

Letras Hispanas

Volume 8.2, Fall 2012

TITLE: Intercambio de miradas y la (re)articulación de la otredad en *Extranjeras* de Helena Taberna

AUTHOR: Sohyun Lee

AFFILIATION: Texas Christian University

ABSTRACT: *Extranjeras* (2003), by director Helena Taberna, provides a series of interviews of foreign women residing in Madrid metro, and may be categorized as an ethnographic documentary. In its treatment of the ethnically diverse profile of the population of Madrid, *Extranjeras* provides various ways of looking at the phenomenon by means of juggling alternative, interchangeable, and contradictory dimensions of the gaze. This article proposes a reading of the film *Extranjeras* that illustrates the strategic usage of traditional ethnographic documentary conventions, allowing the (re)articulation of otherness in processes of migration. The women in *Extranjeras* tell their personal stories from their subjective point of view, and all the interviews are held in Spanish soils. These two factors are crucial in the process of a ludic representation of alternating perspectives, thus creating an alternative and multidimensional construction of otherness, vis-à-vis an unstable and fluctuating self.

KEYWORDS: Spanish cinema, ethnographic documentary, otherness, migration, women

RESUMEN: Por tratarse de una exposición de mujeres inmigrantes que residen en Madrid y sus alrededores, la película *Extranjeras* (2003) de Helena Taberna puede ser considerada como un documental etnográfico. En la estructuración de su contenido, el documental de Taberna entreteje dimensiones alternativas, intercambiables y contradictorias de la mirada para exponer desde varios ángulos la progresiva diversificación étnica de la población de la capital española. La lectura de *Extranjeras* a partir de los usos y desusos estratégicos de las convenciones tradicionales del documental etnográfico permite explorar los procesos de (re)formulación de la otredad dentro de la dinámica de los fenómenos migratorios. Las historias que componen el documental surgen desde la perspectiva subjetiva de las mujeres entrevistadas, y dichas entrevistas tienen lugar dentro de las fronteras geográficas de España. Estos dos aspectos de *Extranjeras* son cruciales en la presentación de un juego dinámico y versátil de miradas, conduciendo a una construcción alternativa y multidimensional del “otro,” en relación a un “yo” inestable y fluctuante.

PALABRAS CLAVE: Cine español, documental etnográfico, otredad, migración, mujeres

DATE RECEIVED: 05/12/2012

DATE PUBLISHED: 10/26/2012

BIOGRAPHY: Sohyun Lee is an Assistant Professor of Spanish at Texas Christian University. She has published essays on Mexican and Spanish cinema and literature in such journals as *The Global Studies Journal*, *Connections: European Studies Annual Review*, *Comparative American Studies*, and the *Bulletin of Hispanic Studies*. She is currently at work on cinematic representations of the female urban experience in the Mexican border and parodic uses of literary genres in Spanish contemporary literature.

Intercambio de miradas y la (re)articulación de la otredad en *Extranjeras* de Helena Taberna

Sohyun Lee, Texas Christian University

En los años recientes se ha visto un incremento de documentales dentro de la producción cinematográfica de España,¹ con experimentaciones y variaciones dentro del género, que reflejan una búsqueda de vías alternativas de representar la realidad. El fenómeno incluye un buen número de producciones que se relacionan a una temática de movilizaciones poblacionales² o diásporas³ protagonizadas, en varios casos, por mujeres.⁴ Los textos de esta naturaleza ofrecen un comentario sobre los usos del espacio geopolítico y sociocultural de España desde diferentes perspectivas, y pueden ser vistos como un espacio creativo que permite formas alternativas de articular las convenciones cinematográficas del documental, las construcciones del género sexual, y las políticas de representación de identidades nacionales. Además, la imagen de la mujer migrante ofrece un acercamiento visual a la movilización transnacional de cuerpos femeninos, en contraste a la idea tradicional de la migración, entendido como un proceso primordialmente masculino, conectado a la imagen del conquistador o pionero.⁵ El protagonismo de la mujer migrante como agente consciente de su movilización demuestra que “mobility not only as a physical dimension, but also containing an intellectual dimension by representing freedom of choice as far as conducting [women’s] lives is concerned” (Costa-Villaverde 90). Se reivindica así la presencia legítima de la mujer y la creciente importancia de su papel en la toma de decisiones en los procesos de migración. El documental *Extranjeras* (2003), de Helena Taberna, recopila numerosos casos de mujeres migrantes, poniéndolas en primer plano como dueñas de

su propio destino. Con esto, el texto expone diversos aspectos de adaptaciones transnacionales protagonizadas por estas mujeres. Aunque en apariencia *Extranjeras* hace uso de una formulación fílmica llana, una lectura cuidadosa del film permite entrever un juego en las convenciones del documental etnográfico, a caballo entre el cine y la antropología. El análisis de su arquitectura fílmica, a partir del intercambio de miradas entre la cámara observadora y las observadas, desarticula las fórmulas tradicionales del documental, contribuyendo a describir efectivamente el proceso de diversificación poblacional de los centros urbanos de España. Expone, además, perspectivas multidimensionales y multidireccionales al abordar fenómenos migratorios, transculturales y/o transnacionales que van de la mano en la compleja (re)articulación de la otredad. El presente artículo propone la lectura del documental *Extranjeras* como una etnografía bidireccional que alterna las miradas de sujeto observador y objeto de observación. Se sugiere que un estudio de la estructura del film, concentrado en el intercambio de miradas entre el ojo de la cámara y los ojos de las entrevistadas, ofrece una descripción más comprensiva de ambos lados de los procesos migratorios.

Extranjeras entrevista a mujeres que residen en Madrid y sus alrededores, pero que vienen de varias partes del mundo. Estas mujeres hablan de sus experiencias personales como extranjeras en España, explicando las razones por las que se encuentran en ese lugar. Las imágenes de estas mujeres tienen como trasfondo varios lugares de la capital española, como Lavapiés, que según Martínez-Carazo es el barrio madrileño que

“cuenta con el mayor porcentaje de población extranjera en términos absolutos y relativos” (269), donde el número de extranjeros censados en el año 2002 ha superado los 10.000, provenientes de noventa y siete nacionalidades. También ocupan porciones considerables las escenas del Retiro, que se representa como “punto de encuentro y desencuentro de inmigrantes, sobre todo latinoamericanos,” o Aluche, que los domingos “se transforma en espacio de intercambio para los inmigrantes polacos” (270). Pero de todos estos lugares, Lavapiés constituye un espacio crucial, puesto que este barrio está poblado por inmigrantes africanos y latinos, así como de tiendas chinas (Szumilak 170), y estas imágenes forman parte de *Extranjeras*.

