

El tratamiento de la inmigración en el cine español

Antonio Torres
Universidad de Barcelona
España

España ha sido históricamente un país emigrante. Durante la conquista y la colonización de América hubo movimientos migratorios a gran escala, en busca de mayores oportunidades. En el siglo xvi partirían hacia el Nuevo Mundo entre 250 000 y 300 000 españoles, y en los dos siglos siguientes las cifras aumentaron notablemente (Thibault/Torres). Más tarde tiene lugar otro periodo decisivo cuando, durante la dictadura de Francisco Franco (1939-1975), por causas estructurales y políticas, y dejando aparte las migraciones internas, unos tres millones de españoles se trasladaron a las zonas industrializadas de Europa.

Sobre la emigración desde España hacia otros países han tratado películas como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970), *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971),¹ *Gallego* (Manuel Octavio Gómez, 1987), *El tren de la memoria* (Marta Arribas y Ana Pérez, 2005), o *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006).²

A partir de la transición, se problematizó el concepto de identidad nacional española, que había sido moldeada por el franquismo. Esa identidad se empezó a redefinir, a replantear, a lo que contribuyeron las reivindicaciones nacionalistas. Como es sabido, a lo largo de la historia, las concepciones de España han oscilado entre la visión centrípeta y la centrífuga, y se debe atender a esa dinámica histórica de la relación de fuerzas entre el centro y la periferia para comprender la singularidad lingüística actual. Desde la época de los Reyes Católicos hasta el siglo xviii, cada territorio conservaba su especificidad, que incluía las particularidades lingüísticas, pero con la llegada de los Borbones se instauró una política centralista y castellanizadora, intensificada en el siglo xix, que suscitó iniciativas favorables a las distintas

lenguas y culturas en sus territorios. Después del régimen franquista se produjeron cambios fundamentales en la configuración sociolingüística de España, como reflejan la Constitución de 1978 y los posteriores Estatutos de Autonomía. La pluralidad lingüística del Estado se reconoció, se estableció la noción de “lengua propia” y las políticas autonómicas impulsaron distintas leyes de “normalización lingüística”, que suponen una discriminación positiva para asegurar el uso y la transmisión de las lenguas que estaban en posición de desventaja por una diglosia histórica en su contra. El Estado de las Autonomías español, a medio camino entre el Estado-nación y el Estado federal, ha permitido que se cobrara conciencia del carácter plurilingüe de España, y que se incentivaran las lenguas minoritarias (catalán, gallego, euskera, aranés) así como las variedades reivindicadas, como el asturiano y el aragonés, y a pesar de las trabas que supone, por ejemplo, el secesionismo lingüístico en la Comunidad Valenciana. En el debate se oponen los principios de libertad individual del uso lingüístico y de territorialidad, que define el predominio de la “lengua propia” en el territorio en el que se ha utilizado tradicionalmente (Boyer/Lagarde).

Los cambios en la identidad española tienen que ver también con la entrada de España en la Comunidad Económica Europea (hoy Unión Europea) en 1986, la progresiva desaparición de las fronteras internas dentro de la Unión, y la convergencia con el resto de países que la forman, y que ha tenido sucesivas ampliaciones.

Desde los años ochenta, España se convierte en un país de inmigrantes, con tasas elevadísimas de población extranjera instalada en él, a veces con carácter temporal, a veces de forma permanente. Se trata de un fenómeno que tiene efectos dinamizadores sobre el crecimiento económico y sobre el rejuvenecimiento de la pirámide de población. En muchos aspectos se puede comparar con el cambio demográfico que supuso, a finales del siglo XIX y, más adelante, a mediados del XX, la emigración interior desde las zonas agrarias a las industrializadas (Madrid, Cataluña, País Vasco). Entonces, sin embargo, la mayor parte de emigrantes compartía religión, costumbres y lengua en

bastantes casos con los habitantes de la región receptora, mientras que ahora provienen de lugares y culturas muy diversos.

