



**HAL**  
open science

# Una nueva vida en la ciudad. Las mujeres emigrantes del campo en el cine español de los albores del siglo XXI: Solas (1999), Volver (2006) y La soledad (2007)

Mercedes Álvarez San Román

## ► To cite this version:

Mercedes Álvarez San Román. Una nueva vida en la ciudad. Las mujeres emigrantes del campo en el cine español de los albores del siglo XXI: Solas (1999), Volver (2006) y La soledad (2007). *Iberic@l*, 2015, 8, pp.85-97. hal-04064575

**HAL Id: hal-04064575**

**<https://hal.science/hal-04064575v1>**

Submitted on 11 Apr 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Una nueva vida en la ciudad. Las mujeres emigrantes del campo en el cine español de los albores del siglo XXI: *Solas* (1999), *Volver* (2006) y *La soledad* (2007)

**Mercedes Álvarez San Román**

*Université Paris-Sorbonne/Universidad de Oviedo*

**Resumen:** El fenómeno migratorio ha sido retratado por el cine español en diferentes momentos de su historia. Este estudio se centra en las mujeres que abandonan su pueblo para aventurarse en una nueva vida en la ciudad, a partir del análisis de tres películas del cambio de milenio: *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), *La soledad* (Jaime Rosales, 2007). Las obras seleccionadas se ambientan en el *boom* económico y, por tanto, en un periodo de escaso movimiento poblacional en el interior del país. Al introducir la perspectiva de género, se pretende identificar las características propias

de los personajes femeninos que participan en el proceso migratorio: las razones de su desplazamiento, su experiencia en la urbe y su (des)vinculación con el campo.

**Palabras clave:** Cine español, mujer, migración, campo, ciudad, Almodóvar, Rosales, Zambrano

\*

**Résumé :** Les migrations internes ont été un sujet récurrent dans la production cinématographique espagnole. Cette étude est centrée sur les femmes qui commencent une nouvelle vie en

ville, dans trois films ancrés dans la période de transition du XX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle: *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), *La soledad* (Jaime Rosales, 2007). La perspective du genre permettra d'identifier les caractéristiques propres aux personnages féminins qui participent à ce phénomène de déplacement territorial et identitaire : leurs motivations, leurs

expériences dans le monde urbain et leurs liens avec la campagne. Ces questionnements s'appliquent, dans cette analyse, à une période de prospérité économique où les flux migratoires à l'intérieur du pays étaient en baisse par rapport aux décennies précédentes.

**Mots-clés :** Cinéma espagnol, femme, migration, champ, ville, Almodóvar, Rosales, Zambrano

---

## Introducción: mujeres que migran en tiempos de bonanza económica

La producción cultural española se ha hecho eco en sus diferentes manifestaciones artísticas de la migración interna que ha vivido el país a lo largo de su historia. Tecnologías sociales<sup>1</sup> como el cine han contribuido a crear una representación, en algunos casos normativa, de las personas que han participado en este fenómeno de desplazamiento territorial e identitario. En esta línea, el presente estudio se propone desentrañar los discursos que circulan sobre las mujeres migrantes. Para ello, se centra en el análisis fílmico de tres largometrajes producidos en el cambio de milenio, un periodo en el que la bonanza económica mitigaba la necesidad de abandonar el hogar para buscar trabajo.

Las obras escogidas son *Solas* (1999), de Benito Zambrano, *Volver* (2006), de Pedro Almodóvar, y *La soledad* (2007), de Jaime Rosales. Todas ellas fueron realizadas en un arco temporal de ocho años y están dirigidas por cineastas varones que, a diferentes niveles, pueden recibir el apelativo de "autor". Estas películas llevan a escena a un elenco femenino protagonista y a tres generaciones de una misma familia, cuyas vidas y recuerdos transcurren a caballo entre el pueblo y la ciudad. Las situaciones representadas hacen referencia a diversos rincones de la geografía española, desde la Andalucía de *Solas*, hasta León en *La soledad*, pasando por La Mancha de *Volver*. Madrid se presenta como la oposición al campo en las dos últimas películas, mientras que Sevilla es el escenario elegido en la primera.

---

1 Véase DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1987. A partir de la reformulación de la "tecnología del sexo" de Foucault, Lauretis defiende que el género es el resultado, entre otros, de la representación y auto-representación que de él hacen diferentes tecnologías sociales, entre las que señala el cine. Con esta referencia, deseo recordar las implicaciones que los discursos cinematográficos pueden tener en la construcción y reproducción del género y, en el caso concreto de este estudio, en cómo esto puede contribuir a definir a las mujeres inmigrantes.

