

EL BUCLE INFINITO. MUJERES RACIALIZADAS: SU PRESENCIA EN LA CINEMATOGRAFÍA OCCIDENTAL

THE INFINITE LOOP. RACIALIZED WOMEN: THEIR PRESENCE IN WESTERN CINEMA

Josefina Martínez Álvarez

<https://orcid.org/0000-0003-0195-7448>

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España.

E-mail: jmartinez@geo.uned.es

DOI: <https://doi.org/10.36132/1d8a5x55>

Recibido: 03 noviembre 2023 / Revisado: 21 enero 2024 / Aceptado: 21 enero 2024 / Publicado: 15 febrero 2024

Resumen: A lo largo de este artículo se analizan los estereotipos establecidos en el discurso cinematográfico occidental en los inicios del cine, y su evolución en las películas que retratan a las mujeres de grupos étnicos minoritarios. También se examina la presencia de las racializadas en la industria cinematográfica y el reconocimiento otorgado por los agentes culturales. Las reivindicaciones, la toma de conciencia social, la puesta en valor de las diferencias mostradas en las obras fílmicas, ha estimulado la integración –no sin retrocesos– de los grupos minoritarios en las producciones cinematográficas y en la cultura dominante.

Palabras clave: cine, Estudios de género, inclusión, Integración, España

Abstract: Throughout this article, we analyze the stereotypes established in Western cinematographic discourse at the beginning of cinema, and their evolution in films that portray women from minority ethnic groups. The presence of racialized women in the film industry and the recognition granted by cultural agents is also examined. The demands, the raising of social awareness, the valorization of the differences shown in film works have stimulated the integration –not without setbacks– of minority groups in film productions and in the dominant culture.

Keywords: cinema, Gender Studies, Inclusion, Integration, Spain

INTRODUCCIÓN

A veces los estudiosos de la historia actual, en su afán por explicar el presente, soslayan las raíces que lo engendran. En español, el término raza aplicado a las personas aparece ya en el siglo XVI, como analogía del mundo animal. El diccionario de Covarrubias lo recogía en 1611. Ya los viajeros de la Antigüedad mostraban en sus escritos las diferencias que definían a sus pueblos frente a los de tierras lejanas. En la Edad Moderna, las reflexiones científicas sobre la diversidad humana establecieron distintos fenotipos que se fueron enlazando con conceptos como la religión, el ámbito cultural y las genealogías, que definieron la pertenencia¹. ¿Cómo definir racializado? En sentido amplio, alguien racializado sería quien recibe un trato de favor o discriminatorio basado en la categoría racial que la sociedad le atribuye. Negros², blancos, amarillos... son igualmente racializados, pero la diferencia establece unas consecuencias y unas oportunidades distintas según los grupos sociales a los que pertenecen. Por otra parte, la clasificación por géneros, masculino o femenino, se podría considerar una categorización con sesgo negativo para las mujeres.

Esta organización étnica se plasma en el ámbito de la cinematografía –arte, industria y medio de comunicación–, que refleja esta tipificación de grupos humanos a los que nos adscribimos. Nacido en los albores del siglo XX, el cine es lugar común y referente de los elementos que identifican nuestra “cultura”. Y parte de esas características que determinan las especificidades de lo que denominamos occidentales, permanecen inmutables en nuestra forma de imaginar y representar nuestra propia sociedad.

De otro lado, los estudios culturales, con frecuencia asociados a los departamentos de Arte, irrumpieron en las facultades de Historia a mediados de los 60 del siglo pasado, puesto que a veces se contemplaban como un apéndice de los estudios de la Historia Política. Y en cuan-

to a la relación de la Historia con el cine sería Marc Ferro, coeditor de la revista francesa *Annales*, quien escribió un primer ensayo en 1965 muy relevante sobre la visión fílmica de la historia. Ferro demostró que era imposible analizar el conjunto de la sociedad sin acercarse al cine³, aunque hasta 1977 no publicara su *Cinéma et Histoire*⁴. Para esas fechas, los estudios sobre los medios de comunicación y las producciones artísticas ya formaban parte de las materias curriculares del *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) de la Universidad de Birmingham, fundado en 1964 por Richard Hoggart, su primer director. Los teóricos del Centro, como Stuart Hall, enfatizaron en la correlación en el uso de los textos culturales, incluso los productos para el consumo de masas, cuestionando las teorías culturales establecidas por Theodor Adorno y la escuela de Frankfurt acerca de la división entre “productores” y “consumidores” que defendían como evidentes. Las áreas de investigación del también conocido como *British Cultural Studies* se centraban en la subcultura, la cultura popular y los estudios de medios. Los teóricos de Birmingham tendían a adoptar un enfoque interdisciplinar para el análisis de la cultura, incorporando diversos elementos como el feminismo o la teoría crítica de la raza. Por lo tanto, el *British Cultural Studies* fue pionero en las investigaciones sobre las representaciones de diversos grupos sociales en los medios de comunicación y evaluó los efectos e interpretaciones de dichas representaciones en la audiencia⁵. A partir de aquí, el cine y los medios de comunicación se tornaron en áreas de estudio de la sociología y de la psicología⁶.

Sobre esta base teórica pretendemos analizar cuáles son los mecanismos que permiten a una película forjar un discurso. Para ello tomaremos en consideración dos elementos, de una parte, el propio filme, que puede contener uno o varios mensajes, a veces contradictorios, expresados a través de la imagen y del sonido. De otra, el receptor que, de acuerdo con sus conocimientos

¹ García-Arenal, Mercedes y Pereda, Felipe (eds.), *De sangre y leche. Raza y religión en el mundo ibérico moderno*, Madrid, Marcial Pons, 2021.

² A lo largo del trabajo se utiliza el mismo vocabulario que se usaba en las películas o en la época en que se filmaron, para no desvirtuar lo que se hacía y decía. Actualmente, por razones de igualdad e inclusión, se usan los términos de afroamericanas o nativas o indígenas americanas para designar a las mujeres racializadas.

³ Ferro, Marc, “Histoire et Cinéma: L’expérience de La Grande Guerre”, *Annales*, 20 (1965), pp. 327-336.

⁴ Idem., *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël et Gonthier, 1977.

⁵ UK Research and Innovation, disponible en: <https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2FK000500%2F1> [Consultado el 28 de octubre de 2023].

⁶ Curran, James et al., (comps.), *Estudios culturales y de comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y del posmodernismo*, Barcelona, Paidós, 1998.

y su propio análisis, realizado bajo la experiencia individual, examinará y explicará la obra. Sin embargo, existe un aspecto más, aquel que pasa desapercibido, que no se discute, que no se comenta: esas asociaciones que revelan la estructura social y de poder que se reproducen cotidianamente y se perpetúan hasta la actualidad al considerarse “de sentido común”. Como indica Martínez Gil:

“una película debe entretener y satisfacer los gustos y las expectativas de la crítica y del público, de la sociedad a la que se dirige; y en virtud de ello, el cineasta ha de respetar todo un cúmulo de convenciones que limitan su libertad, o bien subvertirlas, lo que en determinadas circunstancias también puede favorecer su comercialidad”⁷.

Así pues, cada grupo social, cada espectador, forma parte de la producción fílmica en cuanto que la producción cinematográfica va dirigida a recuperar una inversión determinada, y su éxito depende de una cierta identificación con el público, de su atracción e interés.

En estos estudios multidisciplinares, el cine adquiere una categoría apreciable al ser uno de los medios de ocio más representativo del siglo XX y comienzos del siglo XXI, símbolo de la sociedad de masas: las proyecciones cinematográficas se consideran el vehículo por excelencia de la evasión y el disfrute.