A partir del año 2000, la llegada de inmigrantes a España fue excepcional, no solo por el crecimiento económico, muy marcado en el sector de la construcción, sino también por las leyes que facilitaban el acceso de la población inmigrante, legal e irregular que se inscribiera en el padrón municipal, a los derechos fundamentales (asistencia sanitaria y educación). En el periodo 2002-2007, la inmigración exterior en el país representó entre el 84,4 por ciento y el 92,8 por ciento del crecimiento demográfico anual. Según los datos que ofrece el Instituto Nacional de Estadística, en 2006 España tenía una población de 44 708 964 personas, de las cuales el 9,3 por ciento (4 144 166) eran extranjeras. En 2007 alcanzó los 45 200 737, con 4 519 554 extranjeros (alrededor del 10 por ciento del total), y en 2008 estaban empadronados 46 157 822 millones de personas, entre las que había 5 268 762 extranjeros (en torno al 11 por ciento), que suponían el 20,8 por ciento del total de la población en Baleares, el 16,7 por ciento en la Comunidad Valenciana y el 15,9 por ciento en la comunidad de Madrid. De ese total de extranjeros en España, 2,1 millones pertenecían a la Unión Europea (los más numerosos eran rumanos: 706 164; británicos: 358 287; y alemanes: 237 929) y 3,1 millones eran extracomunitarios (sobre todo marroquíes: 683 102; ecuatorianos: 458 437; y colombianos: 330 419). El año 2008 marca un cambio de tendencia porque fue el primero en que cayó la entrada de inmigrantes, por la crisis económica y la reducción de oportunidades en el mercado laboral, a la vez que muchos foráneos, sobre todo de Bolivia –de donde procede el mayor colectivo de ‘sin papeles’–, Marruecos y Pakistán, empezaron a regresar a sus países, en un goteo cada vez más intenso, o bien, especialmente en el caso de pakistaníes y chinos, fueron a probar fortuna en otros estados de la Unión Europea. A uno de enero de 2013, la población total empadronada en España era de 47 059 533 personas, lo que supone una reducción de 205 788 con respecto al año anterior, en el primer descenso que se produce en el país en los últimos diecisiete años. De ese total, 5 520 133 millones (el 11,7 por ciento) eran extranjeros, una cifra que refleja una caída de 216 125 personas (el 3,8

por ciento) en 2012, debido al éxodo de una España con graves problemas. A la vez, los propios españoles se ven nuevamente abocados en muchas ocasiones a buscar un futuro lejos de su país.³

Todo este complejo poblacional supone la necesidad de diferenciar entre variedades lingüísticas territorializadas, autóctonas, y variedades lingüísticas no territorializadas, que son objeto de estudio de la sociolingüística y disciplinas afines, y cuyo futuro es difícil de determinar, pero de lo que no existe duda es de que España camina hacia el multiculturalismo, con las pertinentes consecuencias lingüísticas.⁴ Como indica Ian Davies (106), “[l]os migrantes [...] viven en la intersección de historias, memorias y lenguas, y la negociación entre ellas es una labor cultural constante, un viaje sin punto de llegada”.

Esta nueva realidad genera consideraciones de todo signo, y se constituye como tema en la literatura, el cine, la música y otras manifestaciones artísticas. La percepción subjetiva dominante en España es la de que el número de inmigrantes es excesivo, y por ello representa un problema. No obstante, numerosas ONG trabajan por los derechos y el bienestar de la población instalada en el país, y artistas como Manu Chao (nacido en París de padres españoles), con temas como “Clandestino”, del álbum del mismo nombre (1998), o grupos musicales como Chambao (con la canción “Papeles mojados”, de su álbum *Con otro aire*, 2007), o Amaral (con “Son mis amigos”, de *Pájaros en la cabeza*, 2005), tratan de denunciar el drama de los inmigrantes que mueren en el intento por alcanzar el lugar de sus sueños, la injusticia cometida a menudo con ellos, y tratan asimismo de reivindicar un lugar justo para los llegados de otro país en una sociedad que debe ser “de acogida”.

En los años noventa irrumpe en el cine español el fenómeno de la inmigración que tiene lugar desde la década anterior, y en él se da cabida a los problemas de convivencia que se plantean con ese entorno. El cine realizado en España refleja cada vez más el nuevo contexto multicultural, interétnico, y va dejando atrás estereotipos sobre los inmigrantes para mostrar personajes

con entidad propia, que luchan por conseguir su espacio en la nueva sociedad, y son tratados ya con rechazo, ya (en menor medida) con comprensión, en tono dramático o en clave de comedia. En correspondencia con el nuevo escenario social, en el cine sobre inmigrantes los actores se diversifican étnicamente. Asimismo, se desarrollan los estudios sobre la inmigración, y sobre el tratamiento que el cine español hace de ella, por ejemplo Castiello, Martínez-Salanova, Moyano, Santaolalla, Jesurun, Berger/Winkler.

A la vez, los contactos de dialectos y de lenguas se multiplican. Muchos inmigrantes proceden de países americanos de habla hispana, que acercan distintas variedades del español del Nuevo Mundo al de Europa, pero también a otras lenguas de España, como el catalán. Los personajes hispanoamericanos que aparecen en películas españolas sobre inmigración hacen cobrar conciencia a los espectadores de España de que el español es una lengua con muchos “acentos”, y de que, al igual que se yuxtaponen las identidades, también se sitúan en el mismo lugar distintas variedades de la misma lengua, que no solo arañan alguna parcela de hegemonía a la variedad de español de referencia en España, el castellano centro-norteño, sino que también contribuyen a reforzar la idea de que el español, que tenía una norma concéntrica durante la etapa colonial, tiene hoy un carácter pluricéntrico y multipolar, con varios centros aceptados como referentes de validez normativa en el mundo (Torrent-Lenzen). A la larga es de esperar que, tanto por la presencia de hispanoamericanos en España como por la influencia de los medios de comunicación en un mundo global, aumenten las influencias mutuas entre distintos tipos de español.

