

THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY  
SCHREYER HONORS COLLEGE

DEPARTMENT OF SPANISH, ITALIAN & PORTUGUESE

LA REPRESENTACION DE LOS INMIGRANTES AFRICANOS EN EL CINE  
ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

KAREN LEYDE  
Spring 2013

A thesis  
submitted in partial fulfillment  
of the requirements  
for baccalaureate degrees  
in International Politics and Spanish  
with honors in Spanish

Reviewed and approved\* by the following:

Matthew Marr  
Associate Professor of Spanish  
Thesis Supervisor

John Lipski  
Edwin Erle Sparks Professor of Spanish & Linguistics  
Honors Adviser

\* Signatures are on file in the Schreyer Honors College.

## RESUMEN

En este trabajo examino el cine español contemporáneo que aborda la inmigración subsahariana y norteafricana a la península ibérica. Hace sólo las últimas décadas en las cuales España ha cambiado de un país experimentando grandes olas de emigración a un país que recibe inmigrantes, y por tanto la inmigración se ha convertido en un reto importante para la sociedad española. Más que los inmigrantes europeos y latinoamericanos, los inmigrantes africanos se enfrentan a mayores niveles de racismo y obstáculos legales que impiden su integración. Una de las formas importantes en las cuales se forman impresiones acerca de estos inmigrantes es a través de los medios visuales. Analizar estas películas nos permite estar conscientes de las imágenes que recibimos como espectadores, e interpretarlos de manera activa. Aquí analizo 6 películas que salieron entre los años 1996 y 2008: *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002), *Ilegal* (Ignacio Vilar, 2003), *14 kilómetros* (Gerardo Olivares, 2007), *Sud Express* (Chema de la Peña y Gabriel Velázquez, 2005), y *Un novio para Yasmina* (Irene Cardona, 2008).

## ÍNDICE

Índice de figuras .....	iv
Agradecimientos .....	v
Capítulo 1	
Introducción .....	1
Capítulo 2	
El refuerzo de estereotipos.....	9
Capítulo 3	
Desafíos hacia los estereotipos.....	15
Capítulo 4	
Una jerarquía de extranjeros.....	24
Capítulo 5	
Cómo sentirse “en casa” .....	31
Capítulo 6	
España del siglo XXI.....	37
Obras citadas.....	41

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	
El espacio profundo.....	20
Figura 2	
Los colores vibrantes de África.....	22
Figura 3	
Una cámara de seguridad.....	22
Figura 4	
El taxista expresa su opinión.....	25
Figura 5	
Yasmina es acusada.....	31
Figura 6	
Una conversación introspectiva.....	34

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero expresar un profundo agradecimiento a quienes con su ayuda y apoyo me alentaron a lograr escribir este trabajo. No hubiera sido posible sin el apoyo de mi tutor de tesis, el Dr. Matthew Marr, y mi consejera académica, la Dra. Gretchen Casper, y por lo tanto, siempre les agradeceré para sus contribuciones inestimables a mi aprendizaje. También me gustaría agradecer a María Renee Gómez Choussy, Genesis Álvarez Rivera, Mariana González Carrillo and Sergio Misó Antón, quienes entre ellos leyeron versiones previas de este trabajo. Por último, agradezco a la Profesora Margaret Blue por su ayuda en asegurar la calidad de varias de mis traducciones del material citado.

## Capítulo 1

### Introducción

No es difícil ver que España nunca ha sido una población completamente homogénea sino de una diversidad extensa. La antigua presencia de los árabes y sefardíes proporciona estratos de influencia en la cultura, la lengua y la arquitectura entre otros. Hoy en día existen minorías como los romaníes, los vascos, y los catalanes, quienes dan testimonio de una población históricamente variada. Ha sido durante las últimas décadas en las cuales España se ha convertido en un país de inmigrantes en vez de emigrantes<sup>1</sup>, y este reciente fenómeno provoca nuevos desafíos para la sociedad española, especialmente con respecto a un grupo de inmigrantes que están creciendo más rápidamente cada año: el de los africanos.