Las secuencias del documental muestran que las vivencias de estas mujeres son necesariamente experiencias situadas en espacios concretos de España, pero que están, al mismo tiempo, arraigadas en otros espacios tan variados como el número de entrevistadas, según lo aclaran las mismas mujeres. En el amasamiento de su contenido, *Extranjeras* aprovecha al máximo la dualidad que proviene de exponer episodios situados dentro del contexto geopolítico de España, pero que deben tener en cuenta el previo posicionamiento de las subjetividades que los refieren en otros espacios lejanos. Se crea así una yuxtaposición sugestiva entre el espacio que ocupa el sujeto entrevistado en el momento de contar su experiencia (el rodaje del documental en España) y el espacio que había ocupado en algún momento del pasado (previas experiencias en su país de origen). Es importante notar que la experiencia previa, que no registra el documental, ha sido decisiva en el procesamiento cualitativo de las experiencias que se recuentan en la pantalla. Así se entretiene una estructura que opone el espacio que ocupan los cuerpos de estas mujeres en el momento de ser filmadas, contra el espacio nostálgico en que residen sus memorias.

Este andamiaje sugerente viene ya condicionado por el título del film: *Extranjeras*. Teniendo en cuenta que el título tiene la capacidad

de “crear un marco que incita al espectador a aceptar una determinada lectura de lo que está viendo” (Gómez López-Quiñones 98), el título *Extranjeras* contextualiza de entrada su contenido—y por ende un rasgo definitorio de las protagonistas de las mismas—a la vez que orienta la interpretación del texto. Las imágenes de las mujeres entrevistadas están supeditadas a su calidad de “extranjeras” dentro de España, y el título *Extranjeras* subraya la presencia física de estas mujeres en tierras españolas en contraposición a su procedencia foránea. Este contraste entre el espacio del presente y el espacio del pasado se logra mediante la técnica de *talking heads*, uno de los formatos más simples del documental en que se exponen en serie varios sujetos que hablan ante la cámara.

La entrevista a personajes relevantes ha sido un método ampliamente empleado en el documental ya que se suponía que establecía conexiones sin mediaciones entre el sujeto entrevistado y la audiencia. Esta fantasía de una comunicación directa se acentuaba más en aquellas entrevistas dirigidas al lente de la cámara, como las que presenta *Extranjeras*, a diferencia de las técnicas de entrevistas que siguen el llamado M.I.R. (Modo Institucional de Representación).⁶ Nichols afirma que los varios métodos de la entrevista constituyen una técnica predominante del documental porque crea la sensación de que los sujetos del film se dirigen directamente a la audiencia, con lo que se evitan problemas potenciales de la “voice-over narration,” como una omnisciencia autoritaria o un reduccionismo didáctico (“The Voice of Documentary,” 23-4). En el caso de los documentales etnográficos, Nichols indica que el “voice-over commentary”⁷ (*Blurred Boundaries*, 68) sirve, efectivamente, para secundar la perspectiva hacia la que se quiere orientar al espectador, y corroborar una supuesta objetividad de las representaciones dentro del texto. En su análisis de *Extranjeras*, Martínez-Carazo señala la eliminación de “la tradicional voz en *off* propia de los documentales” para afirmar que el documental de Taberna confiere “la responsabilidad actancial a estas mujeres plurales y

[les permite] monopolizar la palabra en la pantalla [con lo que] las desplaza de los márgenes al centro” (271). Por un lado, Martínez-Carazo reconoce la imposibilidad de armar las historias de las mujeres inmigrantes desde una perspectiva netamente interna, aceptando que *Extranjeras*

destaca la pervivencia de estructuras de poder heredadas del pasado colonial, concretamente la construcción de la imagen del inmigrante desde la perspectiva del sujeto dominante que ha condicionado la construcción del otro. (271)

Afirma así que

el punto de vista narrativo, a pesar de la intervención directa de las inmigrantes, pertenece a una observadora inscrita en una tradición ajena a la vivida por las protagonistas de este documento.

No obstante, ella insiste una vez más en que la eliminación de la voz en *off* “minimiza la presencia de la directora” y reduce “la fricción entre el discurso dominante y el del inmigrante” (272), otorgando autoridad a las *extranjeras* en el proceso de su representación. Una lectura como la que propone Martínez-Carazo busca una reconciliación forzada entre la voz autoritaria de la directora del texto y las múltiples voces de las entrevistadas, es decir, las “otras.” Esto surge de la problemática de ver los segmentos de estas entrevistas como un elemento espontáneo, olvidando todo el marco de construcción que impone la formulación del texto en sí. Una aproximación más exhaustiva del texto en su totalidad, y no de sus elementos por separado, contribuye también a evitar situaciones en que la “simple observación sea asumida como un acto redentor” (Gómez López-Quinones 101).

Por lo dicho, es necesario notar que la estructura de *Extranjeras* revela todo lo contrario, y que resulta ingenuo determinar que la mera ausencia de una voz en *off* signifique

gratuitamente “permitirles monopolizar la palabra en la pantalla” (272) a las mujeres entrevistadas, como afirma Martínez-Carazo. Aunque las entrevistas ayudan a disipar la autoridad entre los componentes del texto (Nichols, “The Voice” 24), esta técnica no descarta problemas de representación o de interpretación. Nichols señala que la lectura de textos filmicos que se basan en entrevistas debe cuidarse de ver que

in documentary, when the voice of the text disappears behind characters who speak to us, we confront a specific strategy of no less ideological importance than its equivalent in fiction films. (“The Voice” 25)

Vale decir que el significado de un texto se confiere no solamente por el contenido, sino también por el andamiaje en que se presenta dicho contenido. Es necesario, pues, diferenciar la concepción integral del texto de la concepción parcial de los elementos del texto. En el caso de *Extranjeras*, se debe recordar que las entrevistas son parte del texto—el “contenido”—pero no el texto en sí. Tomar una parte como la totalidad, o representativa de la totalidad, puede obstruir la lectura integral del texto, por lo que una interpretación que pretende ver las entrevistas de las mujeres en *Extranjeras* como elementos independientes del proceso de producción del film atenta contra una interpretación apropiada del film. Por otra parte, para el texto filmico, esto raya en la paradoja de negar su propia complicidad con una producción de información que se apoya en bases no menos firmes que su propio acto de producción (“The Voice” 21). Es decir, cada componente de un texto debe ser concebido con plena consciencia de la presencia y efecto de otros componentes que están sujetos a un proceso complejo y dinámico de su propia producción. En *Extranjeras*, las entrevistas deben ser vistas como ingredientes cuya mezcla y combinación producen un cuadro panorámico más grande, y no simplemente como una exposición directa de la voz de las mujeres entrevistadas.