Resulta evidente que los españoles perciben a los inmigrantes hispanoamericanos más próximos que a los que hablan otras lenguas.⁵ *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997) muestra la añoranza que varios personajes sienten de Cuba. Con un tono de desenfado, aunque a menudo las circunstancias se imponen, el director español no puede sustraerse a la imagen estereotipada clásica, que manifiesta el enraizamiento de discursos neocoloniales, con que los cubanos son vistos en España,

especialmente en relación con el sexo. Así, Ígor es un cubano ilegal que se gana un buen dinero “haciendo felices” a las mujeres españolas.

Flores de otro mundo (Icía Bollaín, 1999), con guion de la propia directora y del escritor Julio Llamazares, aborda la inmigración femenina procedente de Hispanoamérica. Cuenta las historias paralelas de tres parejas, dos de ellas formadas por un hombre español y una mujer hispanoamericana: Patricia, dominicana, y Milady, cubana, las dos negras y usuarias de una variedad caribeña de español que contrasta con la del pequeño pueblo en el que recalán. Patricia y Milady se hacen amigas, comparten su soledad, su sentimiento de nostalgia, y su desacomodo en una zona rural de España donde se aburren, muy alejada de sus expectativas. Ambas se emparejan con españoles para poder permanecer en el país. El contraste lingüístico y sobre todo racial que se produce entre ellas y la gente del pueblo, más o menos homogénea, dedicada a la agricultura, es absoluto. Entre las dos mujeres hay complicidad y en sus diálogos aparece su visión (la del “otro”) sobre cómo son los españoles. Por el otro lado, resulta patente la hostilidad, el racismo cultural hacia ellas. Como observa Paz Villar-Hernández, las mujeres españolas son sus mayores enemigas. En efecto, en el bar, una chica joven, que en cierta manera ve amenazada su posición como mujer, ya que las caribeñas tienen un físico que atrae mucho a los hombres, realiza comentarios típicamente despreciativos acerca de que lo único que buscan las extranjeras es dinero y papeles; la madre de Damián vive con él, con Patricia y con los dos hijos pequeños de esta, y rechaza a la dominicana, con la que casi no habla, a la que riñe por llevar a sus amigas, también extranjeras, a la casa, y de la que no acepta la forma de preparar la comida. Al final, tanto Patricia como Damián (y su madre) ceden en beneficio del otro, la relación se sostiene, y se confirma así la viabilidad de una pareja multicultural. En cambio, la pareja formada por Carmelo y Milady, que protagoniza además una penosa escena de violencia de género del español hacia la cubana, se rompe: él solo piensa en Milady como una posesión suya que debe servirle para satisfacer sus ansias de sexo, y ella, que realmente no quiere a Carmelo, solo lo instrumentaliza para quedarse en España.

Fernando León de Aranoa, uno de los máximos exponentes del cine social (recuérdense, por ejemplo, sus películas *Barrio*, de 1998, y *Los lunes al sol*, de 2002), aborda en *Princesas* (2005) el tema de la prostitución. Caye, española, personaje interpretado por Candela Peña, y Zulema, dominicana, a la que da vida la puertorriqueña Micaela Nevárez, comparten oficio. Pese a unos orígenes dispares, y al hecho de que las prostitutas autóctonas vean a menudo con malos ojos la competencia que ejercen las latinoamericanas, ellas pronto se hacen amigas, comparten confidencias y permiten al espectador introducirse en su mundo de subjetividades. Zulema, con un hijo que la espera en su país, rezuma nostalgia y desarraigo.

En el caso de los inmigrantes que llegan de Rumanía, nos hallamos frente a otra lengua románica poco conocida hasta hace unos años en España. La película *El sudor de los ruiseñores* (1998), escrita, producida y dirigida por Juan Manuel Cotelo, es uno de los pocos casos que contempla la inmigración europea hacia España, a través de la figura de Mihai, el violonchelista rumano que llega con la ilusión de trabajar en una gran orquesta y poder traerse a su mujer y a su hija. En su nuevo escenario, que son las calles de Madrid, será decisiva su amistad con Tote, una especie de pícaro español, dentro de una relación que supone el abandono progresivo del estereotipo con respecto al otro y el respeto que viene del conocimiento despojado de prejuicios; no obstante, también la violencia ciega de los neonazis entra en el retrato de la situación.

Por lo que se refiere a los inmigrantes procedentes del Magreb, del África subsahariana, de Pakistán o de China, entre otros orígenes, nos encontramos ante lenguas muy alejadas del español, y también ante patrones culturales muy diversos y muy distintos de los habituales en España. La mirada cinematográfica española durante las últimas décadas se dirige sobre todo hacia el sur, y en particular a Marruecos y a la zona de salida de inmigrantes en el África negra. Antes de 1990 solo en raras ocasiones el cine español reflejaba a los extranjeros que ya empezaban a vivir en España, y lo hacía de manera siempre tangencial. De ahí la relevancia de esa fecha, el año 1990, como inicio de una nueva etapa que atiende a la inmigración, que abre *Las*

cartas de Alou (1990), de Montxo Armendáriz (director y guionista), Concha de Oro en el Festival de San Sebastián (1990), y ganadora de dos Goyas (1991); una película que aborda con mucho tacto la inmigración ilegal de africanos subsaharianos y supone un hito del antirracismo. El personaje de Alou, joven senegalés que llega a España en una patera, interpretado por Mulie Jarju, tiene un protagonismo absoluto. La película pone en marcha diversos mecanismos para acercar al espectador hispanohablante culturas y lenguas muy alejadas del español, dentro de una gran heterogeneidad lingüística (español con distintos acentos y grados de dominio, catalán, francés, árabe y la lengua primera de Alou) que, sin duda, tiene efectos desestabilizadores sobre el español de la cultura dominante y sobre la identidad española.