A diferencia de otros grupos extranjeros de España, como los de la Unión Europea, quienes comparten por lo menos un sistema económico e historia de educación semejante, o los de América Latina que comparten el idioma y muchas veces la religión, en cambio los inmigrantes del Norte de África y África Subsahariana vienen con una cultura, un idioma, y muchas veces una religión totalmente diferente, lo que ha producido dificultades y complicaciones en el proceso de implementar un modelo adecuado para assimilarlos a la sociedad española.

---

<sup>1</sup> A medios de los 80, la cantidad de inmigrantes subió dramáticamente. Los inmigrantes se concentran en Madrid, Barcelona, y las zonas rurales y costales (Jordan).

Según el Centro de Investigaciones Sociológicas, de 1996 a 2003 hubo un notable cambio en el porcentaje de españoles que consideran la inmigración como un factor positivo, fenómeno que ha bajado de un 50% a un 44% en 2003. Sin embargo, 46 % dijeron que tratan a los inmigrantes con desconfianza, 10% con desprecio o vilipendio, y 2% con agresividad (Rocha). Desde el atentado terrorista en Madrid en 2004, “el 11 de marzo”, la situación de los inmigrantes musulmanes ha subido a la atención nacional bajo de una luz negativa, lo cual ha producido más desafíos con respecto a la integración y aceptación de inmigrantes musulmanes (Hooper). Cabe mencionar que musulmanes en España consisten mayormente en norteafricanos como los marroquíes y argelinos, y los musulmanes subsaharianos tal como los senegaleses, éste formando el mayor grupo de inmigrantes subsaharianos. Sin embargo, aunque muchos inmigrantes subsaharianos no son musulmanes, históricamente ha existido una identificación europea de los africanos subsaharianos con el Islam. Gustav Jahoda explica esta identificación, afirmando que desde la perspectiva europea, “Después de la expansión islámica y la conquista árabe del norte de África, los musulmanes se convirtieron en el principal enemigo de la cristiandad, bloqueando a Europa de cualquiera posibilidad de contacto directo con la 'tierra de los negros', al sur de la Sáhara. La noción de 'musulmanes' y 'negros' se confundían en el término 'moros', y sólo más tarde llegó una distinción entre 'moros blancos' [los árabes] y 'moros negros' [los subsaharianos]”<sup>2</sup> (Jahoda 27). Esto produjo consecuencias negativas para los subsaharianos, las cuales explica Muhammad

---

2 La traducción es mía. El autor habla del termino “moro” en inglés (moor) en el contexto europeo, y no refiere al significado del término como se usa hoy en día en España. Refiriendo a los “moros negros”, usa la palabra inglesa despectiva, “Blackamoor”.

El-Fasi en una publicación del UNESCO: "La supuesta identificación de los africanos negros con los musulmanes formó la imagen europea de los africanos negros como la personalización del pecado, el mal y la inferioridad. Fue en esa primera época medieval cuando surgieron las actitudes negativas europeas: los prejuicios y la hostilidad hacia la gente de piel negra"(El-Fasi 19).

Aunque la mayoría de los inmigrantes ilegales en general llegan al país de forma legal, quedándose después de que sus visados se caducan, la manera primaria en que los inmigrantes ilegales africanos llegan a España es navegar barcos a través del estrecho de Gibraltar a las provincias de Granada y Almería. Este fenómeno se ha reproducido en muchas películas, de hecho, tanto que la imagen del inmigrante en el cine y la literatura no refleja su realidad social; es decir, que la representación artística es africanizada<sup>3</sup>. Los medios de comunicación también se enfocan en esas travesías, lo que ha producido un miedo a una migración enorme, incluso una “invasión”, de inmigrantes africanos a Europa (Kleiner-Liebau 89).