Si bien el texto parece presentar una organización ordinaria en la secuencia de imágenes proyectadas en pantalla, esta fachada simple sugiere considerar todo un conglomerado informativo que se ha dejado en entredicho. Nótese que *Extranjeras* no solamente descarta la voz de un narrador que intenta guiar la lectura del espectador, sino que prescinde también de las preguntas hechas a las entrevistadas. La técnica de entrevistas de este texto es lo que Nichols denomina “masked interviews” (*Ideology and the Image*, 281), que a diferencia de una entrevista explícita en que se dan registros de la interacción entre un entrevistador y un entrevistado, se omite todo rastro de los procesos interrogatorios. Por un lado, esta técnica puede resultar favorable para la escenificación de un ambiente espontáneo, ya que “la desaparición de la pregunta le otorga a la entrevista un aura confesional”⁸ en que no se le impone al sujeto una serie de preguntas que apuntan a respuestas determinadas, ofreciendo en su lugar imágenes de “un personaje que decide exponerse ante la cámara para desarrollar un relato con una temática, un ritmo y un sentido aparentemente voluntarios” (Gómez López-Quiñonez 99), tal como se da con las historias referidas por las mujeres de *Extranjeras*. Pero, por otro lado, hay que considerar que las entrevistas, incluyendo las que utilizan la técnica de *masked interview*, pasan por un proceso de selección que orienta el argumento hacia una dirección en particular. Entonces, atribuir un tono confesional a las entrevistas presentadas en *Extranjeras* resulta ser una lectura simplista del texto, ya que es innegable que lo expuesto en la pantalla surge como respuesta a ciertas preguntas y que posteriormente se pasa por un proceso premeditado de selección. De hecho, en el documental de Taberna se pueden inferir las preguntas a las que están respondiéndolo las mujeres que hablan ante la cámara, burlándose así de un supuesto “diálogo directo,” que tradicionalmente se le atribuía a la entrevista. La información de las entrevistas hace suponer que las mujeres responden a una serie de preguntas que exigen

una explicación de su inmigración a España. El hecho de que los testimonios de estas mujeres no surjan por iniciativa propia, sino como respuestas para explicar su presencia en tierras españolas, posiciona la cámara en un punto de vista particular, que necesariamente afecta el punto de vista del espectador. Desde este ángulo se puede decir que la existencia del texto fílmico en sí es una muestra palpable de la inexistencia absoluta de una relación directa entre los sujetos/objetos del documental y los espectadores, como pretende sugerir Martínez-Carazo.

Además de problematizar el uso de la entrevista como una forma directa de representar a las extranjeras en España, la estructura simple de *Extranjeras* cumple la función de subrayar la complejidad de relaciones que constituyen el texto. Se ha dicho que las respuestas de las mujeres entrevistadas permiten inferir las preguntas, que según la información que transmiten entrevistadas, parecen ser las mismas para todas. Todas hablan de su trayectoria desde los países que consideran aún suyos hasta el territorio español, con detalles de sus experiencias como “extranjeras” en tierras españolas. La supuesta uniformidad de las preguntas a las que están respondiéndolo estas mujeres hace resaltar, paradójicamente, la diversidad de sus experiencias. De esta manera, se obtienen diferentes narrativas pese al empleo de preguntas semejantes para todas las mujeres, ya que la diversidad viene adherida a una selección previa de las entrevistadas. El film se constituye así en una contradicción fructífera mediante la yuxtaposición de un estímulo simple y la opulenta multiplicidad que genera el buen uso de dicho estímulo. El proceso de seleccionar un grupo variado en cuanto a origen, edad, profesión, modo de vida, entre otros criterios, de “extranjeras” ha sido suficiente para llenar decenas de minutos con historias diferentes que son significativas individualmente. Luego, los rasgos distintivos que diferencian a una mujer de las demás es, precisamente, el elemento que las une y las conecta bajo el catálogo común de “extranjeras” en España, y que otorga a su vez el título del mismo largometraje.

La construcción de este texto fílmico en una serie de experiencias personales de ciertas mujeres se fundamenta en la premisa de que las vivencias de dichas mujeres merecen la atención por ser diferentes de un grupo referente. La presentación de sus historias tiene validez, inevitablemente, en cuanto a su característica distinta de lo ordinario dentro del contexto español. En cuanto que se trata de la exposición o estudio de una cultura—la “extranjera”—para una audiencia—en supuesta contraposición a la “extranjera” y por lo tanto la “propia”—se puede decir que *Extranjeras* funciona como un texto etnográfico, ya que, en sus orígenes, la etnografía fue concebida como un estudio descriptivo de una comunidad o una cultura, convencionalmente fuera de la cultura occidental, con el fin de realizar análisis comparativos de dichas culturas (Hammersley y Atkinson 1). Es ilustrativo que la palabra etnografía venga literalmente de “ethnos, a people, and graphos, the describing or writing” (Tobing Rony 8), aludiendo a su objetivo primordial de (re)presentar a un grupo particular de gente. A este propósito, el cine, que se vale de imágenes audiovisuales, fue considerado como un medio propicio, ya que la relevancia de datos visuales viene dada por “the possibility of visual forms (especially film and video) becoming a recognized medium of anthropology—a means of exploring social phenomena and expressing anthropological knowledge” (MacDougall 63). Nichols alude a ello cuando afirma que “the realist image certifies the authenticity of what is seen and heard as lifelike” (*Blurred Boundaries*, 68). Es decir que la credibilidad de las imágenes de un film se da en función de la fidelidad que se le ha atribuido en el momento inicial del aparato cinematográfico a los registros visuales en su calidad de prueba evidente de algún fenómeno.

El film etnográfico tiene como tarea primaria la representación de una cultura para otra (*Blurred Boundaries*, 66), que en principio parte del objetivo antropológico⁹ de observar y estudiar otras culturas, algunas veces como un proceso de reafirmación de la

suya propia. De manera que el film etnográfico constituye un registro de contacto con una cultura diferente (McDougall 75). Además, el valor pragmático de una etnografía visual como índice fiable de su referente se decide en la medida en que retrata individuos de otras sociedades (McDougall 114), proceso que retoma la idea de (re)presentar a un “otro” para un “yo.”¹⁰ Se hace aquí una distinción entre un “nosotros” y un “ellos” que Nichols identifica como un rasgo inscrito en la formulación misma de los textos fílmicos de etnografía. Esto establece una estructura binaria en que “[t]hey occupy a time and space which “we” must recreate, stage, or represent” (*Blurred Boundaries*, 67), que bien se puede observar en film *Extranjeras*.