En los primeros momentos, una lengua desconocida para el público español domina la pantalla, lo que produce una sensación de extrañeza inmediata, mientras se ve cómo Alou y los demás suben a una pequeña lancha, y se oye un “vamos” en español que espolea a los que van subiendo, y luego un “no se puede hacer nada, quietos”, cuando el oleaje parece que encierra peligro. Alou, ya en España, trabaja en los invernaderos del sur, y sus compañeros, también inmigrantes, lo introducen en los rudimentos del español, sobre todo encaminados a pedir trabajo al patrón; asimismo, va con los demás a divertirse a la discoteca. En Madrid lo vemos dando un paseo solitario por la gran ciudad, errante, perdido y con una mirada escudriñadora de la novedad. Un compatriota lo ayuda, lo lleva a la pensión en la que vive, donde la casera, cuando ellos dos hablan en su lengua africana, les lanza el socorrido “aquí se habla cristiano”. Este nuevo amigo enseñará más español a Alou (le enseñará, sobre todo, con el francés como lengua auxiliar, a contar en español), y Alou venderá relojes y baratijas para el otro. De esta forma quedará expuesto a la imagen estereotipada que tienen algunos españoles de los africanos negros, como unas señoras que dicen que no saben en qué trabajará, salvo que sea “consolando viudas”.

Alou viaja a Barcelona, donde vive un amigo y compatriota suyo, casado con una española, y padres de una niña. Alou, que manda cartas en su primera lengua, y que reflejan el desarraigo y la separación de su familia, ya

maneja bastante bien el español, y se dirige a un pueblo de Lérida para trabajar, como su amigo, en la recogida de la fruta. Se enfrenta al racismo de un camarero, que no quiere servirle una bebida y lo conmina a marcharse del lugar porque “no hay trabajo para vosotros y solo creáis problemas”. Por allí encuentra al marroquí que cruzó en la patera con él, con quien se comunica en español. Este le enseña a jugar a las damas, y le hace ver que “blancas comen negras”, con un simbolismo evidente. Alou gana dinero en apuestas de 500 pesetas por partida con españoles. En algunos personajes, y en la televisión de fondo, aparece el catalán, y el marroquí se comunica con otros conocidos suyos en árabe. También se muestran los rezos de los inmigrantes musulmanes. Paralelamente, Carmen, la hija del dueño del bar, y Alou inician una relación. Él se pelea con el patrón de la finca donde recoge fruta, quien se dirige a él con un “eh, tú, negro” despectivo, y vuelve a Barcelona para trabajar en un taller textil, mientras sigue viéndose con Carmen. Un día, mientras Alou juega a las damas con el padre de ella, este le dice que deje en paz a Carmen y no aparezca más por ahí, puesto que él quiere que su hija sea feliz. Él sigue quedando con Carmen, quien le ha enseñado a bailar, y solicita el permiso de residencia, que le deniegan, supuestamente por la falta de un contrato de trabajo legal. La policía lo detiene y es repatriado, pero vuelve a subirse a otra patera, en la que se encuentra de nuevo con su amigo marroquí. De esta manera, Alou, que percibía que nunca sería aceptado en España, al final desea regresar, en lo que constituye una estructura circular que habla del carácter recurrente de la inmigración africana hacia el norte y de la identidad cambiante del propio protagonista.

Las cartas de Alou representa una crítica de los prejuicios sobre el otro que existen en España, y de los falsos maniqueísmos con que la tradición ha configurado la imagen del inmigrante. Muestra, asimismo, que la aparente aceptación del otro en las formas va acompañada del rechazo de un contacto más cercano, como es el caso de las relaciones interétnicas, puesto que el padre de Carmen se opone frontalmente a la de su hija con Alou. A la vez que la película ofrece este imaginario, lo transgrede, porque Carmen se rebela contra su padre y las parejas interracial de española con africano funcionan,

al margen de las dificultades, tanto las estrictas de la lengua, la religión o la clase social, como las derivadas de la mirada punitiva de los españoles más anclados en el pasado.