Aquí examino seis largometrajes españoles producidos entre 1996 y 2008, en los cuales la inmigración es un tema clave. *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002), *Ilegal* (Ignacio Vilar, 2003), *Sud Express* (Chema De La Peña y Gabriel Velázquez, 2005), *14 kilómetros* (Gerardo Olivares, 2007), y *Un novio para Yasmina* (Irene Cardona, 2008).

---

3 La traducción es mía. Para una explicación de esta africanización, véase al estudio realizado por investigadores de la Universidad Carlos III de Madrid, “Imágenes del otro. Construcción discursiva de la inmigración en la literatura y el cine de la España contemporánea (1990-2005)” (2010).

*El traje*, dirigida por Alberto Rodríguez, trata de un inmigrante subsahariano, Patricio, que un día por el azar cruza caminos con un jugador americano de baloncesto, quien, en agradecimiento por su ayuda en cambiar una rueda del coche, le regala a Patricio un traje nuevo. Patricio se pone el traje el día siguiente, y parece que todo le empieza ir bien, y disfruta del nuevo respeto que este traje elegante le lleva. Sin embargo, de repente su suerte cambia por completo cuando es forzado abandonar su piso, y sale corriendo con sólo dinero que cogió de la habitación de su amigo y compañero de piso, Roland, más el traje que ya se tenía puesto. Sin lugar para dormir, pasa la noche en un albergue, donde un español de media edad le roba mientras duerme. Para recuperar el dinero, Patricio encuentra y persigue el hombre, que es profesional del timo nombrado Pan con Queso. La película ha sido elogiada por su contribución al género del cine de inmigración; en las palabras de Isolina Ballesteros, la película “exitosamente problematiza la alianza entre los sectores marginalizados de la sociedad y [resiste] las representaciones estereotípicas de los personajes extranjeros que no sean blancos” (Ballesteros, 2006).<sup>4</sup> Ha ganado el Premio al Mejor Actor Protagonista para Manuel Morón, que realiza el papel de Pan Con Queso, en la Festival de Comedia de Peñíscola (2003).

*Bwana* de Imanol Uribe, trata de un taxista y su familia que se van a la playa para disfrutar de un fin de semana. En la playa encuentran un inmigrante africano, Ombasi, que ha sobrevivido la cruzada en una patera. Un compañero suyo no tuvo tanta suerte, y murió en el viaje. La familia tiene miedo del africano, pero se encuentra atrapada en la playa por la noche debido a una pérdida de las llaves del coche. Por la mañana un grupo

---

<sup>4</sup> La traducción es mía.

de neonazis, que el padre conoció la noche anterior mientras buscaba ayuda, llega a la playa para causar problemas. La familia se escapa, pero dada la oportunidad de ayudar a Ombasi, niega ayudarlo, dejándole en la calle con los neonazis acercando rápidamente. La película ha ganado la Concha de Oro y Mejor fotografía en la Festival de San Sebastián (1996) y tres nominaciones para los Premios Goya, incluyendo una para mejor película (1996).

*Illegal* denuncia el drama que esconde la inmigración y la proliferación de redes clandestinas y criminales de tráfico de inmigrantes. Luis es un reportero que hace un reportaje sobre la inmigración ilegal en Marruecos. Un malentendido hace que, sin saberlo, robe una cita destinada a un reportero de la empresa rival, Durán, quien, para obtener esa cita, tuvo que pedir mucho dinero a la emisora de televisión para la que trabaja. Por eso Luis logra grabar ilegalmente las imágenes que iba buscando, de una mafia que transporta inmigrantes africanos a la península ibérica de forma ilegal. La competencia le contrata a María para obtener las grabaciones de Luis, pero terminan trabajando en el mismo lado: corriendo de la mafia que les buscan. La mafia descubre que Luis consiguió esconderse en el barco, y hunde a los inmigrantes en el mar, salvo un marroquí que se escapó. Luis y María quieren encontrarlo antes de que les encuentre la mafia.