A la luz del planteamiento teórico de la etnografía visual, es factible considerar *Extranjeras* dentro de esta categoría, ya que se trata de una documentación de unas “otras”—o extranjeras—para un supuesto “nosotros”. Luego, la consideración de algunas convenciones de este sub-género—por así decirlo—en la formulación del documental de Taberna permite observar variaciones y alteraciones sugerentes. Teniendo en cuenta que la etnografía es la (re)presentación de otra cultura ante la propia, y que convencionalmente las culturas se dan territorialmente, Nichols identifica “the act of travel” (*Blurred Boundaries*, 67) como un elemento central en el proceso de su producción. Nichols indica que la visualización del viaje del observador hacia el lugar donde se sitúa el objeto de estudio apunta a consolidar la autoridad del film etnográfico y a establecer los cimientos de “veracidad” del texto, ya que esto sirve como garantía de “[w]hat you see is what there was (I know; I was there)” (*Blurred Boundaries*, 68). De ahí que los documentales de esta modalidad hayan establecido como norma comenzar su narrativa con la llamada “arrival scene” (*Representing Reality*, 222) para exponer visualmente el encuentro entre observadores y observados.

En contraste a esta convención, *Extranjeras* no presenta escenas de viajes, ni tomas

de llegadas, así como tampoco momentos de encuentro entre las varias “culturas” que son representadas en el film. Evidentemente, el preámbulo de la llegada del equipo cinematográfico al lugar del contacto intercultural resulta ser irrelevante, ya que el viaje es—o ha sido—realizado no por el observador, sino por los observados. Sin embargo, la apertura del documental se escenifica en el centro budista So Guang Shan, un contexto espacial no necesariamente “típico” de España. Esta escenificación de las primeras tomas crea la falsa sensación de que la cámara se encuentra en otro espacio geográfico, más aún porque el centro budista alberga practicantes étnicamente diversas. La escenografía del templo genera incertidumbre sobre el título “extranjeras”, que según estas imágenes pueden ser tanto chinas como españolas. Pero inmediatamente sigue la entrevista de Kin Lang Wu que explica en español la razón por la que ella se encuentra en España. Estas secuencias invitan a considerar el sentido bidireccional que puede tener el catálogo de “extranjeras”, así como las mecánicas de procesamiento de un espacio físico o cultural como un contexto familiar o ajeno. La contraposición de estas dos escenas expone la posibilidad de diversas dimensiones socioculturales, así como de los usos múltiples de un mismo espacio geográfico. Este rasgo dialoga con las convenciones tradicionales del film etnográfico en que, según Nichols, “our bodies there and representation of them here is governed by the standards and principles of fieldwork and location filming” (*Blurred Boundaries*, 67). Efectivamente, mientras la etnografía tradicional parte de la premisa de que la “otra” cultura existe en “otro” lugar, en *Extranjeras* se cuestiona esto mediante el registro de las otras culturas dentro de España, el territorio propio—del yo—del texto.

Por la manera en que se superponen varias dimensiones del espacio en cuanto a la localización del observador y el observado, se puede decir que *Extranjeras* es un registro que opera en doble sentido, a modo de etnografía bidireccional. Una primera mirada es la que

va dirigida a las mujeres que se exponen ante las cámaras para hablar de sus historias, pero simultáneamente se proyecta una segunda mirada y es la que va dirigida a la sociedad española desde la perspectiva de las mujeres que están siendo “observadas” por la cámara.

En una dimensión de perspectivas multidimensionales, las historias de las extranjeras pueden ser vistas como exposiciones etnográficas de sí mismas, en el sentido de que cada una de ellas se representa como el “otro” ante los ojos subjetivos del “yo” español. Las mujeres hablan de su movilización hacia España y sus experiencias de la cultura española, describiendo la vida que llevan dentro del territorio español. Esta dirección de la mirada implica la exposición de las “extranjeras” que deben ofrecer un trasfondo de las culturas de sus respectivos países para poder contextualizar el impacto que sufrieron al entrar en contacto con otra cultura, la española, que difiere de las suyas. Para ofrecer los testimonios de sus experiencias en España, las mujeres explican primero las prácticas habituales en sus respectivos países para poder establecer un contraste con las prácticas culturales de España, explicando las consecuentes diferencias cognitivas en su calidad de extranjeras. De esta manera, las mujeres hablan de sus respectivas culturas de donde arrastran sus subjetividades, al tiempo que sus cuerpos están ocupando el espacio de una cultura ajena. Por tanto, desde la perspectiva del lugar que alberga la cámara, la observación del “otro” ocurre dentro del espacio del “yo.” Además, este desplazamiento del “otro” hacia el “yo” no es un procedimiento abstracto o conceptual, sino que se da de manera real en cuanto que se trata de un movimiento de cuerpos físicos hacia espacios concretos. El juego de esta dualidad espacial, simbólica a la vez que somática, permite poner en cuestionamiento los usos convencionales de la mirada del film etnográfico en general, proponiendo también considerar la diversidad de perspectivas dentro y fuera del documental *Extranjeras*.

Desde este ángulo, el lente de la cámara observa a estas mujeres en su calidad de

“otras” que resaltan por ser diferentes del contexto “nuestro” de España, pero si se invierte la perspectiva, los testimonios de estas “otras” se basan en sus observaciones subjetivas—es decir desde una postura del “yo”—de las prácticas socioculturales de España. Se tiene así la mirada desde una dirección opuesta en que las historias personales, que aparentaban ser autoetnografías de las mujeres entrevistadas, resultan ser una observación de la sociedad española a través de los ojos de dichas mujeres. La observación, que realiza el texto desde una postura del “yo” (perspectiva del español) para estudiar a un “otro” (la extranjera) por medio de una cámara, se funda en los testimonios de este “otro” (la extranjera) que ha construido sus historias personales a partir de su observación del “yo” (la cultura española). En este juego de perspectivas, *Extranjeras* puede ser visto como una etnografía bidireccional en que se alternan los roles del “yo” y el “otro.” La cámara observa a las extranjeras y registra sus testimonios como datos etnográficos sobre estas “otras”, mientras que las extranjeras, a su vez, cuentan sus historias personales a partir de sus percepciones de las prácticas culturales y costumbres de España, ofreciendo lo que podrían verse como comentarios etnográficos sobre España, que desde este extremo funciona como el “otro.” Barajando estas perspectivas intercambiables, el documental que en principio aparentaba ser una observación de las extranjeras (las otras) se constituye como un documento de introspección sobre España. Lo que cuentan las mujeres “extranjeras” son sus experiencias personales, pero al mismo tiempo son innegablemente experiencias de España.

