se muere. La violencia siempre produce víctimas en ambos lados de un conflicto. La película se acaba sin responder a nuestras preguntas mentales si Lucía va a quedarse en La Isla o si buscará otra casa nueva como los inmigrantes que deciden salir. Al no resolver la trama de *Poniente*, el director cuenta que esta situación para la mujer en España tampoco se resuelve.

No se puede negar que España ha experimentado muchas reformas y cambios tanto en su sistema político como en su desarrollo económico. Lo que todavía requiere más atención es la libertad social en España y la mentalidad de la gente española, libre del machismo y xenofobia. Las tres películas *Taxi* (1996), *Bwana* (1996) y *Poniente* (2002) muestran situaciones de interacción y enfrentamiento entre individuos a quienes sólo les importa “lo español” y la unidad de su patria y la diferenciación del Otro en

cualquier forma, sea el negro, el inmigrante, la mujer u otras. En estas situaciones, la mayor parte de los españoles (muchas veces, los hombres españoles) no pueden tratar con el Otro en una manera de igualdad o compasión, sino que reavivan los ideales y actitudes de Franco de una España unida y homogénea. Lo más importante que nos muestran estas películas es que en España, todavía falta mucho progreso hasta que se le olvide el establecimiento social de Franco.

## Obras citadas

- Berger, Verena. "Los movimientos migratorios y el miedo al otro en *Poniente*." *Miradas locales: cine español en el cambio de milenio*. Madrid: Iberoamericana, 2007.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Bwana*. Dir. Imanol Uribe. Perf. Andrés Pajares, María Barranco, Emilio Buale, and Alejandro Martínez. Aurum. 1996. DVD.
- Gilmore, David D. "The Democratization of Ritual: Andalusian Carnival after Franco." *Anthropological Quarterly* 66.1 (1993): 37-47.
- <http://www.eurofound.europa.eu/eiro/2000/04/feature/es0004184f.htm>
- Labanyi, Jo. "Introduction: Engaging in Ghosts; Or, Theorizing Culture in Modern Spain." *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Linhard, Tabea Alexa. "Between Hostility and Hospitality: Immigration in Contemporary Spain." *MLN* 122.2 (2007): 400-422.
- Ochoa, Santiago García. "'Mirarse en la pantalla': el cine de Carlos Saura. (Spanish)." *Hispanic Research Journal* 10.4 (2009): 357-369. *Academic Search Premier*. EBSCO. Web. 22 Feb. 2010.
- Poniente*. Dir. Chus Gutiérrez. Perf. Cuca Escribano, José Coronado, Mariola Fuentes, and Antonio Dechent. Amboto Audiovisual S.L. 2002. DVD.
- Preston, Paul. *Juan Carlos: Steering Spain from Dictatorship to Democracy*. New York: W.W. Norton, 2004. Print.
- Santaolalla, Isabel. "Ethnic and Racial Configurations in Contemporary Spanish Culture." *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: Oxford UP, 2000. Print.
- "Close Encounters: Racial Otherness in Imanol Uribe's *Bwana*." *Bulletin of Hispanic Studies* 76.1 (1999): 111-122. *Academic Search Premier*. EBSCO. Web. 27 Feb. 2011.
- Taxi*. Dir. Carlos Saura. Perf. Ingrid Rubio, Carlos Fuentes, Ágata Lys, Ángel de Andrés López, and Eusebio Lázaro. Canal+. 1996. DVD.