*14 kilómetros* sigue las vidas de Violeta, de Mali, y Buba y Mukela de Niger, jóvenes que sueñan con las oportunidades en Europa. Violeta huye un matrimonio planificado por sus padres con un anciano que le abusaba a ella de niña, mientras Mukela convence a Buba que si vayan a Europa un equipo vería las habilidades de éste en el campo de fútbol y le darían un puesto como futbolista. El film se enfoca en las

dificultades del viaje, debido al terreno, los medios de transporte y las organizaciones a veces engañosas que organizan la ruta migratoria. El trama termina justo después de que Buba y Violeta consiguen llegar a España. Ganó la Espiga de Oro en la Semana Internacional de Cine de Valladolid 2007, siendo la primera película española que gana este premio.

*Sud Express* trata no sólo de inmigrantes en España, sino diferentes tipos de la migración en Europa, tal como las migraciones de los pueblos a las ciudades, la migración de europeos a otros países comunitarios y la migración de países del Norte de África y África subsahariana a Europa por la península ibérica. El film sigue las historias de seis personajes anónimas que cruzan caminos en el Sud Express, un tren que corre entre París y Lisboa, presentando sus intentos de cumplir con sus sueños y encontrar su sitio en el mundo, luchando contra la desilusión y la soledad. Hay un taxista parisino y su esposa portuguesa en París que llevan años casados pero han perdido el cariño. Un inmigrante subsahariano en Lisboa que va a Francia tras leer un artículo sobre un parque de atracciones allí que suena a un paraíso, donde se acepta a todo el mundo. Un marroquí trabajando en un pueblo en España quiere ir a Francia para visitar su novia de un verano pasado. Un anciano portugués echa de menos a su novia de la juventud, que se casó con el francés y le escribe para que queden un fin de semana para reiniciar la amistad. Finalmente, un joven español discapacitado en un pueblo vaciando cerca a la frontera con Francia quiere que la ruta del tren cambie para que el pueblo sea más adaptable para su silla de ruedas.

*Un novio para Yasmina* presenta la vida de Yasmina (Sanaa Aloui) es una mujer marroquí que vive en España ilegalmente, con la esperanza de encontrarse un marido

para obtener la residencia legal y así terminar sus estudios. Ella está saliendo con Javi, un policía, y la relación va bien hasta que se acaba tras una visita a la familia de Javi, que le convence que Yasmina sólo quiere casarse para obtener la residencia. Yasmina, desesperada, paga 500 euros para que Alfredo, quien es un amigo de su amigo, se case con ella y en seguida pida el divorcio, efectivamente dándole a Yasmina residencia legal. Pasa tiempo en una asociación para inmigrantes, donde trabaja Lola, con su asistente Mari, y una mujer polaca que cuida del ropero. El marido de Lola también toma interés en la situación de Yasmina cuando éste pasa unas noches quedando en su piso. Ganó la Biznaga de Plata a la mejor película y el premio del público en la sección Zonacine del Festival de Cine de Málaga.

Es importante notar que las películas *Ilegal* y *Bwana*, y, en parte, *14 kilómetros*, participan en un patrón de los medios de comunicación durante las últimas décadas, con respecto a su cobertura de la entrada ilegal de inmigrantes. Aunque la gran mayoría de los sin papeles entran por otras maneras, la entrada ilegal por pateras gana una atención desproporcionadamente grande, y muchos datos y artículos sobre la inmigración forman una conexión con los inmigrantes y crimen o ilegalidad (Van Dijk 37). Entrando en los años 90, más que la mitad de los españoles asocian a los inmigrantes con los criminales (Frachon y Vargaftig 1995).