El racismo tradicional, de una sencillez extrema, parece dominar a primera vista *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), donde se vuelve al tema de los inmigrantes subsaharianos. La visión de corte colonial, estereotipada, de la familia blanca, madrileña, sobre Ombasi, con quien la comunicación resulta muy dificultosa y ante el que sienten un temor irracional, refleja la deshumanización, la cosificación del otro, lo que permite su marginación e incluso su exterminio, dado que no es una persona como ellos, sino un ser inferior, primitivo, salvaje; el final apunta a la explosión de la virulencia xenófoba, encarnada en los jóvenes neonazis que ya habían aparecido, y a merced de los cuales queda el africano en un camino cerca de la playa andaluza en la que transcurre la acción, pues la familia española huye en su coche. De este modo, y según el parecer de Raquel Vega-Durán (68), “*Bwana* logra invertir el discurso tradicional racista al mostrar cómo los sujetos que en apariencia se presentan como superiores revelan su propio lado primitivo con su propio comportamiento”. Los espectadores, a cuya conciencia también se dirige la mirada de Ombasi implorando ayuda, no pueden sentir empatía hacia esa familia necia, cerril e ignorante que se convierte en el objeto de estudio de la película.

En construcción (2000), de José Luis Guerin (director y guionista), por su parte, desafía también los tópicos sobre los inmigrantes. En esta película coral, con destacada presencia de actores naturales, que refleja el proceso de construcción de un edificio en el barrio popular del Raval, en Barcelona, aparece un peón marroquí (Abdel Aziz el Mountassir), ateo y con una clara conciencia obrera que aflora en sus conversaciones con el albañil español; mantiene también breves diálogos, en su primera lengua, con el aprendiz marroquí (Abdelsalam Madris), que aparecen subtitulados en español.

En *Poniente* (2002), Chus Gutiérrez (autora, asimismo, del guion, con la colaboración de Icíar Bollaín) se introduce en el mundo de los invernaderos del sureste de España, que emplean a inmigrantes africanos. Después de la

muerte de su padre, Lucía (Cuca Escribano) regresa a su pueblo, y decide, contra el deseo de sus familiares y de quienes llevan el negocio, quedarse allí y hacerse cargo del invernadero que tenía su padre. Eso le supone conocer las condiciones de explotación de los trabajadores inmigrantes, que ella se propone suavizar, en un entorno en el que se palpa el racismo hacia los extranjeros, quienes son vistos como invasores y a los que se desprecia con chulería. Por ejemplo, el portero de una discoteca impide con malos modos la entrada a dos marroquíes, porque además “su religión no les deja ir con mujeres”. Se muestra cómo viven, y aparecen conversaciones entre ellos, en sus lenguas nativas, lo que marca el contraste con el “hablar cristiano” de los capataces. Seguir adelante con el invernadero es, no obstante, el sueño de Lucía, que vive una historia de amor con Curro (José Coronado), el otro personaje que se diferencia del ambiente dominante porque se crió en Suiza y, si allí se sentía diferente, ahora tampoco sabe de dónde es. Él tiene su propio sueño: montar un chiringuito junto a la playa, que quiere llamar “Poniente”, con su amigo bereber (al que dice que los dos “tienen las mismas raíces”). Los inmigrantes protestan porque quieren permisos de trabajo y estabilidad en la contratación. Al final la barbarie se adueña del pueblo, los invernaderos acaban quemados, los extranjeros abandonan el lugar con lo puesto y los sueños de Lucía y de Curro tienen un amargo despertar. El sinsentido se ha impuesto.

A Chus Gutiérrez siempre le han interesado las fronteras, y esto se pone otra vez de manifiesto en su película *Retorno a Hansala* (2008), con guion de la propia directora y de Juan Carlos Rubio. Rachid pierde la vida en el Estrecho de Gibraltar, cuando trataba de llegar a España a bordo de una patera. Su hermana Leila, que trabaja en Algeciras, y Martín, el director de una funeraria, viajan a la aldea de Hansala, en Marruecos, para llevar el cadáver. A través de un viaje físico y emocional que sorteja diferencias culturales, los dos personajes protagonistas se van humanizando y se esboza una historia de amor entre ellos que pasa por su deconstrucción. Él se va quitando de encima los prejuicios, va abriéndose gradualmente a lo que le rodea, y se va implicando emocionalmente con el “otro”. José Luis García Pérez da vida a Martín, y Farah

Hamed, a Leila, en la que es su primera película, por la que fue nominada al Goya como mejor actriz revelación; de origen marroquí –nació en Tetuán–, con la nacionalidad española desde pequeña y un castellano impecable, tuvo que aprender a reproducir el acento marroquí y también a hablar en bereber. De hecho, y este es un aspecto esencial de la película, las conversaciones de los personajes marroquíes –muchos de los cuales son interpretados por vecinos de Hansala– se desarrollan en bereber, y se presentan con subtítulos en español.