“Se calcula que en torno a un 89% de la información que recibe el ser humano en una situación de comunicación ‘normal’ proviene de su sentido de la vista”⁸.

Así pues, en estas páginas se analizará cómo desde sus orígenes, el cine occidental estableció un conjunto de atributos que diferenciaban a las mujeres afroamericanas, asiáticas, latinas, africanas o indígenas de las caucásicas. Siguiendo los modelos de la literatura y de la realidad, veremos cómo el cine ha generado estereotipos que en muchos casos han permanecido casi inmu-

tables. Otras veces, el cine ha respondido a las reivindicaciones sociales y laborales. También se analizará la evolución de la presencia de las mujeres racializadas en la industria cinematográfica y en las narrativas donde interpretan personajes más complejos para facilitar al público el reconocimiento positivo de la diferencia, la hibridación cultural y la aceptación de un mundo multirracial y multicultural.

1. LA DIFERENCIACIÓN EN EL DISCURSO CINEMATográfico

El cine no se puede aislar de los procesos políticos de su época. En ocasiones y países determinados, ya desde sus orígenes, sirvió a los intereses de los Estados, a la expansión colonizadora europea de principios del siglo XX y como “arma de guerra” en las dos grandes contiendas mundiales. La Guerra Fría y los procesos descolonizadores marcaron aún más las distinciones entre unos grupos étnicos y otros. El cine fue el portavoz de cuantas especificidades culturales y físicas identificaban a las sociedades occidentales. Al dirigirse al campo de las emociones es claro y contundente a la hora de mostrar todo tipo de diferencias, haciendo de ello en muchas ocasiones el núcleo de una película.

Los cambios acaecidos en Occidente, debido a los procesos migratorios del siglo XX y a la interrelación entre los grupos humanos, son objeto de las obras cinematográficas. En este ámbito, se han creado dos tipos de películas: aquellas dirigidas por cineastas comprometidos con los Derechos Humanos que denuncian en sus obras su conculcación y otras que manifiestan las agresiones sufridas por los grupos hegemónicos al vulnerar esos colectivos o individuos racializados las normas de convivencia.

Esta discriminación de los grupos sociales ha provocado la aparición de unos estereotipos muy delimitados en el cine, que han ido variando a lo largo del tiempo en consonancia con los procesos políticos, sociales y económicos que los determinan. Es conocido que los medios de comunicación no solo

“transmiten y definen la información del entorno en el que se desenvuelven, sino que, incluso, pueden crear y o modificar corrientes de opinión bajo determinadas

⁷ Martínez Gil, Fernando, “La historia y el cine, ¿unas amistades peligrosas?”, *Vínculos de Historia*, 2 (2013), p. 353.

⁸ Caldevilla Domínguez, David, “La propaganda audiovisual como generadora de nuevos símbolos y arquetipos ideológicos”, en Muro Munilla, Miguel Ángel (coord.), *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2002, p. 297.

circunstancias de crisis o momentos de incertidumbre”⁹.

2. LA CREACIÓN DE LOS ESTEREOTIPOS EN EL CINE NORTEAMERICANO

Para definir el racismo tomamos como base el enunciado formulado por Hough y McConahay en 1976 y aplicado a los negros en el denominado “racismo simbólico”¹⁰, el oculto y no declarado; es decir,

“la expresión en términos de símbolos ideológicos abstractos y comportamientos simbólicos, del sentimiento de violación de valores que tienen los blancos suburbanos de que los negros están violando valores apreciados y haciendo demandas no justificadas de cambios en el statu quo racial”¹¹.

A partir de la Primera Guerra Mundial fue la industria norteamericana la que dominó en el comercio internacional del cine. Sus producciones determinaron las características de las minorías étnicas radicadas en su territorio y se perfilaron los grupos afroamericanos, latinos, asiáticos y los pueblos originarios. Estos patrones se aceptaron en todo occidente sin discusión. Será en los años 60, a raíz de la emergencia de los movimientos pro derechos civiles, cuando básicamente se analicen y se cuestionen los estereotipos de los afroamericanos y sus descendientes. En el transcurso de los siguientes treinta años, se operará el mismo cambio respecto a las otras minorías étnicas. Estas han ido adquiriendo una mayor visibilidad en la sociedad norteamericana. Una notable profusión de estudios ha analizado la presencia de estos colectivos en los medios de comunicación, para demostrar las formas indirectas de atribución de inferioridad. De este modo quedó patente que los grupos minoritarios habían sido

“infrarrepresentados y estereotipados en sus retratos y habían desempeñado normalmente roles menores y con ocupaciones de bajo estatus”¹².

⁹ Álvarez Gálvez, Javier, “Inmigración e imágenes mediáticas: análisis cualitativo de la autopercepción de los inmigrantes”, *Mediaciones Sociales*, 6 (2010), p. 95.

¹⁰ Sears, David, “Conflicto político y política de la raza en Estados Unidos”, *Psicología política*, 5 (1992), pp. 71-98.

¹¹ McConahay, J. B. y Hough, J. C., “Symbolic racism”, *Journal of Social Issues*, 32 (1976), p. 38. Traducción de la autora.

¹² Muñoz, Carlos et al., “Estereotipos mediáticos o sociales. Influencia del consumo de televisión en el

A medida que estas minorías étnicas fueron adquiriendo un mayor peso en la sociedad, su inclusión en el cine resultó más relevante y, aunque la mayoría de los roles seguían siendo negativos, se les fueron añadiendo atributos socialmente más aceptables¹³.

Los prototipos negros suelen estar asociados a la delincuencia, poseer una elevada carga sexual y desempeñar labores subsidiarias en empleos de baja cualificación. Centrándonos en los modelos femeninos, hasta los años 60, las mujeres negras fueron perfiladas como amables, cariñosas, ocupadas del cuidado de los niños y del servicio doméstico. Eran personajes secundarios que servían de confidentes y de ayuda para conseguir los objetivos de las mujeres blancas. Así aparecen en *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939) donde Hattie McDaniel interpretaba a la inolvidable *Mammie*. Fue la primera artista afroamericana en recibir un Oscar a la Mejor actriz de reparto en un filme que obtuvo ocho estatuillas¹⁴. *Mammie*, siempre fiel, silenciosa, amable y vivaz va a representar a las negras sufreñas entregadas a su trabajo y a sus “señoritas”.

Pero no todo fueron parabienes. Los críticos afroamericanos consideraron al filme una apología de la esclavitud por la caracterización estereotipada de los personajes de raza. El guionista, director y actor de color, Carlton Moss, la comparó con *El nacimiento de una nación* (D. W. Griffith, 1915), considerando que, si esta era un ataque frontal a la historia americana del pueblo negro, *Lo que el viento se llevó* era un ataque por la espalda¹⁵. Moss reprobó la caracterización de Pock como torpe y perezoso y la de Prissy, irresponsable e indolente. Por supuesto, arremetió

prejuicio detectado hacia los indígenas mexicanos”, *Global Media Journal México*, 14 (2010), p. 99.

¹³ Marcos Ramos, María, “Principales estudios realizados sobre la representación de las minorías en la ficción televisiva”, *Chasqui*, 126 (2014), pp. 98-108.

¹⁴ Consiguió ocho Oscar de sus 13 nominaciones. Además, obtuvo el premio del Círculo de Críticos de Nueva York y el de la Asociación de Críticos Norteamericanos. La película batió records de taquilla. En los primeros cuatro años de explotación, solo en Estados Unidos había vendido más de 60 millones de entradas, lo que equivalía a la mitad de la población del país en aquel entonces. Asimismo, resultó ser un gran éxito en el extranjero, manteniéndose durante años en las carteleras.