## Capítulo 2

### El refuerzo de estereotipos

Las películas *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Ilegal* (Ignacio Vilar, 2003), y ciertos aspectos de *Un novio para Yasmina* (Irene Cardona, 2008) refuerzan estereotipos ya existentes de los inmigrantes africanos. El buen salvaje africano, una imagen del “otro” que se remonta al colonialismo, es el estereotipo presentado en *Bwana*, mientras que en *Ilegal* y *Un novio para Yasmina*, se presenta una imagen de un inmigrante que se aprovecha y que utiliza su belleza para engañar a hombres españoles, convenciéndolos de ayudarle a entrar al país o poder obtener un estatus legal de residencia.<sup>5</sup> Sin embargo, cabe mencionar que *Bwana* y *El traje* son dos películas que se enfocan principalmente en inmigrantes africanos (subsaharianos) en España pero los presentan de dos percepciones bastante diferentes. Dicho dato será evidente al final de este trabajo.

La película *Bwana*, dirigida por Imanol Uribe, es un caso particular, ya que aunque utiliza algunas imágenes negativas hacia los subsaharianos, termina con un mensaje claramente antirracista, denunciando la violencia xenofóbica y señalando a los espectadores como cómplices pasivos al igual que la familia española del film. Los personajes son todos muy superficiales, tipos tópicos basados en estereotipos comunes.

---

5 Este estereotipo no sólo aparece con respecto a las inmigrantes africanas, sino también en relación a inmigrantes de otras regiones. Véase, por ejemplo, las inmigrantes latinoamericanas en *Flores del otro mundo* (1999), dirigida por Iciar Bollain.

En el caso africano, el personaje Ombasi se construye con el fin de reforzar la idea del 'buen salvaje' idealizado. Incluso, Uribe cambió el título de la película del título de la obra de teatro que fue la inspiración.<sup>6</sup> El título “Bwana” según lo que afirma Isolina Ballesteros,<sup>7</sup> “alude al género de filmes Tarzan de Hollywood, y sus visiones imperialistas/colonialistas del mundo con la historia enmarcada por la perspectiva del Bwana (el hombre blanco)... y anuncia que tomará [esta perspectiva], en una relación jerárquica con reminiscencias coloniales” (51). Por su parte, al presentar al personaje negro (que llegó a la playa en una patera), la directora utiliza las mismas imágenes de la época colonial sobre los africanos: una figura infantil, animalizada, caníbal, no civilizada, y exótica con falta de higiene<sup>8</sup>. De esta manera se justifica como Uribe construye estas imágenes del “otro” con la banda de música, la ropa, y los rituales que realiza Ombasi, con el fin de retratar a Ombasi como el “buen salvaje”.

Dentro de esta película hay diferentes estilos contrarios de música, específicamente el electrónico y uno tradicional que sirve para reflejar la diferencia entre los europeos y el africano. Por su parte, la música que acompaña a Ombasi, por lo

---

6 El título original de la obra de teatro era “La mirada del hombre oscuro” escrito por Ignacio del Moral. (Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1992).

7 La traducción es mía. Este argumento también afirma Doreen O'Connor-Gómez en “Spectacle and Violence: Immigration in Spain Today”. *Hispania*, Vol. 91, No. 1, Spanish Language Teaching and Learning: Policy, Practice and Performance (Mar., 2008), pp. 267-268

8 Para una explicación de esas imágenes, véase a Jahoda, Gustav. *Images of Savages. Ancient Roots of Modern Prejudice in Western Culture* (London and New York: Routledge, 1999).

general, utiliza tambores tocados a mano, a veces acompañada con una voz femenina o la melodía de una orquesta, y a veces son solo tambores. El uso de estos elementos básicos de música, es decir, aquellas con tradiciones ancianas en todas las culturas, la voz humana con instrumentos hechos por materiales naturales, ayudan a representar a Ombasi como un hombre conectado al pasado, y con una cultura más primitiva/salvaje. En contraste, se acompañan a los europeos con música producida por instrumentos electrónicos, quizás un sintetizador. Esto indica que el africano viene de una cultura con una falta de tecnología tal como la electricidad, mientras los europeos son modernos y tecnológicamente superior.