No obstante, ninguno de los filmes de análisis ubica la problemática migratoria como eje central de la narración, sino que ésta está presente como elemento tangencial para ilustrar la trayectoria vital de los personajes. En este sentido, la obra de Zambrano, más próxima al cine social, presenta la deslocalización como un elemento que caracteriza a las personas más desfavorecidas. En mayor medida, Almodóvar y Rosales se sirven de la reubicación como resorte artístico para contar su historia. El realizador manchego insiste en que se trata de un filme principalmente sobre las relaciones materno-filiales y la muerte<sup>2</sup>. Sin embargo, la divergencia entre el campo y la ciudad encierra el ejercicio autobiográfico de un director inmigrante en Madrid. De igual manera, Rosales opta por un relato entre estos dos universos para poder explorar las relaciones modernas de una pareja, las fricciones que se producen cuando nace un niño y la superación psicológica de una pérdida<sup>3</sup>. Si bien le sirve para llevar a escena la diferencia de ritmos, no muestra un interés especial por el proceso de mudanza geográfica.

En aras de justificar la selección de este objeto de estudio, es necesario destacar que estas tres películas se inscriben en corrientes diferentes del panorama audiovisual español. *Solas* forma parte de la producción más comercial y aceptada por el engranaje cinematográfico industrial y académico de los años 90, *Volver* es una de las obras más reconocidas y reconocibles de Pedro Almodóvar, la figura contemporánea más internacional del cine español, y *La soledad* se integra en una “nueva tendencia del cine español<sup>4</sup>”, caracterizada por un riesgo estético y formal que capta la atención de un público reducido.

En esta selección se encuentran algunos de los filmes corales femeninos de este periodo que han obtenido mayor aceptación por parte de la audiencia, las instituciones o la crítica. *Solas* cosechó cinco premios Goya<sup>5</sup> y fue recompensada con tres distinciones en el Festival de Berlín, entre las que destaca un premio del público. *Volver* fue un éxito tanto en el ámbito nacional, como en el internacional. Consiguió alzarse con el premio a la Mejor Interpretación Femenina del Festival de Cannes, que recayó a partes iguales entre todas las actrices de la película, además de cinco Goya y una jugosa taquilla<sup>6</sup>. Cabe destacar la nominación al Oscar a la actuación de Penélope Cruz, así como el premio de la crítica FIPRESCI. Por último, *La soledad* empezó su recorrido en *Un certain regard* del Festival de Cannes y concluyó con el pleno de los tres Goya a los que estaba nominada<sup>7</sup>.

---

2 ALMODÓVAR, Pedro, “La muerte en La Mancha está llena de vida y de gracia”, Entrevista de Elsa Fernández-Santos, 26 de junio de 2005. 13 febrero 2015 <[http://elpais.com/diario/2005/06/26/espectaculos/1119736801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/06/26/espectaculos/1119736801_850215.html)>; “«Tal vez tenga que inventarme una nueva vida»”, Entrevista de Ángel S. Harguindey, 17 de marzo de 2006. 13 febrero 2015 <[http://elpais.com/diario/2006/03/17/cine/1142550001\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/03/17/cine/1142550001_850215.html)>.

3 Entrevista realizada a Jaime Rosales el 17 de mayo de 2014, en el Festival de Cannes.

4 PENA, Jaime, “El amante despechado”, *Cahiers du Cinéma España*, octubre 2007, nº 5.

5 *Solas* obtuvo los Goya a Mejor Actriz Revelación (Ana Fernández), Mejor Actriz de Reparto (María Galiana), Mejor Actor Revelación (Carlos Álvarez-Nóvoa), Mejor Director Novel (Benito Zambrano) y Mejor Guión Original (Benito Zambrano).

6 *Volver* recaudó un total de 85,6 millones de dólares (Box Office Mojo). En la taquilla española, sus ingresos fueron de 10,2 millones de euros (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales). Fue recompensada con los Goya a Mejor Actriz (Penélope Cruz), Mejor Actriz de Reparto (Carmen Maura), Mejor Película, Mejor Director (Pedro Almodóvar) y Mejor Música Original (Alberto Iglesias).

7 *La soledad* ganó los Goya a Mejor Película, Mejor Director (Jaime Rosales) y Mejor Actor Revelación (José Luis Torrijo).

En la historia del cine español, el estereotipo del personaje emigrado o desarraigado, del que tanto se ha nutrido la tradición literaria española, ha sido representado en las comedias de los años 60 y 70. Su incipiente presencia en pantalla, en películas como *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), *Las que tienen que servir* (José María Forqué, 1967) o *¡Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores, 1968), está en sintonía con los intensos desplazamientos de población de ese periodo histórico. Desde la diferente perspectiva del cine social, Francisco Nieves Conde retrató el éxodo rural de los años 50 en una de las cintas que se han convertido en obras de referencia de este fenómeno: *Surcos* (1951). Su desoladora construcción fílmica de la migración, abordada desde la amargura del neorealismo, le valió las críticas de las altas esferas del régimen franquista y de la Iglesia católica<sup>8</sup> que evitaban compartir el pesimismo de los sueños rotos.

El objetivo de este estudio es identificar cómo el cine español de un momento histórico de escaso movimiento poblacional representa al colectivo de las mujeres emigrantes del campo a la ciudad. Para ello, he optado por concentrar el análisis en los personajes jóvenes, es decir, los que representan a la segunda generación de cada filme. Se trataría, por tanto, de María (Ana Fernández), en *Solas*; Raimunda (Penélope Cruz), en *Volver*; y Adela (Sonia Almarcha), en *La soledad*. Ellas asumen una parte importante del protagonismo en sus respectivas películas y se relacionan tanto con la tercera edad como con la infancia.