¹⁵ Lupack, Barbara Tapa, *Literary Adaptations in Black American Cinema: Front Michaux to Morrison*, Rochester, University of Rochester Press, 2002, pp. 209-211.

contra *Mammie* por consentir y mimar constantemente a Scarlett.

Tras el triunfo de Hattie McDaniel en los Oscar, el líder de la *National Association for the Advancement of Colored People*, Walter Francis White, le acusó de traidora a la raza habiendo tantas negras explotadas como criadas, a lo que Hattie McDaniel respondió que prefería ganar 700 dólares por representar a una criada que los siete que se cobraban siendo una¹⁶.

Entre 1932 y 1949 Hattie McDaniel actuó en más de 300 películas, apareciendo solo en los títulos de crédito de 80. Participó en las denominadas *Race Film*, cintas destinadas al público negro e interpretadas por afroamericanos; en estos años, los negros no podían acceder a las salas de cine de los blancos. Estas películas se rodaron, en la mayoría de los casos, fuera de los estudios de Hollywood, aunque, por lo general, fueron producidas y dirigidas por blancos¹⁷. En ellas se expresaban los valores de la clase media americana, incidiendo en la educación y la laboriosidad. Los argumentos más comunes se centraban en el “progreso” de la raza negra. Recogían la tensión entre negros educados y los incultos, así como las trágicas consecuencias al resistirse a los valores capitalistas. Evitaban la representación explícita de la pobreza, los guetos, la decadencia social y el crimen. De aparecer tales elementos como parte de la trama, tenían un fin moralizante¹⁸. En estas películas también participó Dorothy Dandridge, segunda mujer negra nominada al Oscar a la Mejor actriz por su actuación en *Carmen Jones* (Otto Preminger, 1954). El filme añadía nuevos elementos al estereotipo de mujer racializada: elevada sensualidad, violencia y problemas con la ley.

El último factor que va a caracterizar a las mujeres de color antes de que la lucha por los derechos civiles cambie a la sociedad norteamericana, y con ella al resto de Occidente, va a ser la negación de los orígenes y la mentira. Así se muestra en *La esclava libre* (Raoul Walsh, 1957), controvertido filme que denunciaba la enorme diferencia entre ser blanco o de color. En los ini-

cios de la Guerra de Secesión, al morir su padre, una joven heredera es acusada de ser hija de una esclava, por lo que es despojada de sus propiedades y vendida como esclava. Para sobrevivir, procurará ocultar sus orígenes, como el protagonista, que ha sido negrero, llevando ambos la desdicha en su interior hasta aceptar sus raíces. Asimismo, en *Imitación a la vida* (Douglas Sirk, 1959), una jovencita mulata, hija de una niñera negra, reniega de su madre y procura ocultar su filiación. También en este caso, tanto Juanita Moore, la actriz que interpreta a la niñera, como Susan Kohner, en el papel de su hija, estuvieron nominadas al Oscar a la Mejor actriz de reparto¹⁹. *Imitación a la vida* se basaba en la novela homónima de Fannie Hurst, donde la protagonista se apropiaba de las recetas de la cocinera negra y triunfaba sin reconocer el origen de las recetas. Pero al estar en plena efervescencia la cuestión racial por el arresto de Rosa Parks en Montgomery (al negarse a dejar el sitio en el autobús a un blanco), decidieron que, en vez de cocinera, era menos comprometido que fuera únicamente niñera.

Por otra parte, las mexicanas constituyeron el epítome de lo latino. Su máxima representante fue Lupe Vélez. Su personaje en *Mexican Spitfire*, creado en 1941, alcanzaría los rasgos del estereotipo. Se trataba de una mujer exótica, de clase media-baja, temperamental, amante apasionada, explosiva, revoltosa, irreverente, con un acento latino bien marcado, muy diferente de los rasgos característicos de la correcta mujer blanca de clase media. Así se aprecia en *La chica de México* (1939), primera de una serie de siete entre las que destacan *La trampa de Carmelita* (1941), *El bebé de Carmelita* (1941) o *Six Lesson for Madame La Zonga* (1942). Los personajes interpretados por la cubana Estelita Rodríguez contribuyeron al constructo de mujer latina incluyendo otros atributos peyorativos como la indolencia, la inmoralidad o la disposición a entregarse a los placeres carnales. Así ocurría en *Cuban Fireball* y *Havana Rose*, ambas dirigidas por William Beaudine en 1951, y *Ola de calor tropical* (R. G. Springsteen, 1952).

También el cine norteamericano reflejó la situación laboral de los mexicanos en filmes como *La sal de la tierra* (Herbert J. Biberman, 1954) o *Gigante* (George Stevens, 1956), obras que denunciaban grandes injusticias. En *La sal de la tierra*,

¹⁶ Haskell, Molly, *Frankly, My Dear “Gone with the Wind” Revisited*, New Haven, Yale University Press, 2010.

¹⁷ McMahan, Alison, *Alice Guy Blache: Lost Visionary of the Cinema*, New York, Continuum, 2002.

¹⁸ Caddoo, Cara, *Envisioning Freedom: Cinema and the Building of Modern Black Life*, Cambridge, Harvard University Press, 2014.

¹⁹ Ambas fueron también nominadas en los Globos de Oro en la categoría de Mejor actriz de reparto.

sin ir más lejos, las mujeres adquirirían un papel protagonista al encabezar una dura huelga para reclamar la igualdad de salarios y de derechos, incluso en contra de la opinión de sus propios maridos. Ambas cintas contribuyeron a la denominada “política de buena vecindad” que iniciara veinte años antes, en 1933, el presidente Roosevelt. El contexto de la Guerra Fría facilitó la realización de estas películas que condenaban la explotación de chicanos y mexicanos, para evitar un posible acercamiento de los trabajadores a las ideas comunistas²⁰.

Las mujeres asiáticas y las indias originarias no han tenido mejor fortuna. Respecto a las primeras, ya en los inicios del cine se establecieron dos estereotipos dominantes para ellas: *China Doll* y *Dragon Lady*, ambos definidos en los papeles interpretados por la actriz de origen asiático Anna May Wong. Ella fue la protagonista en 1922 de *El tributo del mar*, dirigida por Chester M. Franklin. Su personaje contenía los elementos esenciales del arquetipo: “mujeres sexualmente atractivas, sumisas, obedientes y abnegadas”²¹. Por lo general son objetos sexuales para los hombres blancos y, en cuanto a mujeres frágiles, necesitan ser permanente rescatadas. Asimismo, se caracterizaban por unos patrones de sacrificio bien acentuados; en la mayoría de los casos eran capaces de dar su propia vida por su amado, sus hijos o cuanto fuera necesario para alcanzar un fuerte dramatismo en la obra —*Madame Butterfly* (Carmine Gallone, 1954)—. Tras la Segunda Guerra Mundial, *El mundo de Suzie Wong* (Richard Quine, 1960)²², remarcó aún más el patrón de la mujer “incapaz de preocuparse por sus propios deseos e intereses, dispuesta a hacer cualquier cosa por su pretendiente blanco”²³. El modelo contrario, la *Dragon Lady*, representa a una mujer fuerte, dominante, también sexualizada, llegando incluso a tener las características de do-

minatrix o *femme fatale*. Este tipo de mujer fue definido en *La hija del Dragón* (Lloyd Corrigan, 1931), que presenta los rasgos típicos de una mujer fría, calculadora, carente de emociones, ambiciosa, a la par que seductora e irresistible.