Por otro lado, la ropa que llevan los personajes también es parte del estereotipo del “buen salvaje”. Durante gran parte de la película Ombasi aparece sin camisa, incluso en ocasiones sin nada de ropa, como su baño en el mar en el que es interrumpido por los neonazis, lo cual hace necesario que Ombasi huya sin vestirse. Seguramente gran parte de esto tendrá relación con lo que Isolina Ballesteros ha nombrado la masculinización del cine español de inmigración, y la presentación del hombre africano como una amenaza a la identidad española masculina, una identidad ya en crisis por los cambios en torno al rol de la mujer en la época posfranquista. Sin embargo, es también interesante que la ropa de Ombasi apoye la imagen del buen salvaje. Especialmente en quitarse la ropa para bañarse, sin dejar ni siquiera calzoncillos. Contrastándolo así, con la modestia de la esposa, el vestuario de Ombasi refleja una mayor conexión con la naturaleza, demostrando que no se relaciona con el mundo 'civilizado' de España. Por otro lado, no

tiene vergüenza en no cubrirse, como si todavía estuviera en Edén, la falta de una capa de material entre su piel y el aire libre, o el agua, en el caso de la escena cuando se baña. Esto es una representación literal de la conexión que tiene con la naturaleza, la cual refleja su innata bondad. Mientras tanto, la reacción de la familia hace que el africano parezca salvaje, como que realmente viniera del bosque, a pesar de que no exista ninguna indicación del tipo de localidad al que pertenece Ombasi. De igual manera no se menciona que quizás en algún momento tuviera más posesiones, las cuales habría perdido cuando la patera se hundió, la causa más probable de la muerte de su compañero.

La mañana después de pasar la noche en la playa Ombasi se despierta para dar un paseo por la arena, y durando una larga toma se ve como al salir el sol, Ombasi está mirándolo, con los brazos extendidos, aludiendo a Cristo y presagiando su muerte al final. La esposa, quien ha seguido a Ombasi en su paseo, rompe el silencio para decirle a Ombasi que le gustó su “baile”, el cual los espectadores de la película no han visto. Así se indica que Ombasi realizó un tipo de ritual, saludando al día, que es otra representación de su conexión con la naturaleza. En otro momento, después de soñar con su amigo muerto y despertarse de repente, Ombasi canta y tira más arena sobre el cuerpo. Estas acciones le pintan como hombre un buen carácter, pero bien exótico.

*Ilegal* (Ignacio Vilar, 2003), y ciertos aspectos de *Un novio para Yasmina* (Irene Cardona, 2008), reafirman ciertos estereotipos ya existentes de los inmigrantes africanos, específicamente a través de presentar mujeres que engañan a los españoles, en el sentido romántico, para avanzar con sus objetivos de migración. En *Ilegal*, María (Vicenta

N'Dongo) es una cantante de origen mozambiqueño que se gana la vida cantando en locales nocturnos. Durante una parte de la película es la pareja de Durán, el periodista español de la empresa rival. La exótica belleza de María se refleja en al principio, cuando los periodistas están en Marruecos, y los dos españoles la miran cantar. El hecho de que ella capta su atención totalmente se muestra por unas tomas de primer plano que muestran las miradas de los dos, miradas que no cambian de enfoque durante la canción, incluso cuando se conversan Durán y el protagonista, Luis, pero las tomas de punto de vista muestra la cantante. Cuando ella termina cantando y viene a la mesa para charlar, se ve por tomas de medio plano, así mostrando el lenguaje corporal, que Durán le vea a María como atractiva, y que los dos se coquetean. Cuando llegan a España, María exige que Durán le compre ropa, pero éste se niega, ya que tiene que resolver problemas en el trabajo, por lo que María se queja, diciendo, “¿y mis necesidades?” Por su parte, en el momento en que Durán la descubre cantando para el dueño o gerente de un bar se enoja con ella, y le prohíbe cantar, prefiriendo que se quede en casa. Luego el espectador se entera que María terminó su relación con Durán, y que sigue cantando en el bar.