De hecho, muchos comentarios de las entrevistadas describen varios aspectos de la sociedad española. Según la experiencia de Lily Lin Chen, en su escuela “se ríen de ti porque eres china, y al final terminan diciendo, pero ella es china,” y Kamila afirma que fue golpeada muchas veces en la escuela simplemente por ser polaca y “por ninguna otra razón.” En contraste, una de las hijas de la familia Oyo-la habla de una experiencia positiva en que

“todo fue muy bonito,” aunque comenta también que le preguntaban si en Perú “todos van con faldas largas y de traje típico.” Muchas otras muestran preocupación por el racismo que han experimentado. Para ejemplificar unos cuantos casos del film, la dominicana Lala comenta que “hay racismo, bastante,” cuando cuenta entre risas el episodio en que Coral, la niña que ella cuida, le dijo que no le pusiera las manos porque la pondrán negra. Maryam, de Marruecos, asiente que “hay algunos españoles que nos tratan muy bien,” pero que hay otros que “son racistas, bien dicho, son racistas porque hasta hola no nos dicen.” Hayar Salih, de Siria, dice que “entras en la tienda y ya que dicen ésta es terrorista, porque llevas el pañuelo dicen ésta es terrorista. Los niños pequeños te llaman la hija de Bin Laden,” y Mary Hakki, de EEUU, cuenta que en sus viajes a Toledo con sus estudiantes de cultura árabe han sido insultados por ser “morros” (sic) y “los chicos pequeños les han tirado piedras.” La marroquí Ayar calcula que el incidente del 11 de septiembre “cambió algunas cosas, pero el racismo ya estaba.” Safia, de Argelia, asegura que ella no hubiera tenido tantas amigas españolas “si lleva velo o fuese más morena de piel” y Maguette, de Senegal, murmura con tristeza que “hay muchos blancos que no quieren ni ver negro.” Además del trato que han recibido, varias mujeres ofrecen también sus impresiones sobre la sociedad española, especialmente sobre los derechos de la mujer. Entre otras, la colombiana Ángela Botero observa que en España “muchas mujeres están convencidas de que ya tienen las cosas ganadas y se están quedando muy tranquilas, pero eso no es cierto.” Sainab, de Iraq, por su parte, subraya que “el islam directamente no te discrimina como mujer, tienes un montón de derechos, dime tú si hay igualdad de derechos entre el hombre y la mujer en España mismo,” dando a entender que el estatuto de la mujer depende mucho de la perspectiva de cada cultura.

Se debe reconocer aquí que, a pesar del intercambio de miradas entre observadores y observadas, no se puede negar una estructura

de poder asimétrica en este documental: un grupo de grabación español observa a unas extranjeras, que a su vez, observa a la comunidad a la que en cierto modo representa dicho grupo de rodaje. Es decir, aquí se puede poner en duda la existencia una simetría o una horizontalidad epistemológicas, y considerar este desdoblamiento de miradas como una forma de correspondencia dentro de una estructura asimétrica. Sin embargo, desde una tercera mirada, la del espectador, esta estructura asimétrica de poder no es estática sino que puede variar según los elementos que se observen. Es más, en este sentido, el peso que gana la mirada de las “extranjeras” puede ser visto como un acto de apropiación de la estructura o el sistema audiovisual que el equipo cinematográfico. Independientemente de estas consideraciones, esta serie de entrevistas dejan entrever aspectos de la sociedad y la cultura de España. Si bien se trata de las experiencias individuales de las entrevistadas, son también experiencias de España, protagonizadas tanto por ellas como por los españoles con quienes estas “extranjeras” han tenido interacción y además dentro del territorio español. Las mujeres entrevistadas exponen de esta manera varias facetas de España en el proceso de contar sus historias personales, puesto que ellas—y no la cámara—son las que conocen los dos lados por vivencia propia. Con esto, las entrevistadas hablan de lo que ha sido y es España, a través de sus ojos y desde un ángulo reverso. Desde la perspectiva de estas mujeres, el “otro” es España en el hecho de que para todas ellas la idea de “mi país” se reserva para su nación de origen que se encuentra en otro espacio geográfico, lejos de España. Esta concepción de sentimiento, memoria o nostalgia nacional se traduce en las prácticas diarias de estas mujeres: lo que cocinan, lo que comen, lo que visten, lo que leen, lo que ven en la televisión, las noticias que les interesan, la gente con quienes se relacionan, lo que estudian, lo que creen, lo que valoran y lo que sueñan. Estas mujeres mantienen varios encuentros casuales para cocinar, ver la televisión, y comer

juntas; también estudian y practican religiones en mutua compañía; o se lavan el pelo y se acicalan las unas a las otras. Estas escenas muestran que ellas residen emocionalmente en un espacio conceptual y compartido que brota de los recuerdos de un país que, a pesar de la distancia, siguen considerando suyo. En consecuencia, se establece una estructura binaria entre “yo” en oposición al “otro” que para ellas es España. Esta postura es consistente en todas las mujeres entrevistadas que siguen denominando “mi país” a su país de origen, independientemente de los años resididos en España.

En este espacio las extranjeras son conscientes de su otredad, pero al mismo tiempo, este mismo espacio gana cierto sentido de otredad desde la perspectiva subjetiva de estas mujeres. Allí, las extranjeras tratan de mantener un balance entre dos puntos que no parecen tener convergencia: por un lado, ellas desean incorporarse en la sociedad española como miembros funcionales, mientras que por el otro, ellas se esfuerzan por mantener los lazos que las unen a su cultura y costumbres de origen. La mayoría de las entrevistadas afirma que el deseo de pertenecer al sistema español se limita a cuestiones legales—los “papeles”—que aseguren ciertas actividades económicas. En contraste a ello, todas conciben el mantenimiento y la práctica de las costumbres de su cultura de origen como una tarea natural y digna. Muchas hablan de la importancia de mantener su lengua y su escritura, y varias de ellas tomando medidas necesarias para que sus valores culturales sean transmitidos a sus hijos. Como parte del mantenimiento de su cultura, estas extranjeras mantienen encuentros con sus “compatriotas” en lugares específicos de la capital española y sus alrededores. En estos encuentros ellas comparten informaciones y noticias, la nostalgia común hacia la tierra natal, se intercambian servicios de diversas clases, o cocinan juntas platos tradicionales de sus países. Las sesiones de convivencia constituyen una suerte de tregua del transcurrir cotidiano en un medio poco familiar para todas ellas.