## Espacio y poder

A partir del visionado de las tres cintas, se observa que la motivación principal de los personajes que se están analizando no es económica, sino familiar. Todas ellas necesitan “empezar de cero”, como explicita Adela. La huida del lugar de origen por una “intensa discriminación de género” es una de las causas que mueven a la inmigración femenina procedente del extranjero<sup>9</sup> y se podría decir que también es aplicable a los movimientos internos. Una de las razones detrás de este traslado es que “[a]unque la ciudad pueda implicar una vida solitaria, también es liberadora” para las mujeres<sup>10</sup>. De esta manera, los personajes abandonan una situación opresiva en el ámbito rural, en aras de disfrutar de la independencia que les proporciona un centro poblacional de mayor envergadura. Estas consideraciones están en relación con lo que concluye McDowell:

Los espacios surgen de las relaciones de poder; las relaciones de poder establecen normas; y las normas definen los límites, que son tanto sociales

---

8 FERNÁNDEZ SIRVENT, Rafael, “Influencias del «neorealismo» italiano en el cine social español de los cincuenta. *Surcos* (1951) como instrumento didáctico para el estudio del régimen franquista”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. 7 enero 2015 <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx55r5>>.

9 PÉREZ GRANDE, María Dolores, “Mujeres inmigrantes: realidades, estereotipos y perspectivas educativas”, *Revista española de educación comparada*, 2008, nº14, pág. 142.

10 CONCEJO ÁLVAREZ, Pilar, “Prólogo a la edición española”, in BOOTH, Chris, DARKE, Jane y YEANDLE, Susan (eds.), *La vida de las mujeres en las ciudades: la ciudad, un espacio para el cambio*, Madrid, Narcea, S.A. de ediciones, 1998, pág. 15.

como espaciales, porque determinan quién pertenece a un lugar y quién queda excluido[...]”<sup>11</sup>.

Así pues, en las películas de estudio, las mujeres jóvenes escapan de un entorno rural que está dominado por el padre. En *Solas*, María ha preferido instalarse en la ciudad antes que seguir conviviendo con un progenitor agresivo que maltrata física y psicológicamente a su madre, a ella y a sus hermanos. Sobre su partida del pueblo, cuenta que estuvo soportando los “correazos” de su padre hasta que se cansó. Se intuye que la ruptura definitiva fue violenta, al menos emocionalmente, puesto que María recuerda: “él y yo ya nos despedimos una vez y no creo que haga falta repetirlo”.

El caso de Raimunda (*Volver*) se enmarca en una esfera similar, puesto que su salida del medio rural está relacionada con los abusos sexuales a los que la sometía su padre, y que su madre no impidió, hasta el punto de que llegó a quedarse embarazada. Es precisamente su progenitora la que reconoce que su hija tomó la decisión adecuada en esa situación de desamparo: “Entendí que, después de casarte con Paco, te vinieras a Madrid y no quisieras saber nada de nosotros”. La migración de Adela, de *La soledad*, no supone una vía de escape de un entorno violento. Sin embargo, el personaje desea una autonomía de la que no dispone en la casa de su progenitor, con quien convive tras haberse separado de su pareja. Le explica a una amiga que desea empezar una nueva vida porque, como ella misma se pregunta retóricamente: “Total, aquí, ¿qué tengo?”. Con este interrogante revela que los vínculos con su familia y su ex no son lo suficientemente fuertes o enriquecedores.

Sin embargo, el campo no sólo está asociado con la figura paterna, sino también con el pasado. El pueblo forma parte de una época traumática o que se prefiere dejar atrás, en contraposición a una ciudad que se presenta, en el momento del viaje, como la puerta a una nueva vida. Sin embargo, lo que estas mujeres hallan en la urbe no es necesariamente lo que habían soñado y se tienen que enfrentar a nuevos retos. María se ha quedado embarazada de un hombre que la desprecia y que renuncia a su responsabilidad como padre, mientras que Raimunda descubre que su marido pretendía abusar sexualmente de su hija. Adela, que anhelaba la prosperidad junto a su bebé en Madrid, pierde al niño en un atentado terrorista. Por tanto, a primera vista, la ciudad se revela como un entorno violento. Al principio de la película, María resume así su experiencia en la urbe: “Nadie tiene buen corazón. Y en esta ciudad, menos todavía. Aquí cada uno barre para su bolsillo. El que no, que le den por culo”. No obstante, esta percepción irá evolucionando a medida que avance la historia. La reconciliación con lo vivido y la superación del trauma irá dibujando un espacio urbano más agradable.