La mujer magrebí, no obstante, ha tenido poca presencia en el cine español de inmigración. La alcanza plenamente en el primer largometraje de Irene Cardona, la coproducción hispano-marroquí *Un novio para Yasmina* (2008). Se trata de una comedia romántica de enredo que presenta a una joven marroquí que ha llegado a un pequeño pueblo del sur de España y quiere casarse para obtener la residencia. Los matrimonios de conveniencia, el camino de la integración, la desconfianza frente al otro y los prejuicios (por ejemplo, la inmigrante de Polonia que no se siente como los otros inmigrantes) son temas fundamentales en la película. Confiere verosimilitud a la historia la presencia de actores y actrices de ambos lados del Estrecho (Sanaa Alaoui interpreta a Yasmina) y el cuidado con que se refleja el plurilingüismo de diferentes situaciones: Yasmina habla con un español “acentuado”, a veces usa el francés, y aparece el árabe, con subtítulos en español, cuando los personajes marroquíes se comunican entre ellos. También resulta destacable la niña árabe que se expresa con acento meridional español.⁶

En algunas películas, la inmigración resulta un tema secundario en la trama pero a la vez un referente fundamental. Ocurre, por ejemplo, en *Taxi* (Carlos Saura, 1996), que gira en torno a la intransigencia y, en ese marco, se abre a una historia de amor. Una banda de taxistas en Madrid libra una batalla por “barrer la basura” de España, por “limpiar” las calles de “indeseables”: drogadictos, negros, transexuales, prostitutas, homosexuales, y también extranjeros (en una de las escenas, el grupo ataca un poblado de inmigrantes y un marroquí resulta muerto). Paz, hija de uno de esos taxistas (autoritario, machista y racista), en principio ajena a todo lo que ocurre a su alrededor, y

Dani, también hijo de taxistas que presta el servicio militar (una etapa, recordemos, en la que se decía que formaban “hombres”), y que está metido con los ultras, se enamoran. Ella, con un nombre claramente simbólico (además, lleva un mechero en el que aparece escrito el lema “lucha por la paz”, que recogerá su novio y más adelante lo verá Calero, ex policía y uno de los cabecillas de la banda, y lo tirará con enfado), irá dándose cuenta del “nido de fachas” que la rodea y por ese motivo tendrá varios desencuentros con Dani. Al final, la salvación es posible, y el amor y la coherencia triunfan por encima de la sinrazón, no sin pagar un precio por parte de todos. El padre de Paz, y Calero, mueren, y Dani, el personaje realmente fronterizo, resulta herido de bala pero cruza la línea del lado de la paz, de manera que el espectador se siente reconfortado por el final de la brutalidad y la nueva senda que capitanea Paz.

No solo el ámbito del largometraje, sino también el del cortometraje español se hacen eco del contacto de lenguas y culturas en España y trata, en muchas ocasiones, de concienciar sobre el valor de la multiculturalidad y sobre la inconveniencia de cualquier tipo de discriminación de las minorías étnicas. ⁷José Javier Rodríguez Melcón dirigió *Nana* (2005), que ganó el premio Goya 2006 al mejor cortometraje de ficción. En la oscuridad se escucha lo que enseguida se identifica como una canción de cuna, aunque se cante en una lengua desconocida para el espectador español, y aparece un bebé negro que duerme arrullado por la bonita melodía de su madre. Cuando la cámara se va alejando descubrimos que se encuentran a bordo de una patera con otros inmigrantes a merced del mar voraz, y al mismo tiempo el ruido del mar va superponiéndose a la dulce nana, hasta ser lo único que se oye. Esta breve aproximación, de apenas tres minutos, golpea al espectador, que siente compasión ante la escalofriante escena.

El viaje de Said (2006), de Coke Riobóo, recibió el premio Goya al mejor cortometraje de animación en 2007. Se trata de una cinta musical de animación con plastilina que pretende explicarse desde el lado marroquí, desde la otra orilla, a través de una mirada infantil. Said es un niño que sueña con llegar a España, y cruza el Estrecho: al otro lado se le abre un parque de

atracciones fabuloso, lo que aparenta el país de las oportunidades, pero enseguida se enfrenta al desengaño de un espejismo, por lo que despierta, aliviado, de su sueño, pescando en la orilla cerca de su casa, y regresa feliz con su madre. Mediante una estética de cuento infantil, con una técnica colorista que pretende atrapar al espectador, se refleja una temática muy dura que habla de la experiencia de la migración y de cómo las esperanzas puestas en ella no siempre se cumplen. Resulta fundamental destacar que el corto se presenta en forma bilingüe para que se entienda en los dos lados: cuando se usa el árabe se introducen subtítulos en español, y cuando se usa el español (en una variedad meridional) aparecen los subtítulos en árabe.

Javier San Román plasma su gusto por el mestizaje en *Proverbio chino* (2005), nominado a los premios Goya de 2008, y segundo capítulo de la trilogía *Mundo mestizo*, que empieza con *Lección de historia* y termina con *Madrid-Moscú*. Es un corto de temática social, que presenta la inmigración, la interculturalidad, la convivencia y la necesidad de comprensión entre gente de distintas procedencias sociales y religiones sin dramatismo ni violencia, sino con ironía y sentido del humor. Sergio, un cubano, quiere trabajar de camarero en un restaurante chino, pero se enfrenta a las dificultades que le plantea el dueño: “tú no chino, tú negro”. En una galleta china encuentra un proverbio de Confucio: “Entristécese no porque los hombres no te conozcan, sino porque tú no conoces a los hombres”. Luego se topa con una joven china muy españolizada que se sorprende de que él haya trabajado en un restaurante chino. El corto muestra que el etnocentrismo y los estereotipos forjados sobre otros grupos entorpecen enormemente la comunicación intercultural.