Las mujeres de las tribus originarias aún vivieron más el ostracismo cinematográfico. En los *western* clásicos apenas son un extra sin frase. A mediados del siglo XIX nacían, de la mano de autores como James Fenimore Cooper, las novelas de aventuras que relataban las hazañas de los primeros británicos que se instalaron en Norteamérica y sus guerras contra los pieles rojas. El éxito obtenido por la postrera obra de Cooper, *El último mohicano*, publicada en 1826 —que se desarrolla en 1757 durante la guerra franco-británica por el dominio de Canadá—, hizo que se llevara a la pantalla en varias ocasiones desde 1912. La última, filmada en 1992, obtuvo una buena acogida por parte del público. Su director y guionista, Michael Mann adaptó la novela al discurso inclusivo, feminista y antirracista de finales del siglo XX confirmando a las mujeres un papel más relevante. A diferencia de la novela, en vez de ser el protagonista el oficial Duncan Heyward, el mohicano Nathaniel Poe se convierte en el héroe de la trama. También desaparecen los orígenes de la hija mayor del coronel Munro, Cora, que en la novela es hija de una india delaware. Los rasgos de su personalidad, que definiera Cooper, se mantienen en la película; Cora es una joven sacrificada, generosa, valiente, comprensiva y fascinada por los nativos, rasgos que contrastan con los de su delicada hermana Alice, cuya madre es escocesa. Las relaciones interraciales son clave en el desarrollo argumental, pero, en el caso de Cora y Nathaniel, resultarán dramáticamente truncadas. Las características de Cora se trasladaron tardíamente a las mujeres de los pueblos nativos pues, hasta los años 60, apenas aparecen en los filmes. Una salvedad será la Debbie de *Centauros del desierto* (John Ford, 1956), a la que da vida Natalie Wood o la Sarita Montiel de *Yuma*, de Samuel Fuller, de ese mismo año. Ellas, una norteamericana y una española, marcarán el estereotipo de la mujer india. En las tramas, la primera que, aunque blanca, ha pasado su vida entre indios tras su rapto, y la segunda, una sioux enamorada y cautivadora, ambas con sus coletas y traje de piel, identificarán a las indias en la pantalla. Un ejemplo más del denominado *whitewashing*, la caracterización de blancos como

²⁰ Treviño, Jesús, “1968-1978 el desarrollo del cine chicano”, *Formato* 16, 5 (1978), disponible en: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/524.pdf> [Consultado el 28 de octubre de 2023].

²¹ Yang, Yueqin, *Stereotypes of Asians and Asian Americans in the U.S. Media: Appearance, Disappearance, and Assimilation*, Waco, Baylor University, 2011, p. 54.

²² Nancy Kwan obtuvo el Globo de Oro en la categoría de Nueva Promesa Femenina.

²³ Rojas, Neruska, “Conociendo al enemigo: estereotipos asiáticos en la gran pantalla. Parte 1: Madame Butterfly vs Dragon Lady”, *Tusanaje*, 28 de febrero de 2019, s. p.

individuos de otras razas, frecuente en el cine norteamericano desde principios del siglo XX²⁴.

3. LA RACIALIZACIÓN EN EL OCCIDENTE EUROPEO

También en Europa, desde los inicios del cine, su producción ha remarcado las diferencias raciales. Tomando como ejemplo el cine británico, francés y español, las características étnicas se han definido a partir del devenir histórico, del peso del colonialismo, de la descolonización y de las migraciones. Este decurso ha provocado que africanos, asiáticos –pakistaníes e hindúes en el caso británico– y gitanos, marroquíes, argelinos y subsaharianos en el caso francés y español, adquieran unas especificidades raciales que los determinan. A ello se agregan las tipologías aportadas por el cine norteamericano.

El cine francés en 1926 llevó por primera vez a la pantalla la obra de Merimé, *Carmen*, dirigida por Jacques Feyder e interpretada por la española Raquel Meller, aunque, once años antes, Cecil B. DeMille ya había filmado una versión en Estados Unidos. En esta segunda, ligada al movimiento por los derechos de las mujeres de principios de siglo, Carmen representaba a una joven liberada, que reivindica a la mujer como una persona activa e independiente. Estos elementos también la definían en la obra de Feyder, así como en los posteriores filmes, donde Carmen es una mujer vibrante que no se deja controlar por un varón. Ciertamente, al ser de raza gitana, se apreciaba este sentido de la libertad.

La primera película británica que plantea un conflicto interracial será *Pool Of London* (Basil Dearden, 1951) entre la mafia negra, que en el filme domina los muelles de Londres, y los blancos británicos. Avanzando en las relaciones interracial, un descargador negro se enamorará de una mujer blanca, mucho antes de que viera la luz la que fuera un gran éxito en Estados Unidos, *Adivina quién viene esta noche* (Stanley Kramer, 1967). También será a finales de los años 60 cuando surjan las primeras manifestaciones antirracistas en Gran Bretaña y Francia.

Hay dos razones que explican la tardía entrada en las cinematografías europeas de los asuntos raciales, de un lado los dramáticos procesos de descolonización y de otro, el escaso protagonis-

mo estelar de las mujeres en los filmes, más allá de su papel como *partenaire* del protagonista principal masculino. Hasta los años 80, no tomaba cuerpo la denuncia contra el racismo y la discriminación, esas condiciones que en Francia “legalmente no se heredan, pero socialmente sí”²⁵. En Gran Bretaña, *Secretos y mentiras* (Mike Leigh, 1996)²⁶ sacará a la luz esas contradicciones de una sociedad y de unos individuos marcados, una vez más, por el racismo. La realidad social se impone en las narrativas cinematográficas, y la ocupación laboral de las mujeres racializadas continuará insertada en las capas más bajas de la sociedad –*Mamá hay un hombre blanco en tu cama* (Coline Serreau, 1989)–. Y todavía en el siglo XXI, las jóvenes que tratan de encontrar su estabilidad a través del sexo y del amor, las *millennials* protagonistas de *París, distrito 13* (Jacques Audiard, 2021) desempeñan trabajos inferiores a los del protagonista masculino de color. Lucie Zang interpreta a una china teleoperadora o camarera que ha estudiado Ciencias Políticas y vive de realquilar el apartamento de su abuela; y Noémie Merlant, venida de Burdeos a París para concluir una carrera años atrás abandonada, es la comercial del protagonista masculino, frustrado profesor de secundaria, que dirige una inmobiliaria.

No obstante, como solución al enorme problema de la integración de los inmigrantes, el cine recreando espacios reales o ficticios, duros o idílicos, propone una mirada más constructiva para la convivencia y la ruptura de clichés. Con un espíritu profundamente francés, formulado ya en el siglo XIX: “L'école fait la France”, la educación aparece en los filmes como una solución para limar las aparentes diferencias irreconciliables. La secundaria –*La clase* (Laurent Cantet, 2008)²⁷, *La profesora de Historia* (Marie-Castille Mention-Schaar, 2014)–, la universidad –*Una razón brillante* (Yvan Attal, 2017)²⁸– o un atelier –*Alta costura* (Sylvie Ohayon, 2021)– son los espacios donde la palabra y el trabajo en común pueden crear un nuevo universo de cordialidad y de con-

²⁵ Iglesias Botrán, Ana María, “Revueltas en Francia: ocho películas para entender el conflicto”, *The Conversation*, 1 de julio de 2023, disponible en: <https://theconversation.com/es> [Consultado el 28 de octubre de 2023].

²⁶ Obtuvo cinco nominaciones al Oscar, tres BAFTA y el Goya a la Mejor película europea.

²⁷ Recibió la Palma de Oro en Cannes y el premio al Mejor guion adaptado en los César.

²⁸ Camélia Jordana obtuvo el César a la Mejor actriz revelación.

²⁴ Weaver, Andrew J., “The Role of Actors’ Race in White Audiences’ Selective Exposure to Movies”, *Journal of Communication*, 61/2 (2011), pp. 369-385.

vivencia. El entendimiento y el afecto crecen tras comprender la realidad del otro.