Los personajes de María y Raimunda residen en barrios humildes del extrarradio, no así el de Adela que se instala en el interior de Madrid. *Solas* y *Volver* insisten así en la tradicional asociación de inmigración y marginalidad. En estos entornos periféricos el machismo es la tónica imperante, a juzgar por la representación que de ellos hace el cine español<sup>12</sup>. Si el pueblo era la sede del patriarcado, las afueras de la ciudad mantienen viva esta dominación. El marido de Raimunda está dispuesto a abusar de la hija de su compañera, a la que no respeta en otras áreas de la vida común, puesto que no muestra interés por sus problemas, se masturba junto a ella aunque esto le provoque el llanto y no colabora en las labores domésticas. El hombre del que se ha enamorado María en Sevilla es

11 MCDOWELL, Linda, *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*, Madrid, Cátedra, 2000 (1999), pág. 15.

12 LÓPEZ JUAN, Aramis, “El cine español como fuente documental para el estudio de los barrios marginales”, *Investigaciones Geográficas*, 2008, nº 47, pág. 149.

el “más cabrón”, como así lo describe. Ella considera que ha cometido un error más grande que el de su madre a la hora de elegir compañero. Juan la humilla con insultos y sólo le ofrece el aborto como salida al embarazo. Estos personajes masculinos negativos dan a las mujeres la posibilidad de enfrentarse al patriarcado y de asumir una posición independiente. De esta manera, Raimunda encubre el asesinato de Paco por parte de su hija y toma las riendas de la familia, mientras que María decide no abortar y distanciarse así de una relación nociva.

Otra de las características que el cine atribuye a estas zonas periféricas es que parece que en ellas no rigen las normas morales de la ciudad<sup>13</sup>. Así, el homicidio del marido de Raimunda no sólo no es castigado, sino que cuenta con la complicidad del público. En el caso de *Solas*, Zambrano hace planear la sospecha de que María pueda dedicarse a la prostitución. Mientras se endosa un vestido corto, le dice a su madre que ha quedado “con un hombre para lo del trabajo de mañana”. La manera en que se ha arreglado, sumado al hecho de que se trata de una cita nocturna, contrasta con la esfera laboral tradicional. No obstante, su intención podría ser la de ocultar a su madre que tiene una relación sentimental. Lo que sí resulta evidente es su adicción al alcohol, íntimamente asociada con el imaginario cinematográfico de la exclusión y el deterioro social. Asimismo, los personajes de María y Raimunda tienen un nivel cultural bajo, en sintonía con el estereotipo de la mujer extranjera inmigrante que suele ser representada como “analfabeta, ignorante y pobre<sup>14</sup>”.

Resulta curioso cómo los dos personajes que viven en barrios marginales, las jóvenes de *Volver* y *Solas*, guardan mucha amistad con el hombre del bar que tienen junto a casa. Para María, es el único amigo que se muestra en toda la película, mientras que Raimunda se beneficia de la confianza que tiene con él para utilizar su negocio durante su ausencia. El bar se presenta como el único lugar para relacionarse que queda en el barrio, aunque esté destinado, principalmente, a una clientela masculina. Esta vinculación tan estrecha y directa con la industria hostelera pone de manifiesto la independencia de estas dos mujeres que se han despojado de las ideas retrógradas que vetan el acceso de las mujeres a estos locales. En el caso de *La soledad* también se mantiene su aspecto sociabilizador, en este caso en una terraza, puesto que Adela conoce a una camarera cuando va con el bebé y una vez que vuelve sin él se interesa por ella.

## Producción y reproducción

En las películas españolas, el servicio doméstico ha sido la ocupación tradicional de las inmigrantes del campo que llegaban a la ciudad, sobre todo a partir de los años sesenta<sup>15</sup>. Si bien esta actividad, invisible y desprestigiada, podía ser la primera salida para las recién llegadas, diferentes publicaciones señalan que a partir de los años ochenta la mayoría de mujeres jóvenes procedentes de áreas rurales realizan estudios medios o profesionales en las urbes de destino, lo que les permite

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> PÉREZ GRANDE, María Dolores, “Mujeres inmigrantes...”, *op. cit.*, pág. 144.

<sup>15</sup> LÓPEZ JUAN, Aramis, “El cine español...”, *op. cit.*, pág. 150.

acceder a un rango mayor de puestos de trabajo, como peluquera, enfermera o secretaria<sup>16</sup>. En el cambio de milenio, las españolas fueron incorporándose al mercado laboral externo, a medida que las inmigrantes extranjeras asumían las ocupaciones ligadas a la limpieza, la cocina o los cuidados de personas dependientes<sup>17</sup>.

María trabaja como limpiadora en turno de noche, pero empezó como empleada doméstica. Como le cuenta a su vecino, desde su llegada a la ciudad ha trabajado en seis casas diferentes y el salario recibido no ha sido acorde con sus expectativas. Se lamenta de las señoras que la han empleado: “todas pagan poco y quieren que estemos todo el día dale que te pego a la fregona”. Su malestar en la sociedad se vuelve más virulento en cuanto se hace referencia a las diferencias de clase. “Las personas deberían nacer dos veces: una rica y otra pobre, para que los ricos sepan lo que es ser pobre y los pobres podamos disfrutar de la vida”, asegura. Su desasosiego encuentra consuelo en la bebida, una adicción que la sumerge en las deudas.