En conclusión, hemos destacado el paso de España de país exportador de emigración a país importador de inmigrantes en las últimas décadas del siglo xx y la primera del actual. Hemos visto, a través de una selección comentada de títulos representativos, cómo esta situación tiene su reflejo en el cine español, tanto en largometrajes como en cortometrajes, especialmente a partir de los años noventa y el hito que supone *Las cartas de Alou* (1990). Se muestra sobre todo la inmigración latinoamericana y la de Marruecos o el

África subsahariana; aparece más escasamente la de otros países europeos, y la mujer magrebí tiene aún poca cabida. Poco a poco se ha ido abandonando la visión estereotipada sobre el inmigrante para retratar personajes que son protagonistas y que se representan en toda su complejidad.

Sin embargo, frente a otras cinematografías, en las que tiene entidad el *black cinema* o el *cinéma de banlieu*, en la española aún domina un punto de vista previo, que es el de mostrar críticamente las vivencias de los recién llegados, sin fijarse en el mestizaje o en la reivindicación de la identidad de las generaciones segunda y tercera.⁸ Es lo que indica Inmaculada Gordillo (2006 5):

la presencia del inmigrante y el diálogo intercultural dentro del cine español han dejado de ser un motivo ocasional para empezar a considerarse una presencia constatable. De todos modos, el *otro* resulta todavía el gran ausente en terrenos de autoría y de producción técnica dentro del cine español. Como en otros países, habrá que esperar a sucesivas generaciones de los casi recién llegados inmigrantes para que las relaciones de interculturalidad que se dan con los nacidos en España sean narradas desde sus propios puntos de vista.

Por el momento, la mirada cinematográfica española, que trata de acercar los márgenes al centro y de dar voz a los que provienen de la periferia, y trata de mostrar los mecanismos a través de los cuales los inmigrantes negocian su papel en la sociedad española y los efectos desestabilizadores que ello genera sobre la identidad nacional, homogénea, sigue siendo la mirada hegemónica de la cultura dominante, occidentalizada, pero a menudo enormemente autocrítica y sin autocomplacencia, por lo que deja el camino desbrozado para productos que lleven un sello mestizo y heterogéneo desde el comienzo.

© Antonio Torres

Notas.

¹ Pepe (Alfredo Landa), un joven de un pueblo aragonés, se va a Munich, donde trabaja su paisano Angelino (José Sacristán), llevado por el espejismo de un buen sueldo y de chicas explosivas con las que ligar fácilmente, y allá se encuentra con otros españoles que ocupan los peores puestos y luchan contra la morriña. Se suceden situaciones disparatadas, envueltas en abundantes elementos tópicos.

² Este largometraje es una comedia dramática que aborda con seriedad la emigración de dos amigos, Martín y Marcos, quienes salen de Madrid en 1960 para ir a trabajar a un pequeño pueblo de Suiza. En las situaciones que plasma ofrece paralelismos con la inmigración actual en España. Aparecen muchos momentos de incomunicación y de choque cultural, algunos divertidos, de unos españoles que no hablan alemán, la lengua del lugar al que llegan, cartas escritas desde allá para la familia española que queda atrás, la reagrupación familiar, con la mujer y el hijo de Martín, Pablo, que se trasladan a Suiza, la escuela en alemán a la que asiste el niño, quien muy pronto aprenderá la lengua, hará amigos y sentirá Suiza como su hogar, y la falta de integración de sus padres, quienes decidirán regresar a España, en contra de los deseos de Pablo, para quien la vuelta supone el encuentro con un lugar degradado, feo, en el que no se reconoce.

³ Es la peripecia por la que ha pasado uno de los personajes protagonistas de *Ayer no termina nunca* (2013), la última película de Isabel Coixet, que logró, entre otros, el premio especial del jurado en el 16 Festival de Cine Español de Málaga. En la España de 2017, sumida en una crisis aún más enconada que la presente, una pareja vive un reencuentro forzoso cinco años después de su separación: él (Javier Cámara) regresa de Alemania, adonde había emigrado, atendiendo a una carta de su ex mujer (Candela Peña). El drama intenso se enmarca en un fondo de descomposición social casi apocalíptico.

⁴ El *Grup d'Estudi de Llengües Amenaçades* (GELA), de la Universidad de Barcelona <<http://www.gela.cat/doku.php>>, identifica y cataloga las distintas

lenguas habladas en Cataluña, que suman ya alrededor de dos centenares y medio.

⁵ Como indica Jéssica Retis, “los sondeos de opinión sobre las preferencias de la sociedad española en la convivencia con los inmigrantes, apuntan a que existe menor escepticismo en el trato con los latinoamericanos que respecto a otros colectivos extracomunitarios”. En la misma línea, Jesús Varela-Zapata (83) escribe que, “[a] pesar de los estereotipos sobre el Otro, el diferente o exótico, los latinoamericanos comparten con los españoles lengua y muchos otros factores que suavizan o matizan el choque intercultural”.