La realidad que viven las magrebíes en Francia es un tema poco tratado, aunque considerado por las propias directoras francomagrebíes. Son películas que se adecuan al discurso cinematográfico occidental, estando muy presente la dicotomía entre la vida en Francia y las raíces africanas. El descubrimiento casual de sus orígenes, la negación de la procedencia, la ayuda de las abuelas y el posterior reconocimiento de las tradiciones ancestrales están muy presentes en filmes como *Francesca* (Souad El Bouhati, 2008)²⁹ o *París a toda costa* (Reem Kherici, 2013). Asimismo, hay películas que destacan el papel vigoroso encomendado a las madres luchadoras y a las abuelas de primera generación de *piet-noir* –*D’une pierre deux coups* (Fejria Deliba, 2014) o *Fátima* (Philippe Faucon, 2014)³⁰–. Sus protagonistas se enfrentan a una nueva forma de vida para sacar adelante a los hijos con gran esfuerzo, y como recompensa reciben el cuestionamiento de éstos. Películas que denuncian la incompreensión intergeneracional, el integrista religioso, los hábitats marginales, una Francia poco amigable, a través de discursos contranarrativos de los convencionales filmes dedicados a los asuntos de un “blanco, burgués y misógino”³¹.

Asimismo, en España, su largo pasado colonial y sus intensas relaciones con Iberoamérica o con el Norte de África marcan las características de los personajes racializados. Sin embargo, prácticamente hasta finales de los años 90, el cine español no prestó atención a las mujeres de otras latitudes que comenzaron a poblar la Península Ibérica y, por ende, las tramas cinematográficas. Caso diferente fueron los filmes centrados en las mujeres gitanas, ellas sí tuvieron por su arte y exotismo, un lugar en las pantallas –*Los Tarantos* (Francisco Rovira-Beleta, 1963), *Carmen* (Carlos Saura, 1983)–. Las películas reprodujeron los constructos tradicionales, formulados desde los orígenes del cine, basados en la literatura romántica. Durante el periodo franquista, las protagonistas gitanas, aunque estereotipadas, tenían una representatividad notable. Servían de vehículo para fomentar ciertos valores morales y

culturales asociados a dicha comunidad, como la subordinación de la mujer al varón, el respeto a los mayores o la maternidad –*Morena Clara* (Luis Lucia, 1954)–. Será a finales del siglo XX cuando las protagonistas adquieran nuevos atributos que acercan a las mujeres gitanas a las especificidades de la mayoría. Así lo retrata *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1995) que invierte los patrones negativos e introduce los elementos de aculturación necesarios para suavizar las relaciones interraciales. Otro tanto ocurre en *Carmen y Lola* (Arantxa Echevarría, 2018)³², donde dos jóvenes lesbianas tratan de romper tabúes, estudiar en la universidad, eludir el destino señalado por la tradición y desmarcarse del dominio familiar.

La profusa llegada de inmigrantes iberoamericanas, africanas y asiáticas a España, a partir de los años 90 del siglo XX, ha provocado el reflejo de esta realidad social en las producciones cinematográficas. Son pocas las mujeres que adquieren protagonismo en estos filmes en los que se mantiene el cliché de la mujer exótica, tórrida, que trastoca la vida ya de por sí marginal del protagonista –*Susanna* (Antonio Chavarrías, 1996)–. De nuevo, los papeles que representan las mujeres reproducen los viejos modelos: aparecen dentro del ámbito doméstico y familiar, han llegado en el marco legislativo de la reagrupación familiar y dependen de sus maridos; poseen un bajo nivel cultural y, en algunos casos, conocimientos limitados de la lengua española. El cine español, al igual que el europeo, salvo en contadas excepciones –*Un amour à Paris* (Merzak Allouache, 1988), *Ghosth* (Nick Broomfield, 2006)–, apenas se detienen en las mujeres de clase media e instruidas que emigraron solas para trabajar –*La educación de las hadas* (José Luis Cuerda, 2006) o *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008)–. Lamentablemente también hay una sobrerrepresentación de la prostitución –*Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005)–. En algunas películas alcanzan un papel protagonista, caso de *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) o *Extranjeras* (Helena Taberna, 2003) pero, por lo general, interpretan papeles secundarios –*Hola, ¿estás sola?* (Icíar Bollaín, 1995), *Sé quién eres* (Patricia Ferreira, 2000) o *Leo* (José Luis Borau, 2000)³³–. Se apartan de

²⁹ Película ganadora en los festivales de Dubái y de Róterdam.

³⁰ Obtuvo tres César: a la Mejor película, Guion adaptado y Actriz revelación.

³¹ Tarr, Carrie, “Mujer y diversidad cultural en el cine francés”, *Afkar Ideas*, 52 (2016-2017), pp. 68-70.

³² Obtuvo el Goya a la Mejor dirección novel y Carolina Yuste el otorgado a la Mejor actriz de reparto.

³³ Cruzado Rodríguez, M. de los Ángeles, “Las mujeres inmigrantes vistas por el cine español en los albores del siglo XX”, *Dossiers Feministes*, 20 (2016), pp. 43-61.

esta casuística aquellos filmes que se rodaron en coproducción con países latinoamericanos y que defienden una visión menos estereotipada, el intercambio cultural, el diálogo y la tolerancia – *Maité* (Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, 1994) o *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997)³⁴–. En todas estas películas, las tramas evolucionan de forma parecida: de una situación inicial de rechazo y desprecio, por parte del personaje autóctono hacia las inmigrantes fundamentado en las diferencias que les separan, se produce un acercamiento mutuo y paulatino, generado por la necesidad, que culmina en una amistad fruto de la comprensión.

4. ¿CAMBIO O RESISTENCIA?

Las diferencias raciales, la tipificación de los grupos, los prejuicios siguen estando muy arraigados en la sociedad, y el cine proyecta estas identificaciones, como engarza magistralmente *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006)³⁵. Interrelacionando culturas, situaciones y personajes de cuatro partes del mundo, enlazados por hilos invisibles, manifiesta esas diferencias que impiden la solidaridad a causa del miedo.

Iniciado ya el siglo XXI, las mujeres siguen desempeñando esos roles de criadas y niñeras que les fueron asignados en las primeras décadas del cine. Dentro de los dramas familiares alcanzan protagonismo desempeñando papeles más complejos donde se analizan las diferencias y similitudes, las identificaciones y rechazos de la propia cultura, las renunciadas de las segundas generaciones por mor de la integración –*Spanglish* (James L. Brooks, 2005)–, y las aportaciones y el reconocimiento a las mujeres extranjeras a la convivencia –*El desafío de una mujer* (Robert Mulligan, 1988)–.

Pero existen ciertos rasgos que desde finales del siglo pasado están cambiando. En el caso de las afroamericanas, cintas pioneras fueron *El color púrpura* (Steven Spielberg, 1985) que varió la percepción de las mujeres negras³⁶: un drama

sobre la violencia, la explotación y la esclavitud sufrida en el Sur durante décadas o *Tomates verdes fritos* (Jon Avnet, 1991), que se acerca a la sororidad interclasista e interracial, incluso por encima de la ley. La llegada en 2009 a la Casa Blanca del primer presidente de color varió el enfoque de la sociedad occidental. Melodramas como *La vida secreta de las abejas* (Gina Prince-Bythewood, 2008), *Criadas y señoras* (Tate Taylor, 2011) o *Figuras ocultas* (Theodore Melfi, 2016), denuncian el desconocimiento mutuo y las humillaciones sufridas a causa del color de la piel.