Raimunda encadena diferentes empleos, ya sea en una cocina o fregando el suelo del aeropuerto. Cuando su marido le dice que ha perdido el empleo, ella contesta: “Me buscaré un trabajo el domingo, que es el único día que libre”. Esta frase evidencia la carga laboral que asume y que, sin embargo, no le permite que dejen de ser “una familia pobre”. Una vez que Paco desaparece de su vida, aprovecha la oportunidad que le brinda tener las llaves de un restaurante vacío y decide emprender un negocio por cuenta propia. La viudedad inaugura la etapa de prosperidad económica, tan ansiada por las personas que emigran. Su vida mejora, tanto personal como profesionalmente, cuando ella toma definitivamente el control.

Adela no atraviesa una situación holgada. Cuando vivía en el pueblo de León trabajaba en una oficina y, al llegar a Madrid, encuentra empleo como azafata de congresos. Parece una ocupación precaria y que desgasta físicamente, puesto que depende de la duración de las ferias y debe permanecer de pie durante largas horas. Ella y su compañera de trabajo comentan que se les inflaman las piernas y que las empresas prefieren contratar a mujeres más jóvenes. A pesar de que pueda parecer que sus condiciones laborales eran mejores en el pueblo, allí Adela se lamentaba que no le sobraba el dinero y que no tenía “un duro”. No es de descartar por tanto que, entre sus motivaciones, también se pueda encontrar la económica. Es necesario recordar que tiene que mantener a un niño y que su expareja no le paga la pensión alimenticia. Su escasez de recursos también tiene una componente de género, puesto que es ella la que se hace cargo del pequeño.

El hecho de que *Solas* y *Volver* incidan en las ocupaciones relacionadas con el ámbito doméstico sitúa estas obras en la representación tradicional de la inmigración, al contrario de lo que sucede con *La soledad*. Sin embargo, todas ellas ubican a sus personajes femeninos en actividades laborales vinculadas a su género, las cuales gozan de un reconocimiento limitado, ya sea en términos sociales como económicos. María, Raimunda y Adela acusan una situación precaria que puede estar relacionada con la discriminación salarial entre mujeres y hombres que se registra en la sociedad española y que tiene consecuencias especialmente graves en las familias monomarentales<sup>18</sup>.

16 Estos trabajos han sido recopilados por SABATÉ MARTÍNEZ, Ana en “Geografía y género en el medio rural: algunas líneas de análisis”, *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 14, 1989, pág. 137.

17 PÉREZ GRANDE, María Dolores, “Mujeres inmigrantes...”, *op. cit.*, pág. 139.

18 CONCEJO ÁLVAREZ, Pilar, “Prólogo a la edición española”, *op. cit.*, pág. 15.



A pesar de que en este estudio fuese necesario detenerse en sus ocupaciones profesionales, no es uno de los aspectos que más han querido resaltar los directores de esas películas. Sí lo es, sin embargo, lo relacionado con las cuestiones familiares y la maternidad. Si las motivaciones que impulsaron el desplazamiento hacia la ciudad de estos personajes guardaban relación con los hombres de su esfera íntima, el regreso físico o sentimental al pueblo responde a un cambio de situación familiar. La tercera generación altera la trayectoria vital de las mujeres e invierte la decisión tomada por ellas de abandonar el pueblo. En *Solas* y *Volver*, el acercamiento a sus respectivas madres en la ciudad contribuye a mejorar las relaciones con el pueblo del que huyeron.

María se reinserta en la sociedad cuando, al convertirse en madre, es reconocida como mujer y empieza a encarnar un rol normativo de género. La decisión de seguir adelante con el embarazo es posible una vez que supera el miedo a comportarse como su padre. Teme ser violenta con su hijo o hija, gastarse el dinero bebiendo o jugando a las cartas. Los comentarios de su madre, que le recuerdan que tiene el mismo mal genio que su progenitor, o del hombre con el que ha mantenido relaciones sexuales, que la acusa de ser “media mujer porque la otra media está alcoholizada”, la hacen dudar de su capacidad para encargarse de un bebé. Sin embargo, cuenta con el apoyo moral y financiero del vecino que le ha presentado su madre. Este hombre se convierte en un padre de sustitución, un abuelo adoptivo para la niña, un modelo positivo de varón. De esta manera, se organiza el nido que albergará a Rosa, la criatura que recibe el mismo nombre que su abuela. El personaje de Ana Fernández agradece así la mediación de su progenitora que, como un hada madrina llegada a la urbe, ha reorganizado su vida y la ha insertado en una nueva estructura familiar. Tras la muerte del padre maltratador, y por consejo de su nuevo compañero de travesía, la protagonista de *Solas* se plantea volver a vivir al pueblo. La ciudad ha actuado como catalizador, para que se reconcilie con su pasado y su ascendencia y para que inicie una nueva etapa con descendencia.