⁶ Sobre los esquemas convencionales con los que habitualmente se presenta a los personajes femeninos inmigrantes en el cine español de principios del siglo xxi y la necesidad de dislocar esta narrativa, véase Rosabel Argote.

⁷ Inmaculada Gordillo (2008) comenta una selección de cortometrajes relacionados con esta temática.

⁸ “[...] es de lamentar que España todavía no tenga ningún ‘cine de migración’ equivalente al cine *beur*, al turco-alemán o al británico-asiático, todos ellos caracterizados por haber sido producidos por directores y guionistas de origen migratorio” (Rings 72).

Trabajos citados

Argote, Rosabel. “La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo xxi.” *Feminismo/s: Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*. 2 (2003): 121-138. Impresa.

Berger, Verena y Daniel Winkler. “The Cinema of Irregular Migration and the Question of Space: France, Italy and Spain.” *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*. 4 (2012): 60-70. Web 10 mayo 2013. Archivo PDF. <http://www.rabbiteye.de/2012/4/berger_winkler_migration.pdf>.

Boyer, Henri y Christian Lagarde, dir. *L’Espagne et ses langues. Un modèle écolinguistique?* Paris: L’Harmattan, 2002. Impreso.

- Castiello, Chema. *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*. Madrid: Talasa Ediciones, 2005. Impreso.
- Davies, Ian. "Raza y etnicidad: desafíos de la inmigración en el cine español." *Letras Hispánicas: Revista de Literatura y Cultura*. 3.1 (2006): 98-112. Web 19 feb. 2013. Archivo PDF. <<http://letrashispanas.unlv.edu/vol3iss1/davies.PDF>>.
- Gordillo Álvarez, Inmaculada. "El cortometraje y las minorías étnicas." *Comunicación e Ciudadanía*, 6 (2008). Web 12 feb. 2013. <<http://www.xornalistas.com/foros/download.php?id=204&sid=5206615fc5246d196cf32bab2601b600>>.
- Gordillo Álvarez, Inmaculada. "El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo." *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 4 (2006): 207-222. Web 06 mayo 2013. Archivo PDF. <http://fama2.us.es/fco/frame/new_portal/textos/EI%20di%20logo%20intercultural%20en%20el%20cine%20espa%20F1ol%20contempor%20editado.pdf>.
- Instituto Nacional de Estadística. Web. 12 de ene. 2013. <<http://www.ine.es/>>.
- Jesurun, Eero. *Representación del inmigrante subsahariano en el cine español contemporáneo: Aproximaciones a la condición poscolonial*. Tesis Doctoral. Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de Humanidades. 2011. Web 20 junio 2013. Archivo PDF. <<http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/13767/1/Tesis%20Doctoral%20Eero%20Jesurun.pdf>>.
- Martínez-Salanova Sánchez, Enrique. "Cine y migraciones," 2008. Web. 23 de oct. 2012. <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/emigracion.htm>>.
- Moyano, Eduardo. *La memoria escondida. Emigración y cine*. Madrid: Tabla Rasa, 2005. Impreso.
- Retis, Jéssica. "La construcción social de la inmigración latinoamericana. Discursos, imágenes y realidades." *Amérique Latine Histoire et Mémoire*.

Les Cahiers ALHIM, 12 (2007). Web 02 de mar. 2013.
<<http://alhim.revues.org/index1352.html>>.

Rings, Guido. "Presentación" [al dossier *La otra cara de la inmigración: imágenes del latinoamericano en el cine español contemporáneo*]. *Iberoamericana*, IX, 34 (2009): 71-75. Impresa.

Santaolalla, Isabel. *Los 'Otros'. Etnicidad y 'raza' en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza y Ocho y Medio, 2005. Impreso.

Thibault, André y Antonio Torres. "Del Renacimiento a la actualidad (II). Expansión románica en ultramar." José Enrique Gargallo y Maria Reina Bastardas, coords. *Manual de lingüística románica*. Barcelona: Ariel, 2007: 199-224. Impreso.

Torrent-Lenzen, Aina. *Unidad y pluricentrismo en la comunidad hispanohablante: cultivo y mantenimiento de una norma panhispánica unificada*. Titz: Axel Lenzen, 2006. Impreso.

Varela-Zapata, Jesús. "Extrañamiento versus integración social: inmigrantes en el cine actual." *Iberoamericana*, IX, 34 (2009): 77-87. Impresa.

Vega-Durán, Raquel. "«Otros» entre «nosotros»: la conflictiva mirada del colonizador colonizado en *Bwana*." *Quaderns de cine*, 7, *Cine y África* (2011): 67-77. Impreso.

Villar-Hernández, Paz. "El Otro: conflictos de identidad en el cine español contemporáneo." *Graduate Romanic Association*, University of Pennsylvania, 6 (2002). Web 02 de sept. 2013. Archivo PDF.
<http://ccat.sas.upenn.edu/romance/gra/WPs2002/paz_1.htm>.