También la imagen de las inmigrantes asiáticas ha evolucionado. A partir de *El club de la buena estrella* (Wayne Wang, 1983), que narra las vidas de las mujeres de cuatro familias chinas desde principios del siglo XX, mucho se ha aportado para diseñar nuevos perfiles femeninos. Los desencuentros entre la cultura ancestral y la integración en la sociedad occidental de las jóvenes están presentes en la mayoría de las narrativas. Muchachas inmigrantes que persiguen el sueño americano, pero sin renunciar a su cultura de origen. Las abuelas adquieren una posición determinante en el clan, como en el caso de *Minari. Historia de una familia* (Lee Isaac Chung, 2020), en la que se suaviza la confrontación cultural y los aspectos más duros de la emigración³⁷. Otro tanto ocurre en *The Farewell* (Lulu Wang, 2019), donde choca el individualismo occidental con el colectivismo y el amor a la familia, lo que desencadena un conflicto interno en las nuevas generaciones femeninas³⁸. La aportación principal que define a las mujeres asiático-americanas es el valor del trabajo y la relevancia de la familia muy representada en las épicas actuales –*Go back to China* (Emily Ting, 2019)–, méritos muy reconocibles en la cultura conservadora norteamericana. Esa lucha entre la tradición familiar y las ambiciones personales también está muy presente en las narrativas que se acercan a las jóvenes latinas de segunda generación –*Las mujeres de verdad tienen curvas* (Patricia Cardoso, 2002)–. Al igual que las asiáticas, han adquirido una profundidad en el tratamiento de sus problemas más personales que interraciales.

³⁴ Obtuvo la Espiga de plata en el Festival de Valladolid.

³⁵ Nominada a siete Oscar, solo consiguió el de la Mejor banda sonora. Ganó un Globo de Oro y un BAFTA, recibiendo tres premios en el Festival de Cannes. Con un presupuesto de 20 millones de dólares, alcanzó una recaudación de 135 millones de dólares.

³⁶ Tuvo 11 nominaciones al Oscar, pero no se llevó ninguna estatuilla. Fue un enorme éxito de taquilla. Entre otros premios recibió un Globo de Oro y Whoopi

pi Goldberg obtuvo el premio de la National Board of Review como Mejor actriz.

³⁷ Youn Yoh-jung, la abuela, recibió el Oscar y el BAFTA a la Mejor actriz de reparto.

³⁸ Su protagonista alcanzó un Globo de Oro a la Mejor actriz de comedia.

En cuanto a las mujeres hispanas, si bien han sido alejadas del papel denigrante de la sirvienta mestiza que podía ser abusada, la imagen de la mujer nociva, sensual, mantiene su idiosincrasia. Los roles que representan las actrices latinas conservan esa sensualidad, valentía, belleza exótica y el deseo pasional. Actrices como Salma Hayek, quien recibió su primer galardón de la Asociación a la Crítica de Chicago a la Mejor actriz revelación en *Desperado* (Robert Rodríguez, 1995)³⁹, Michelle Rodríguez —en sus intervenciones en la saga de *Fast and Furious* o la piloto de *Avatar* (James Cameron, 2009)⁴⁰—, Jessica Alba —*Los cuatro fantásticos* (Tim Story, 2005)— o Eva Mendes —*Hitch* (Andy Tennant, 2005)—, todas ellas grandes éxitos de taquilla, se han posicionado en la cima de los actores latinos hollywoodienses, lamentablemente más por lo que representan que por valorarse su profesionalidad⁴¹.

Otro cambio significativo en cuanto a participación femenina lo indica el informe de la UCLA de 2022⁴², el cual demuestra que las películas de Hollywood son étnicamente más diversas que nunca. El estudio descubrió que las mujeres y las personas de color han logrado, en la última década, una importante cuota de papeles estelares que casi se ha cuadruplicado desde 2011, fecha en que se inició la investigación. También halló que el porcentaje de mujeres en puestos directivos, dentro de la industria cinematográfica, casi se ha duplicado en el último decenio. Los autores del informe, los sociólogos Darnell Hunt y Ana-Christina Ramón, sostienen que los esfuerzos de inclusión de los sindicatos y empresarios de Hollywood, unido a la presión de la Academia de Cine y la prensa están funcionando; aunque señalan que aún queda mucho trabajo por hacer para que las mujeres y las minorías alcancen la paridad delante y detrás de la cámara.

Entre los 3.000 galardonados que recibieron un Oscar desde 1929, no llegan a 40 los hispanos

que han obtenido una estatuilla. De ellos, solo seis han sido mujeres: dos como actrices de reparto, Rita Moreno en 1962 y Lupita Nyong'o en 2014 por su papel en *12 años de esclavitud* (Steve McQueen, 2013); y cuatro por su labor técnica: la germano-mexicana Brigitte Broch en 2002 por Mejor diseño de producción para *Moulin Rouge*; Beatrice De Alba en 2003 a Mejor maquillaje en *Frida*; la ingeniera de sonido mexicana Michelle Couttolenc en 2021 por Mejores mezclas de sonido en *El sonido del metal* e Ivett Merino en 2022 como productora de *Encanto*. Salma Hayek y Yalitza Aparicio fueron nominadas respectivamente al de Mejor actriz, la primera por su papel en *Frida*, de Julie Taymor, y la segunda por *Roma*, de Alfonso Cuarón. En esta película, Marina de Tavira también fue nominada a Mejor actriz de reparto, al igual que la mexicana Adriana Barraza por *Babel*⁴³.

En cuanto a los nativos americanos, insiste el informe de la UCLA, “permanecen virtualmente invisibles en Hollywood”. Aunque Scorsese le haya dado un papel estelar a Lily Gladstone, descendiente de los indios pies negros y nez perce quien, en *Los asesinos de la luna* (2023), encarna a una estoica osage, tímida y silenciosa pero resuelta, que se atreve a denunciar en Washington la masacre de su pueblo.

Ocho de cada 10 películas estrenadas en 2021 presentaron elencos con más de un 30% de minorías y, por primera vez desde 2011, la mayoría de las películas ganadoras de un Oscar tuvieron artistas de color. No obstante, en los 95 años de historia de los Oscar, solo seis mujeres han conseguido una estatuilla de los 17 premios que han ido a parar a manos de un actor o actriz de raza negra⁴⁴. A pesar de todo ello existe una percepción muy diferente sobre la integración entre el grupo racial caucásico y el resto de las minorías. Mientras que el primero cree que se han hecho grandes avances, el segundo considera que la

³⁹ Recibió el premio del Sindicato de Productores de América a la Biodiversidad y posee una placa en el Paseo de la Fama de Hollywood.

⁴⁰ Cosechó, entre otros, tres Oscar, dos Globos de Oro y dos premios BAFTA.

⁴¹ Aguiar Mariño, Nina y Crespo Venegas, Jossye, “Representación de la mujer latinoamericana en el cine comercial”, en Aguiar Mariño, Nina y Medranda Morales, Narcisca (eds.), *Comunicación, desarrollo y política*, Quito, Editorial Abya-Yala, 2018, pp. 93-114.

⁴² *The Hollywood Diversity Report 2022, Part 1: Film*, UCLA, 2022, disponible en: <https://socialsciences.ucla.edu/> [Consultado el 28 de octubre de 2023].

⁴³ *The Hispanic Council*, 29 de marzo de 2022, disponible en: www.hispaniccouncil.org [Consultado el 28 de octubre de 2023].

⁴⁴ Solo una actriz de color, Halle Berry, por su interpretación en *Monster's Ball*, ha ganado el Oscar a la Mejor actriz; los 4 restantes ha sido en la categoría de Mejor actriz de reparto: Whoopi Goldberg por su interpretación en *Ghost*; Jennifer Hudson por *Dreamgirls*; Mo'Nique por *Precious* y Viola Davis por *Fences*, quien también recibió ese año el BAFTA y el Globo de Oro.

discriminación continua muy arraigada y que se está muy lejos de lograr la inclusión⁴⁵.