En el caso de *Volver*, Raimunda también encuentra sosiego con su hija y su madre en la ciudad. La adolescente frena el dramático ciclo de abusos incestuosos de la familia al asesinar a su padrastro. Años atrás, el personaje de Penélope Cruz había decidido huir de su casa para alejarse de un padre violador. Sin embargo, no fue suficiente poner tierra de por medio para alejar los fantasmas del pasado, puesto que su hija se ve envuelta en una situación semejante. Esto le permite actuar como le hubiera gustado que hiciera su madre, es decir, posicionándose a favor de la víctima. El mismo día en que se queda viuda, fallece su tía, quien la había acogido durante la etapa de los abusos. La desaparición de su madre adoptiva abre la puerta al regreso de su madre biológica. Ésta se traslada a la ciudad para buscar su perdón, de tal manera que su presencia ocupa el vacío dejado por Paco. Este transvase de afectos contrariados encuentra su mejor modo de expresión en la ciudad. Tanto el crimen como la reconciliación tienen lugar en el espacio urbano y ambos permiten que Raimunda digiera los traumas vividos en el pueblo. Esta catarsis propiciada por Madrid fructifica en una reunificación de las mujeres de la familia y en una vuelta simbólica a sus raíces, como indica el propio título de la película.

El caso de Adela dista de los anteriores puesto que su mudanza a Madrid no contribuye a mejorar su situación, sino que la empeora. Su hijo muere como consecuencia de la explosión de una bomba en un autobús público y ella regresa al pueblo para encontrar consuelo junto a su padre. La ciudad descompone de forma violenta la célula familiar. Ella se siente, y es considerada por

su antiguo compañero, responsable de esta pérdida. Por este motivo, vuelve al lugar del que, según parece apuntar el filme, no debería haber salido. Lo hace únicamente de forma temporal, durante el duelo por su hijo. Su anhelo por una vida autónoma es castigado tanto por el director de la película como por su exmarido, que la culpa de la desgracia.

El desplazamiento territorial funciona como agente de cambio en la esfera íntima y familiar de las protagonistas. A pesar de tratarse de una modificación del ambiente externo, las consecuencias son internas. La ciudad puede romper el equilibrio o devolver la estabilidad a estos personajes femeninos. A partir de los hechos que narran estas películas, se observa que aunque su partida del pueblo estuviera relacionada en cierta medida con su condición de mujeres, la ciudad no representa un cambio en su rol de género, como recuerda López<sup>19</sup>. Puesto que su actividad profesional no es la base de sus relatos, la representación de las inmigrantes en estas películas se construye en torno a la esfera de la reproducción y no de la producción. Esta característica está vinculada a la división que describe Teresa de Lauretis:

Porque, como la sexualidad y la subjetividad, el género está ubicado en la esfera privada de la reproducción, la procreación y la familia y no en la esfera pública, social, de lo superestructural, a la que la ideología pertenece y es determinada por las fuerzas económicas y las relaciones de producción<sup>20</sup>.

El hecho de que Zambrano, Almodóvar y Rosales decidan que estas historias protagonizadas por mujeres aborden la reconstitución y el desmembramiento de la unidad familiar reproduce la lógica patriarcal que aleja a las mujeres de la esfera pública. La migración asume unos tintes diferentes de los tradicionales asociados con las motivaciones económicas de los varones. Aquí, la mudanza sirve únicamente como motor de cambio para la vida de unas jóvenes cuyos problemas derivan de la reproducción y de sus relaciones con los hombres.

Estos personajes no están únicamente desarraigados, sino que se podría decir que están más bien *desfamiliarizados*. Su desubicación es territorial, pero sobre todo familiar. Los títulos *Solas* y *La soledad* refuerzan esta idea de aislamiento en términos emocionales y dejan constancia de que esta dimensión es la que impera en la historia. *Volver* evoca un desplazamiento geográfico y sentimental pero también una reinserción en una unidad afectiva. En este razonamiento, el pueblo se presenta como sede natural de la familia. Una vez que el agresor, que perturbaba el equilibrio, ha sido eliminado, ya sea mediante un asesinato o por muerte natural, la mujer puede recuperar la estabilidad y, por tanto, regresar al campo. El caso de *La soledad* se diferencia del de las otras dos películas en que Adela ha decidido *motu proprio* ir a vivir a Madrid. Sin embargo, la pérdida de un familiar varón, en este caso un niño, también será lo que provoque su vuelta temporal a la zona rural. Es necesario señalar que las intenciones de las mujeres emigrantes distan de la representación que estos cineastas llevan a la pantalla, como así consta en los estudios citados por Sabaté:

---

19 LÓPEZ JUAN, Aramis, “El cine español...”, *op. cit.*, pág. 150.

20 DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1987, pág. 6. Traducción tomada de la versión de Ana María Bach y Margarita Roulet.

A la hora de plantearse un posible retorno a los pueblos, todas las mujeres declaran su actitud contraria, y no sólo por motivos económicos: la independencia personal que supone el ejercicio de una profesión, las relaciones personales más abiertas, la diversificación de servicios en la ciudad son motivos de comportamiento generalmente aducidos<sup>21</sup>.