Buen ejemplo son las secuencias de “cocina intercultural,” en que mujeres de diferentes nacionalidades ofrecen voluntariamente clases de cocina para dar a conocer la cultura culinaria típica de sus respectivos países. En su entrevista, la colombiana Ángela Botero asegura que las mujeres se benefician “del saber de otras mujeres” y afirma que “estar en la cocina nos junta, es que es un ritual. Donde más que llenarnos, es alimentarnos de los saberes y de la compañía de mujeres que vienen de otros países.” Para Botero y las numerosas mujeres que participan en estas reuniones, estas actividades en conjunto resultan ser una forma de conocerse y entablar relaciones solidarias. El apoyo moral que reciben las “extranjeras” en las reuniones basadas en sus afinidades culturales se hace más evidente en las entrevistas a las estudiantes del Centro Cultural Islámico ya que ellas se sienten unidas por convicciones religiosas que fundamentan sus existencias mismas.

Al contraponer el espacio físico de España con el espacio emotivo del país natal, las mujeres entrevistadas sugieren un conflicto interno en torno a los dos espacios. La disociación entre el espacio donde reside el cuerpo y el espacio que ocupan los afectos genera una situación de desafío diario en que estas mujeres deben negociar una conciliación de ambos. Este intento de conciliación se traduce en una relación volátil que las mujeres del texto mantienen con el espacio físico que ocupan, y donde la “integración”¹² a la sociedad española, según las entrevistas, se limita a una participación de índole económica que garantice una mínima subsistencia en el territorio español. Sin embargo, es irónico notar que para casi todas las mujeres entrevistadas, las actividades económicas que les permiten entrada a la sociedad española se basan, precisamente, en las prácticas socioculturales que provienen de sus países de origen. La ironía radica en que en la mayoría de los casos, la integración de estas mujeres se hace posible mediante la explotación de sus cualidades “exóticas” en el contexto español. Vale decir que los patrimonios culturales que las mujeres traen de sus países de origen tienen

valor de capital cultural para adentrarse en el ámbito económico de España y forjar sus bases financieras.¹³ Se observa este proceso en el restaurante “La Flor de la Canela” que opera la familia Oyola o el restaurante chino que tienen Hua y Shin Chi, así como la situación de Rasha, Paz y Mila que se dedican a la música africana. Igualmente, las relaciones sociales basadas en raíces nacionales, culturales o étnicas compartidas son aprovechadas al máximo para avanzar en sus profesiones u operar sus negocios, como el locutorio de la familia Falcón, la peluquería de Fanta, o la tienda de Fátima.

A partir de la inestabilidad en que habitan estas mujeres, tanto el andamiaje como el contenido del texto articulan un vaivén constante de diferentes perspectivas que juegan con las nociones fijas del “yo” y “el otro.” Esto cuestiona asimismo la inmediatez afectiva de las varias nociones del espacio físico y del espacio simbólico. Según los registros del documental, los espacios que habitan estas mujeres distan de la idea típica de lo “español,” y la mecánica que opera dentro de estos espacios poco tiene que ver con las costumbres y tradiciones de lo que se puede considerar tradicionalmente español. Todas conservan en sus memorias una imagen de “mi país” de donde arrastran un bagaje histórico y cultural que las sostiene en un medio que no consideran familiar. Algunas mujeres apelan al pasado colonial o islámico para reclamar sus derechos justificados de residir en España, cuestionando con la relación legítima de un grupo determinado con un territorio enmarcado como nación.

Como texto audiovisual, dicho cuestionamiento se expone de manera sensorial por medio de mujeres “exóticas” que no hablan o no han perfeccionado aún su español. Se trata, además, de un texto etnográfico con la añadida ironía de que los testimonios ofrecidos en otras lenguas o en castellanos de diferentes acentos, y desde una fisonomía no española, se articulan dentro del espacio geográfico de “España.” Se constituye así en un registro audiovisual a modo de contra-etnografía en que

se alternan los espacios físicos y emotivos, así como los roles del “otro” y el “yo.” Así, *Extranjeras* juega con la idea de que cualquier persona, o toda persona, es potencialmente un etnógrafo en el mundo multicultural de hoy (Johnson y Michaelsen 28). Otro factor importante de esta etnografía bidireccional es su concentración en la figura de la mujer, como sujeto observador a la que vez que objeto de observación. Las protagonistas de este documental ofrecen sus experiencias de “extranjeras,” mientras que comparten sus testimonios como conocedoras de “España,” acoplándose efectivamente a la arquitectura versátil del texto que alterna perspectivas opuestas y descarta así la división estricta ente observador y observado. El desdoblamiento de estas perspectivas, es, en cierto modo, inevitable y natural, ya que en un momento dado las “extranjeras” se reconocen como individuos insertados en el espacio, tanto territorial como sociocultural de España, cuando confiesan que el regresar a sus países de origen “ya no es lo mismo,” que quieren “pertener a los dos lados,” o que el lugar ideal es el “espacio del medio.” Van Hear identifica esta pertenencia imprecisa como una marca distintiva de las comunidades transnacionales, que en el caso de las mujeres del texto no es simplemente entre el país de origen y el país de residencia, sino que alcanza el grado de desarrollar “networks which materially substitute for territorial homes” (249), como se puede ver a lo largo de la película en los contactos, tanto organizados como espontáneos, que crean y mantienen estas extranjeras.

Además de ofrecer una cara de las múltiples facetas que tiene la realidad social de la España actual, una lectura versátil del film *Extranjeras* permite reconsiderar los usos de las convenciones tradicionales del documental etnográfico, así como de las políticas representativas de etnia y género en los procesos de formulación de identidades nacionales. Luego, si se adopta la postura que propone MacDougall de que un texto de esta índole “indeed, it may be conceived of as neither a message nor a representation, but as a record

of engagement with a different culture” (75), *Extranjeras* se establece como un intento de comunicación, no solamente con la audiencia en su calidad de texto, sino en dimensiones múltiples y complejas entre las mujeres dentro y más allá del texto. En el proceso de (re) presentar y (re)producir el mundo real, tal como son las convenciones del documental tradicional, *Extranjeras* expone el proceso de su propia (re)producción, y una lectura detenida de este proceso permite una (re)formulación lúdica de convenciones tradicionales sobre la direccionalidad de las miradas de observación, la agencialidad de dicha observación y los usos de la etnografía como instrumento de (re)presentación de la otredad. El intercambio de miradas en la película de Taberna puede verse como una manera de “test out new ideas and to imagine a different way of ordering things” (Duncombe 177), simplemente como un intento de abrir un espacio creativo para cuestionar y observar críticamente los procesos de representación de los fenómenos socioculturales.