En Europa, uno de los atributos que caracteriza a los personajes de estas mujeres inmigrantes o de segundas generaciones, es el deseo de emanciparse de su familia de origen. Este acto de separación de las estructuras patriarcales tradicionales se produce al establecerse en los lugares de destino o en el contacto con las nuevas formas de vida y costumbres. Descubren y valoran el significado del respeto, de la independencia, y de la igualdad entre hombres y mujeres –*Un debate brillante* (Sönke Wortmann, 2020)–. Resulta un lugar común la rebeldía de las jóvenes de las segundas generaciones que sufren el choque con la cultura y la sociedad que las circunda; donde hay fuerzas muy encontradas que basculan entre las creencias en las que han crecido y las rígidas imposiciones de sus orígenes –*Quiero ser como Beckham* (Gurinder Chadha, 2002)–; los matrimonios acordados, o los sueños truncados. También participan de un sentimiento de extrañeza hacia el entorno que ahora es el suyo y que desprecian y utilizan –*Divinas* (Houda Benyamina, 2006)–, aspirando a vivir de las ayudas sociales –*Alta costura* (Sylvie Ohayon, 2021)–. El fuerte conflicto identitario, unas veces deriva hacia someterse a un control más estricto por parte de los varones, y otras, hacia un proceso de rebelión y emancipación. En *Chinas* (Aranxa Echevarría, 2023), se contraponen una niña, Xiang, adoptada por unos padres españoles de clase media y Lucía, nacida en España de padres inmigrantes chinos. Ambas, compañeras de clase, lidian en su interior para integrar sus orígenes y su pertenencia. Un tercer personaje, Claudia, la hermana adolescente de Lucía, que brega con la intransigencia de unos padres sobreprotectores e imbuidos de costumbres tradicionales, negándole cualquier posibilidad de inclusión en el complejo mundo adolescente de un barrio de la periferia de una gran ciudad.

Los atentados yihadistas de las Torres Gemelas en 2001 y los posteriores perpetrados en todo Occidente detuvieron una parte significativa en el proceso de integración y desracialización. A partir de ese momento, el integrismo religioso, la cultura islámica y la raza árabe se unieron para

perfilar el peligro que hasta entonces parecía latente y que se manifestó con toda su fuerza. El miedo de los occidentales se materializó en los miles de muertos provocados por las matanzas yihadistas. Un nuevo estereotipo apareció en las películas, el de aquellas jóvenes, que se creía integradas en las culturas occidentales, y que ahora se muestran subsumidas por la cultura y la religión islamista.

Un nuevo fenómeno de resistencia apareció en escena cuando la partida de jóvenes europeas hacia la zona sirio-iraquí, en 2014, alertó a la sociedad occidental y atrajo a los cineastas. Películas críticas con el descuido de la autoridad por no percatarse de los impulsos de las adolescentes para integrarse en la *hijra* recorrieron las pantallas europeas. Filmes como el francés *El cielo espera* (Marie-Castille Mention-Schaart, 2016) o el holandés *Layla M.* (Mijke Jhons, 2016) evidenciaron el paradigma que sustentan las decisiones de las muchachas a la vez que pretenden aislar el proceso de “adoctrinamiento sectario relativizando la responsabilidad de las adolescentes”⁴⁶. El cine norteamericano también se hizo eco materializando las técnicas de captación de mujeres por el ISIS en *Profile* (Timur Bekmanbetov, 2018). Basada en la investigación de la periodista francesa Anna Erelle, publicada en diciembre de 2014, cuyo trabajo facilitó el arresto de seis personas implicadas en las redes de reclutamiento para la *yihad*, se sumerge en entramado de las redes sociales.

En los últimos años también va desapareciendo el exotismo y el elemento fetiche de las mujeres latinas. Sus cuerpos dejan de ser, en muchos casos, objetos y responden menos al cliché de caribeña ardiente. Sus personajes son más elaborados y profundos, sufren, tienen un pasado que las acompaña; el espectador conoce las amarguras que soportan en el nuevo destino, con lo cual empatiza con los diferentes y comienza a diluirse el rechazo inicial.

En España, los estudios sobre la integración de las racializadas destacan el bajo nivel en desempeño profesional de las mujeres de otros países que aparecen en las películas. Por lo general ninguna ejerce funciones en los cuadros medios de las empresas, ni son autónomas, ni tienen una

⁴⁵ Dunn, Jonathan et al., *Black representation in film and TV: The challenges and impact of increasing diversity*, McKinsey & Company, 11 de marzo de 2021, disponible en: www.mckinsey.com [Consultado el 28 de octubre de 2023].

⁴⁶ Georgeault, Lena, “La hijra de las menores en el cine francés: Le ciel attendra y Ne m’abandonne pas”, *Filmhistoria on line*, 32 (2002), disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria> [Consultado el 28 de octubre de 2023].

profesión estable; son relegadas a puestos de baja cualificación sin tener en cuenta sus niveles formativos y experiencia laboral anterior. Por lo tanto, en las tramas suelen tender a la invisibilidad laboral. De las mujeres que llegaron solo un 8,3% de los personajes femeninos empresarias superiores son inmigrantes; que realicen trabajos administrativos en una oficina, el 5,9% y un trabajo cualificado, el 6,7%⁴⁷. El Informe ODA⁴⁸ de 2022 confirma estos datos: un escaso 9,6% de los papeles que aparecen en la pantalla son racializados, siendo mayor el número de mujeres que de hombres. De las etnias representadas en el cine español, es latina un 36,8%; gitana, un 23,7%; negra, un 18,4%; árabe, un 13,2% y asiática, un 7,9%.

CONCLUSIONES

A partir de los estereotipos originales representados en la pantalla, enraizados en la historia y la literatura, el cine ha creado su propio imaginario y la categoría racial subyace como factor determinante en el devenir de las narrativas. Tanto en Europa occidental como en Norteamérica se perpetúan las sociedades segregadas, y el cine da buena cuenta de ello. El cultivo de la identidad racial provoca la proliferación de los prototipos de los grupos exógenos. Resulta complicado que los personajes racializados se aparten del marco social donde han sido encasillados, al menos en lo referente a la figura femenina, analizada en este artículo. Siguen inmersos en contextos de familias desestructuradas, trabajos mal remunerados y viven al margen de la ley. Rara vez tienen una relación amistosa con los individuos de los grupos mayoritarios salvo cuando les sirven de ayuda en uno u otro sentido, lo que refuerza la distancia en la vida real.

El modelo cultural dominante estadounidense prima en la industria global por lo que se ha cristalizado como una guía que perpetúa un patrón distorsionado. Mantiene en un lugar privilegiado a los individuos caucásicos, a la par que minimiza el potencial de las distintas etnias y culturas del complejo panorama mundial.

⁴⁷ Marcos Ramos, María y González de Garay Domínguez, Beatriz, *Mujeres migrantes y/o racializadas en el audiovisual español. Informe sobre la ocupación laboral y percepciones del colectivo en la industria*, Madrid, ICAA, 2022.

⁴⁸ *Informe ODA 2023*, Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA), disponible en: www.oda.org.es [Consultado el 28 de octubre de 2023].

En el conjunto de la producción cinematográfica occidental, obras singulares abordan la integración social de las mujeres racializadas, aunque sus personajes, por lo general, obtienen escasa relevancia en las tramas; sus historias resultan oscurecidas ante las dinámicas de los personajes blancos. En concreto, las latinas, en la mayoría de las películas norteamericanas, siguen apareciendo como un grupo racial inferior, definidas por la incultura, la violencia, la sexualidad y la pereza. Al percibir las como una amenaza, los filmes refuerzan la propia identidad del grupo amenazado, delimitada por contraposición al otro, identificando los elementos diferentes e impulsando la erradicación simbólica.