Si bien estos postulados se refieren a las migraciones de los años 80, también se podrían aplicar al periodo en que se ambientan estos tres largometrajes. Así, Zambrano, Almodóvar y Rosales insisten en la asociación con un entorno que priva de libertad a sus personajes y al que las emigrantes españolas no desean regresar. A pesar de esta unión simbólica con el campo, y de decisiones tomadas en función de las relaciones con los hombres, las mujeres de estas películas muestran un cierto grado de empoderamiento. Su salida a la esfera pública, en este caso a la ciudad, las confronta con su dimensión privada y este proceso tiene un impacto en su autonomía, que puede ser positivo en el caso de *Solas* y *Volver* y negativo en el de *La soledad*.

La relación entre familia y migración no es algo novedoso de estas cintas. En el cine español, la ciudad suele ser causante del desmembramiento de estas unidades sociales, puesto que confronta a los individuos a sus respectivas, y no siempre convergentes, aspiraciones personales<sup>22</sup>. En contraposición con este proceso, las familias se presentan como “quimeras salvadoras” para las personas que han errado el camino<sup>23</sup>. Aunque en este corpus no se observe una fractura como consecuencia de residir en un entorno urbano, más allá del caso de *La soledad*, sí está presente la idea de familia como solución a las desgracias.

La glorificación de esta estructura se encuentra en sintonía con el modelo de familia fuerte que impera en el sur de Europa. Reher señala que, debido a la solidez de los lazos entre los miembros de estos grupos, en los contextos meridionales “el matrimonio, el empleo, el acceso a una vivienda y la emancipación del hogar paterno están estrechamente relacionados entre sí<sup>24</sup>”. A estos elementos habría que añadir también la migración. La separación del individuo del núcleo parental adquiere unos tintes traumáticos, según el modelo de familia que impera en España, y más aún en el caso de las mujeres, si se tiene en cuenta la asociación tradicional con la esfera privada y reproductiva.

En las películas de análisis, no obstante, el modelo de familia no responde al canon tradicional. Los hogares monomarentales, con una madre viuda o divorciada, o las estructuras más libres, como la formada por María y un abuelo adoptivo, adquieren un valor similar al de las configuraciones clásicas. Sin embargo, estos sistemas parecen funcionar sólo cuando no hay hombres que quieran imponer su jerarquía, como sucede en *Solas* y en *Volver*. La familia patriarcal no tiene cabida con un progenitor que ejerce la autoridad con violencia, puesto que termina causando una fractura interna. Sin embargo, estos microsistemas sí tienen cohesión con varones que no recurren a la agresividad, como con el padre de Adela, en *La soledad*, o el vecino de María, en *Solas*.

La muerte está relacionada con el pueblo. Así, en *Volver* y *Solas*, las jóvenes se desplazan al ámbito rural para ir al cementerio, y en *La soledad*, Adela regresa tras el asesinato del bebé. María

21 SABATÉ MARTÍNEZ, Ana en “Geografía y género en el medio rural...”, *op. cit.*, pág. 138.

22 LÓPEZ JUAN, Aramis, “El cine español...”, *op. cit.*, pág. 148.

23 *Ibid.*

24 REHER SULLIVAN, David Sven, “Familia y sociedad en el mundo occidental desarrollado: una lección de contrastes”, *Revista de Occidente*, 1997, nº 199, pág. 114.

y Raimunda acuden al camposanto con sus hijas para visitar las tumbas de sus madres. Este hecho sirve para inscribir a la tercera generación en una tradición familiar, por línea materna. Los personajes más jóvenes reciben el mismo nombre que sus abuelas biológicas o adoptivas, Rosa en el caso de *Solas*, y Paula, en el de *Volver*. Asimismo, estas secuencias refuerzan la idea de que las mujeres son responsables de mantener viva la relación con la persona fallecida, cuidando de los sepulcros, y de cohesionar a los miembros de la misma sangre. En *La soledad* no se retrata el funeral del bebé.

Otro espacio que evoca la idea del campo como sede de los sentimientos más profundos es el parque. Estos recintos de naturaleza cautiva en medio del cemento son el refugio emocional de los personajes en la ciudad. En cierto sentido, se asocia el reducido espacio de naturaleza (ya sea en forma de árboles o simplemente de arena) con el terreno rural del que provienen. En *Volver* es el lugar en el que se desarrolla el culmen de la historia, cuando la madre de Raimunda desvela al público que su hija había sido víctima de abusos sexuales y confiesa el crimen de su marido, mientras que en *La soledad* se representa dos veces: una escena en la que es un lugar de juegos para el niño y una segunda en la que Adela reflexiona sobre la pérdida del bebé, rememorando la vez en la que había estado con él. En *Solas*, en cambio, sólo se ve fugazmente cuando la madre de María sale a llamar de noche y no se presenta como un lugar muy alentador.

## Conclusiones

Una de las primeras cuestiones que surgen del análisis de estas tres obras es que las protagonistas femeninas abandonan el campo en busca de autonomía. Una vez que llegan a la ciudad, deben superar una serie de pruebas que tendrán un impacto sobre su mundo interior y que las llevarán de regreso al pueblo. El espacio urbano se presenta liberador para las mujeres, frente a un ámbito rural dominado por el patriarcado. A pesar de haber huido de un entorno opresor, ellas siguen siendo víctimas de violencia, ya sea psicológica, sexual o física. En la urbe aprenden a lidiar con esta agresividad y esto les otorga el empoderamiento que necesitan para sobrevivir de forma independiente. En este proceso, intervienen las respectivas madres llegadas a la capital de España o de Andalucía, en los casos de *Volver* y *Solas*.