Notas

¹Gómez López-Quiñonez resalta tanto el “estreno comercial como el relativo éxito recaudatorio” (95) de films no narrativos en España. Entrando en el año 2000, y sin contar las coproducciones dirigidas por directores no españoles, se pueden citar producciones como *El tren de la memoria* (2005), *Aguaviva* (2006), *Las estrellas de la línea* (2006), *La espalda del mundo* (2000), *Balseros* (2002), *Adiós con el corazón* (2006), *El cielo gira* (2005), *En construcción* (2001), *En el mundo a cada rato* (2004), *Galindez* (2002), *Hay motivo* (2004), *Invisibles* (2007), *Calle 54* (2000), *La mafia en la Habana* (2000), *La niebla en las palmeras* (2006), *La pelota vasca* (2003), *The Sugar Curtain* (2005), *Fados* (2007), *Invisibles* (2007). La importancia del documental en la industria del cine español está creciendo, y la revista *Academia* afirma que “una muestra de que cada vez se hacen más documentales en España son los más de 40 proyectos que se están rodando o empezarán a filmarse este año” (48).

²Ballesteros afirma que hacia finales del siglo XX, la cinematografía comienza a concentrarse en los fenómenos migratorios y el tema de la xenofobia, lo que en España permite hablar de todo un

género que ella llama “immigration film” (4). Sin embargo, nótese que sería preferible el nominativo de “cine de migración” en cuanto que descarta la localización de la perspectiva desde la que se observa a la población móvil.

³En este trabajo se observa la diáspora como una experiencia cotidiana de la frontera. Safran (1991) define la diáspora como

dispersal from an original centre to two or more peripheral regions; retention of collective memory of the homeland; partial alienation from the host society; aspiration to return to an ancestral homeland; commitment to the maintenance or restoration of that homeland; and derivation of collective consciousness and solidarity from a relationship within the homeland.

Es viable ver la diáspora como bloques poblacionales que se caracterizan por su capacidad de habitar varios espacios, pero sin pertenecer realmente a ninguno, en un espacio marginal que se encuentra entre un centro y otro.

⁴El papel protagónico de la mujer migrante en el cine de migración es un reflejo de los cambios en la composición de grupos migrantes. Para más información al respecto dentro de la industria cinematográfica de España, refiérase al artículo de Ballesteros.

⁵Sobre el protagonismo de la figura masculina en las movilizaciones migratorias tradicionales, véase el concepto de *homo migrans* que presenta Harzig en oposición a *femina migrans* en su artículo “Women Migrants as Global and Local Agents” (15), así como el ensayo “Female ‘Birds of Passage’ a Decade Later: Gender and Immigration in the European Union” (273) de Kofman.

⁶Término acuñado por Noël Burch y que Gómez López-Quifones explica que consiste en exigir que “el actor no dirija su mirada a la cámara, ni interpele verbalmente a los espectadores porque éstos (así lo quiere la ilusión fílmica) no están ahí” (99).

⁷Al respecto, Nichols añade comentarios sugestivos sobre los efectos de emplear una voz masculina anónima, a la que se atribuye una infundada autoridad sobre el tema que trata el texto fílmico. Asimismo, junto al anonimato de la voz en *off*, la ausencia física de una persona que está creando o armando el film que se proyecta contribuye a crear la falsa sensación de “self-effacement” que borra también sus propias limitaciones físicas para generar un aire de omnisciencia u omnipotencia (*Blurred Boundaries*, 68) en el proceso perceptivo de los espectadores.

⁸MacDougall habla de la efectividad del método de la entrevista—aunque no específicamente limitado al formato de “masked interview”—como el “ideal medium for confession and self-revelation,” aunque también lo condena como un instrumento de “misinformation” (117).

⁹El uso del film etnográfico dentro de la antropología ha sido general, pero esto no significa que el primero sea gratuitamente equivalente al segundo. El debate aquí es entre texto etnográfico y texto antropológico, que difiere, a su vez, de la problemática que expone MacDougall a partir de la pregunta que Jay Ruby había hecho en 1975: “is an ethnographic film a filmic ethnography?” (74) que apunta a cuestionar la relación entre film y etnografía. MacDougall define el film etnográfico como “a broader category than films made within, and for, the discipline of anthropology” (97-8), teniendo en cuenta que un texto fílmico no específico de la antropología pretende cubrir una audiencia más amplia, más allá de un campo académico. En el caso de Trinh T. Minh-ha se mofa del “sanctified terrain of anthropology” que supera al tosco film etnográfico “because they do not [...] just show activities being performed, but they also *explain* the anthropological significance of these activities,” calificando de “unreliable constructs” aquellas aserciones “that do not obey the rules of anthropological authority” (102-3). Lo que se puede deducir de lo dicho es que no es fácil llegar a conclusiones tajantes acerca de la relación o diferenciación entre un texto etnográfico y uno antropológico. Aquí es relevante señalar que la forma clásica de la etnografía pretende encapsular toda una cultura en un texto visual, de modo que “an ethnographic film becomes a metonym for an entire culture” (Tobing Rony 7). Esto refleja no solamente la interdependencia de los dos campos en cuestión, sino la dificultad de establecer con certeza los criterios de uno u otro género fílmico. Por otro lado, en lo concerniente a la categorización de textos visuales etnográficos dentro del género documental, es interesante la idea de que “ethnographic film, as a form of documentary, has often been regarded by *cinéastes* as obscure and by anthropologists, at least until recently, as lacking intellectual substance” (MacDougall 95). El documental etnográfico se sitúa así en una posición marginal en su relación con el campo antropológico, además de la posición ya liminar que ocupa el género del documental dentro del cuerpo cinematográfico.