En los discursos de las racializadas, se resalta su mixtificación cultural, lo que las acerca al ambiente en que ahora desenvuelven sus vidas. Aun conservando sus raíces autóctonas, adoptan parte de las costumbres anglosajonas —en el caso del cine norteamericano— o europeas, hasta producirse un choque cultural en su interior, encrucijada donde han de decidir entre lo heredado y lo adquirido, y que suele concluir con la hibridación de lo hegemónico. La amistad femenina interétnica es otra constante que suele estar presente.

El profundo desconocimiento ha generado una imagen distorsionada de las afroamericanas, latinas, asiáticas y africanas. Las racializadas continúan formando parte de los grupos sociales depauperados. Las etnias más vulnerables suelen representarse de forma más negativa en las producciones que los individuos de la mayoría racial. El género cinematográfico utilizado con mayor profusión para estos personajes, cuando adquieren protagonismo, es el drama y el melodrama. Violencia, pobreza, la propia exclusión, difícilmente es superable, a no ser por la ayuda de otros personajes, generalmente blancos, que les abren la puerta en el ascenso social.

En los últimos años, han sido las directoras y las guionistas generalmente quienes han sacado a la luz los problemas de las mujeres racializadas. Al elevarlas a la categoría de protagonistas han puesto el foco en la consideración discriminatoria que la mayoría social continúa practicando. Sus conflictos entre las dos culturas que albergan, y que a la vez revelan la dicotomía entre tradición y modernidad, aportan comprensión y generan empatía entre los individuos de la cultura mayoritaria. Estas películas se han convertido en

un paradigma de los intercambios, resistencias y asimilaciones de la cultura dominante.

Muchas de estas películas han recibido el reconocimiento de la academia, de la crítica y del público, lo que demuestra el interés por los temas relacionados con las mujeres racializadas y su lugar en sociedad. Ello se hace patente con la abundancia de premios recibidos, su selección para los festivales y el éxito la taquilla. Lo cual indica el incremento en la concienciación social de las particularidades, el asentimiento ante las críticas vertidas en la mayor parte de los filmes en contra de la exclusión y el largo camino recorrido, no exento de trabas, hacia el reconocimiento de las diferencias y la integración.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguiar Mariño, Nina y Crespo Venegas, Jossye, “Representación de la mujer latinoamericana en el cine comercial”, en Aguiar Mariño, Nina y Medranda Morales, Narcisa (eds.), *Comunicación, desarrollo y política*, Quito, Editorial Abya-Yala, 2018, pp. 93-114.
- Álvarez Gálvez, Javier, “Inmigración e imágenes mediáticas: análisis cualitativo de la autopercepción de los inmigrantes”, *Mediaciones Sociales*, 6 (2010), pp. 93-119.
- Caddoo, Cara, *Envisioning Freedom: Cinema and the Building of Modern Black Life*, Cambridge, Harvard University Press, 2014.
- Caldevilla Domínguez, David, “La propaganda audiovisual como generadora de nuevos símbolos y arquetipos ideológicos”, en Muro Munilla, Miguel Ángel (coord.), *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2002, 297-313.
- Cruzado Rodríguez, M. de los Ángeles, “Las mujeres inmigrantes vistas por el cine español en los albores del siglo XX”, *Dossiers Feministes*, 20 (2016), pp. 43-61.
- Curran, James et al., (comps.), *Estudios culturales y de comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y del posmodernismo*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Dunn, Jonathan et al., *Black representation in film and TV: The challenges and impact of increasing diversity*, McKinsey & Company, 11 de marzo de 2021, disponible en: www.mckinsey.com [Consultado el 28 de octubre de 2023].
- Ferro, Marc, “Histoire et Cinéma: L’expérience de La Grande Guerre”, *Annales*, 20 (1965), pp. 327-336.
- *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël et Gonthier, 1977.
- García-Arenal, Mercedes y Pereda, Felipe (eds.), *De sangre y leche. Raza y religión en el mundo ibérico moderno*, Madrid, Marcial Pons, 2021.
- Georgeault, Lena, “La hijra de las menores en el cine francés: Le ciel attendra y Ne m’abandonne pas”, *Filmhistoria on line*, 32 (2002), disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria> [Consultado el 28 de octubre de 2023].
- Haskell, Molly, *Frankly, My Dear “Gone with the Wind” Revisited*, New Haven, Yale University Press, 2010, pp. 213-214.
- Iglesias Botrán, Ana María, “Revueltas en Francia: ocho películas para entender el conflicto”, *The Conversation*, 1 de julio de 2023, disponible en: <https://theconversation.com/es> [Consultado el 28 de octubre de 2023].
- *Informe ODA 2023*, Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA), disponible en: www.oda.org.es [Consultado el 28 de octubre de 2023].
- Lupack, Barbara Tapa, *Literary Adaptations in Black American Cinema: Front Michaux to Morrison*, Rochester, University of Rochester Press, 2002, pp. 209-211.
- Marcos Ramos, María, “Principales estudios realizados sobre la representación de las minorías en la ficción televisiva”, *Chasqui*, 126 (2014), pp. 98-108.
- Marcos Ramos, María y González de Garay Domínguez, Beatriz, *Mujeres migrantes y/o racializadas en el audiovisual español. Informe sobre la ocupación laboral y percepciones del colectivo en la industria*, Madrid, ICAA, 2022.
- Martínez Gil, Fernando, “La historia y el cine, ¿unas amistades peligrosas?”, *Vínculos de Historia*, 2 (2013), pp. 351-372.

- McConahay, J. B. y Hough, J. C., “Symbolic racism”, *Journal of Social Issues*, 32/2 (1976), pp. 23-45.
- McMahan, Alison, *Alice Guy Blache: Lost Visionary of the Cinema*, New York, Continuum, 2002.
- Muñiz, Carlos et al., “Estereotipos mediáticos o sociales. Influencia del consumo de televisión en el prejuicio detectado hacia los indígenas mexicanos”, *Global Media Journal México*, 7/14 (2010), pp. 93-113.
- Rojas, Neruska, “Conociendo al enemigo: estereotipos asiáticos en la gran pantalla. Parte 1: Madame Butterfly vs Dragon Lady”, *Tusanaje*, 28 de febrero de 2019.
- Sears, David, “Conflicto político y política de la raza en Estados Unidos”, *Psicología Política*, 5 (1992), pp. 71-98.
- Tarr, Carrie, “Mujer y diversidad cultural en el cine francés”, *Afkcar Ideas*, 52 (2016-2017), pp. 68-70.
- *The Hispanic Council*, 29 de marzo de 2022, Disponible en: www.hispaniccouncil.org [Consultado el 28 de octubre de 2023].
- *The Hollywood Diversity Report 2022, Part 1: Film*, UCLA, 2022, disponible en: <https://socialsciences.ucla.edu/> [Consultado el 28 de octubre de 2023].
- Treviño, Jesús, “1968-1978 el desarrollo del cine chicano”, *Formato 16*, 5 (1978), disponible en: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/524.pdf> [Consultado el 28 de octubre de 2023].
- Weaver, Andrew J., “The Role of Actors’ Race in White Audiences’ Selective Exposure to Movies”, *Journal of Communication*, 61/2 (2011), pp. 369-385.
- Yang, Yueqin, *Stereotypes of Asians and Asian Americans in the U.S. Media: Appearance, Disappearance, and Assimilation*, Waco, Baylor University, 2011.