Aunque Vilar tampoco presenta a Durán como pareja ideal, en el personaje de María se representa la imagen de la típica inmigrante guapa y exótica que capta la atención de los hombres españoles, para luego sólo pedir dinero. Eso no quiere decir que se muestre su comportamiento en una manera particularmente negativa, ya que a Durán también le interesan los aspectos superficiales de la relación. Sin embargo, no desafía el estereotipo en ninguna manera. *Un novio para Yasmina*, dirigida por Irene Cardona,

encaja en los dos lados de la cuestión de estereotipos, reforzando el mismo estereotipo que María realiza, pero también presentando una imagen de una inmigrante moderna e independiente. Yasmina (Sanaa Aloui) es una mujer marroquí que vive en España ilegalmente, con la esperanza de encontrarse un marido para obtener la residencia legal y así terminar sus estudios. Ella está saliendo con Javi, un policía, y la relación va bien hasta que se acaba tras una visita a la familia de Javi, que le convence que Yasmina sólo quiere casarse para obtener la residencia. Yasmina, desesperada, paga 500 euros para que un amigo de su amigo se case con ella y que en seguida pida el divorcio, efectivamente dándole a Yasmina la residencia legal.

Sin embargo, aunque Yasmina se relaciona con este estereotipo, Cardona desafía las suposiciones estándares sobre la decencia de tales matrimonios, y yuxtapone un abuso del sistema legal con ideas modernas de casarse, incluso entre homosexuales, y especialmente con matrimonios en los cuales los novios comienzan enamorados pero tras los años han perdido ese sentimiento.<sup>9</sup>

---

9 El tema del matrimonio moderno se desarrolla en el capítulo 6.

## Capítulo 3

### Desafíos hacia los estereotipos

Aunque por un lado varias películas han reafirmado estereotipos negativos sobre los inmigrantes africanos, es decir, imágenes del buen salvaje, la inferioridad de los africanos y la inmigrante calculadora, por el otro lado, *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002), *14 kilómetros* (Gerardo Olivares, 2007), *Sud Express* (Chema De La Peña y Gabriel Velázquez, 2005) y ciertos aspectos de *Un novio para Yasmina* (Irene Cardona, 2008) desafían los estereotipos y típicos prejuicios en torno a los inmigrantes en el contexto español, intentando en particular aclarar algunos malentendidos sobre los inmigrantes africanos.

Teun A. Van Dijk habla de la representación de los inmigrantes en los medios de comunicación en su libro *Racism and Discourse in Spain and Latin America*. Específicamente, describe cómo el tipo de cobertura en los medios afecta la actitud de los españoles hacia los recién llegados, afirmando que “el énfasis repetido en la irregularidad de las entradas, en las cantidades 'enormes', en el papel de la policía y en las detenciones, contribuye a las 'primeras definiciones' que son muy importantes en el desarrollo de las actitudes sobre los recién llegados. El hecho de que muchas de las travesías resulten en la muerte puede contribuir a la formación de representaciones sociales en las cuales los inmigrantes irregulares son las víctimas, lo que a su vez puede conllevar actitudes paternalistas. El victimismo enfatiza la pasividad, y ofusca el hecho, poco enfatizado en

la cobertura de las travesías, de que los inmigrantes están tomando medidas, arriesgándolo todo, muchas veces incluso arriesgando la vida cuando luchan para conseguir un futuro mejor – es decir, como agentes activos y valientes – características personales que pueden contribuir positivamente a su éxito en España” (Van Dijk 48-49).<sup>10</sup> Al tener esto en cuenta, es posible entender a nivel más profundo cómo el cine contribuye a la lucha contra estereotipos y el racismo. A diferencia de *Bwana e Illegal*, las películas ya referidas muestran a los inmigrantes como protagonistas principales, lo que permite que sean narradas sus propias historias. De esta forma, el espectador logra identificarse con ellos, pudiendo entender mejor sus puntos de vista y situaciones personales. Además, luchan contra el victimismo que puede contribuir a un ambiente racista, mostrando a su vez los motivos y los riesgos por los que los inmigrantes deciden emigrar.