Estas cintas inciden en que la familia es, o debería ser, importante para las mujeres. Así, su tránsito espacial está relacionado con una ruptura de esta estructura social y con la superación de la fractura. En los largometrajes de Zambrano y Almodóvar, la función de la ciudad es la de generar o restablecer lazos afectivos para la (re)constitución de una célula familiar. Se intuye que la desgracia de María y Raimunda deriva de la desestructuración del hogar en que habían nacido, como consecuencia de un padre agresor, y que la estabilidad sólo la podrán encontrar en la familia. Adela también se enfrenta a la desintegración de su unidad más cercana, aunque en este caso es por el divorcio y la muerte del hijo. Fuera de la familia, las mujeres están “solas” y necesitan “volver” a integrarse en ella. “La soledad” tiene una connotación negativa, aún más en el caso de los personajes femeninos, que están tradicionalmente vinculados a la esfera de la reproducción.

Las decisiones que toman de forma autónoma no siempre son las correctas y, por ello, acaban sufriendo sus consecuencias. María y Raimunda se han enamorado de hombres maltratadores

y la mudanza a la ciudad las ha sumido en la precariedad. La elección de Adela de residir en Madrid será castigada con el asesinato del bebé. De estos hechos surge la idea de que les cuesta gestionar su propia vida y se refuerza su posición como víctimas, ya sea de violencia de género, explotación laboral o de terrorismo. Los tres largometrajes reflejan la tensión entre deseo de independencia y la represión del patriarcado. En *Solas* y *Volver*, las mujeres culminan el proceso de empoderamiento que habían comenzado al alejarse de sus respectivos padres y en *La soledad* esta autonomía se ve cuestionada durante la pérdida del niño, pero se reafirma cuando Adela decide seguir viviendo en la ciudad. Asimismo, la película enfrenta estas víctimas empoderadas a unos personajes masculinos violentos y dependientes. Al marcar los roles de género se están reforzando las diferencias binarias entre hombres y mujeres, con un mecanismo similar al que opone el campo a la ciudad. Los polos están muy diferenciados.

Si bien se pueden establecer puntos en común en el tratamiento del personaje de la mujer emigrante entre las tres películas, se ha observado que *Solas* y *Volver* se inscriben en la tradición filmica española, mientras que *La soledad* indaga en nuevas representaciones. El cine de autor de Rosales experimenta por tanto con construcciones que se separan del camino marcado por la literatura y el cine. No obstante, los tres filmes ensalzan la familia como marco afectivo para unas mujeres que no pueden estar solas. La esfera privada sobresale por encima de la profesional, hasta el punto de que la migración se desprende de su dimensión económica para presentarse como una necesidad emocional.

## Bibliografía

- ALMODÓVAR, Pedro, “La muerte en La Mancha está llena de vida y de gracia”, Entrevista de Elsa Fernández-Santos, 26 junio 2005. 13 febrero 2015 <[http://elpais.com/diario/2005/06/26/espectaculos/1119736801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/06/26/espectaculos/1119736801_850215.html)>.
- , “«Tal vez tenga que inventarme una nueva vida»”, Entrevista de Ángel S. Harguindey, 17 marzo 2006. 13 febrero 2015 <[http://elpais.com/diario/2006/03/17/cine/1142550\\_001\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/03/17/cine/1142550_001_850215.html)>.
- CONCEJO ÁLVAREZ, Pilar, “Prólogo a la edición española”, in BOOTH, Chris, DARKE, Jane y YEANDLE, Susan (eds.), *La vida de las mujeres en las ciudades: la ciudad, un espacio para el cambio*, Madrid, Narcea, S.A. de ediciones, 1998.
- FERNÁNDEZ SIRVENT, Rafael, “Influencias del «neorrealismo» italiano en el cine social español de los cincuenta. *Surcos* (1951) como instrumento didáctico para el estudio del régimen franquista”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. 7 de enero de 2015 <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs5r5>>.
- DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

LÓPEZ JUAN, Aramis, “El cine español como fuente documental para el estudio de los barrios marginales”, *Investigaciones Geográficas*, 2008, nº 47, págs. 139-157.

MCDOWELL, Linda, *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Madrid, Cátedra, 2000 (1999).

PENA, Jaime, “El amante despedido”, *Cahiers du Cinéma España*, octubre 2007, nº5.

PÉREZ GRANDE, María Dolores, “Mujeres inmigrantes: realidades, estereotipos y perspectivas educativas”, *Revista española de educación comparada*, 2008, nº 14.

REHER SULLIVAN, David Sven, “Familia y sociedad en el mundo occidental desarrollado: una lección de contrastes”, *Revista de Occidente*, 1997, nº 199, págs. 112-132.

SABATÉ MARTÍNEZ, Ana, “Geografía y género en el medio rural: algunas líneas de análisis”, *Documents d’Anàlisi Geogràfica*, 1989, nº 14, págs. 131-147.