¹⁰En relación de la dicotomía del “yo” y “el otro,” es sumamente interesante el argumento de

Tobing Rony que discute el planteamiento de un grupo de gente “historificable” en oposición a otro grupo “ethnographiable,” subrayando que tal estructura no resulta ser nada inocente (7-8). Refiérase también a los comentarios de María Pilar Rodríguez (44-48) sobre “la condición subalterna” de la población migrante femenina. Sin embargo, es importante aclarar aquí que la división binaria del “yo” y “el otro”—o sus equivalentes “nosotros” y “ellos”—no opera con grupos concretos o concretamente definidos. Se trata más bien de una dicotomía de imaginarios que están sujetos a constantes alteraciones y reformulaciones, es decir, grupos cuyo sentido de comunidad es fragmentado, polivalente, indefinido e inestable. Por extensión, y como bien lo ha apuntado ya Benedict Anderson en su libro *Imagined Communities* (1983), puede ser igualmente problemático manejar un concepto estático y concreto de “España,” ya que la idea de nación es un conglomerado complejo y fluctuante, propenso a alteraciones y fabricaciones, especialmente en el presente contexto de globalización. Sin embargo, es igualmente importante notar que, pese a la dificultad de fijar con certeza un “nosotros” en oposición a “los otros,” así como la inevitable falta de precisión de una noción de “la España,” dentro del documental *Extranjeras* se observa una estructura de enfrentamiento, que para las involucradas toma formas concretas y palpables.

¹¹Aunque María Pilar Rodríguez alude también a la ausencia de la escena de llegada en *Extranjeras* en su artículo (50), esta observación es en cierto modo irrelevante, ya que dicho “arrival scene” no es de ninguna manera un elemento indispensable del documental, sino un elemento convencional de la modalidad etnográfica del documental.

¹²Van Hear presenta el esquema clasificatorio de John Berry en el estudio del encuentro entre grupos minoritarios y un bloque social más grande. Según este esquema las relaciones entre estas dos partes se dan en cuatro categorías: “acculturation” en que el grupo minoritario establece relaciones con otros grupos a la vez que mantiene su identidad cultural; “assimilation” que consiste en su sumersión en el grupo dominante; “separation or segregation” en que conserva su identidad pero con una relación mínima con el grupo dominante; y “marginalization” que ocurre cuando la minoría pierde su propia identidad, sin poder pertenecer a la sociedad dominante. El término “integration” se reserva para aquel grupo que forma parte de la sociedad al tiempo que mantiene su propia identidad (55).

¹³Además del provecho económico de sus patrimonios culturales “exóticos,” muchas mujeres se dedican a labores domésticas, fenómeno que no necesariamente se relaciona a su calidad de extranjeras. Sin embargo, su inserción en el mercado laboral de España por su capacidad de ofrecer servicios domésticos coloca a estas extranjeras en la paradójica situación en que, por un lado, ellas dependen de los servicios domésticos de otras mujeres en sus tierras natales—aunque no necesariamente a cambio de dinero—para que, por otro lado, puedan ellas dedicarse a labores del hogar que les permitirán los medios para sustentarse ellas mismas y también mantener los servicios de los que dependen para seguir trabajando en España. Para más detalles sobre las dinámicas transnacionales del quehacer doméstico, referirse al capítulo “Contradictory Class Mobility: The Policies of Domestic Work in Globalization” del libro *Servants of Globalization* de Salazar Parreñas donde ella sugiere que el trabajo doméstico pagado conlleva unas relaciones interpersonales inherentemente opresivas y desiguales.

Obras citadas

- Ballesteros, Isolina. “Embracing the Other: The Feminization of Spanish Immigration Cinema.” *Studies in Hispanic Cinema* II 1 (2005): 3-14. Impreso.
- Costa-Villaverde, Elisa. “Yoyes and Extranjeras by Helena Taberna, Stories of Women, Displacement and Belonging.” *Studies in European Cinema* 7.2 (2007): 85-97. Impreso.
- Duncombe, Stephen. “The Politics of Alternative Culture.” *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. New York: Verso, 1997: 174-94. Impreso.
- Extranjeras*. Dirigido por Taberna, Helena. Pamplona, España: Lamia Producciones. 2003. DVD.
- Gómez López-Quiñonez, Antonio. “La política del documental: observadores, observados, unidad y dispersión en *La espalda del mundo*.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 10 (2006): 95-113. Impreso.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. *Ethnography: Principles in Practice*. New York: Routledge, 2007. Impreso.
- Harzig, Christiane. “Women Migrants as Global and Local Agents. New Research Strategies on Gender and Migration.” *Women, Gender and Labor Migration-Historical and Global Perspectives*. P. Sharpe, Ed. London: Routledge, 2001. Impreso.

- Johnson, D. y Michaelson, S. Eds. *Border Theory: The Limits of Cultural Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997: 1-39. Impreso.
- Kofman, Eleonore. "‘Female Birds of Passage’ a Decade Later: Gender and Immigration in the European Union." *International Migration Review* 33.2 (Summer 1999): 269-99. Impreso.
- MacDougall, David. *Transcultural Cinema*. Lucien Taylor, Ed. Princeton: Princeton UP, 1998. Impreso.
- Martínez-Carazo, Cristina. "Cine e inmigración: Madrid como espacio de encuentro/desencontro y su representación en *Extranjeras* de Helena Taberna." *Hispanic Research Journal* 6.3: (2006): 265-75. Impreso.
- Minh-ha, Trinh T. "The Totalizing Quest of Meaning." *Theorizing Documentary*. M. Renov, Ed. New York: Routledge, 1993: 90-107. Impreso.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana UP, 1991. Impreso.
- . *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana UP, 1994. Impreso.
- . *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana UP, 1999. Impreso.
- . *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana UP, 2001. Impreso.
- . "The Voice of Documentary." *New Challenges for Documentary*. A. Rosenthal y J. Corner, Eds. Manchester: Manchester UP, 2005: 17-33. Impreso.
- Rodríguez, María Pilar. "New Documentary Productions: A New Speaking Position for Migrants in *Extranjeras* and *Si nos dejan*." *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies* 2.1 (2010): 43-58. Impreso.
- Ros, Ana. "Pintar la realidad: el documental español en 2011." *Academia. Revista del cine español* 178 (Mayo 2011): 48-77. Impreso.
- Ruby, Jay. "The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film." *New Challenges for Documentary*. A. Rosenthal y J. Corner, Eds. Manchester: Manchester UP, 2005: 34-47. Impreso.
- Safran, William. "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return." *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 1.1 (1991): 83-99. Impreso.
- Salazar Parreñas, Rhacel. *Servants of Globalization. Women, Migration, and Domestic Work*. Stanford: Stanford UP, 2001. Impreso.
- Szumilak, Monika. "Post-Fordist Labor, Feminine Precariousness, and Reinvention of Civic Engagement: Within the Circuits of New Social Movements in Spain." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 10 (2006): 169-86. Impreso.
- Tobing Rony, Fatimah. *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke UP, 1996. Impreso.
- Van Hear, Nicholas. *New Diasporas: The Mass Exodus, Dispersal and Regrouping of Migrant Communities*. London: U College London P, 1998. Impreso.