*Sud Express* (De la Peña y Velázquez, 2005) muestra una variedad más amplia de inmigrantes que recuerda a los espectadores que hace poco tiempo en la península ibérica los propios españoles tuvieron que emigrar en busca del trabajo, así creando una conexión entre los inmigrantes africanos y emigrantes españoles y portugueses. De esta manera, el film destruye algunas de las barreras sociales que definen a los inmigrantes como los “otros”. Se conectan estos personajes anónimos por su ruta compartida del Sud Express (el nombre francés), un tren que corre entre Lisboa y París. También se conectan los personajes entre sí por dos sentimientos: la soledad y la esperanza.

De la Peña y Velázquez muestran la soledad de los personajes, mayormente a través del silencio, y un estilo de montaje especialmente llamativo, el cual corta la acción

---

10 La traducción es mía.

varias veces, incluso dentro de la misma conversación sin que cambie el hablante, es decir, que los cortes pueden interrumpir la expresión de una sola idea. Un ejemplo muy claro es cuando el francés está llevando a su esposa portuguesa a la estación del tren, cuando se va de viaje un fin de semana. No es un matrimonio feliz, y la distancia emocional entre ambos se ve representada claramente por tres técnicas: el silencio del coche, en tomas de plano frontal, y los cortes numerosos secuenciales. Primero, el hecho de que no les hablan entre ellos, más el silencio causado por una ausencia de música, enfatiza una ausencia de conexión matrimonial. Las pausas entre palabras duran momentos largos e incómodos. Segundo, durante los minutos para llegar a la estación y unos minutos esperando adentro, las tomas frontales dividen la pareja, en vez del uso más común de tomas de reacción o punto de vista. Los dos no se miran, e incluso miran por las ventanas para evitar la mirada del otro. El ángulo de cámara lo enfatiza, eliminando conexiones visuales entre los dos. Tercero, una técnica que también caracteriza todo el film, es un estilo de montaje dislocado, que salta en momentos con la misma composición, acción, y tiempo del día. Por una parte muestra el pasaje del tiempo, y por otra parte imita un estilo documental, haciendo que las escenas parezcan más espontáneas. Pero otro efecto es enfatizar la discontinuidad entre los inmigrantes y las sociedades y personas en su alrededor, ya que ni se puede verles en una toma continua. La soledad que se sienten los personajes no discrimina según su país de origen ni clase social, y así se gana la simpatía de los espectadores.

De forma semejante, todos los personajes experimentan la esperanza y miedo de el viajar en el Sud Express puede conllevar. El portugués espera volver a empezar el amor que tenía por una mujer hace unos 40 años, el marroquí quiere ver a una francesa, creyendo que le quiere y le está esperando. El inmigrante subsahariano sueña con un parque de atracciones en Francia, que según un anuncio en una revista es como un paraíso donde todo el mundo está bienvenido. Hay un paralelismo en la narrativa, específicamente centrado en el desarrollo de estas esperanzas. Cuando los inmigrantes toman la decisión de viajar por el tren, parecen fuertes, tomando medidas para intentar realizar sus sueños, de las cuales algunas se realizan al final y otros no. Al tomar acción y al ser valiente, como afirma Dijk, los inmigrantes asumen una imagen positiva.

Al conectar con los espectadores al nivel emocional, la película no sólo da a los inmigrantes la agencia de contar sus propias narrativas, sino también borra las barreras entre inmigrantes y no inmigrantes, mostrando que a pesar de diferencias, todos tienen algunas cosas en común. De esta manera, el film desmantela varios estereotipos del “otro”.

*Sud Express* y *El traje* comparten el mensaje que es posible que los otros marginados nativos de las sociedades europeas tengan más en común que con los inmigrantes que con sus propios paisanos. *El traje* muestra una solidaridad interracial por la amistad de Pan con Queso y el protagonista, Patricio, subrayando los problemas de la solidaridad de la clase no privilegiada (Ballesteros, 2006). *Sud Express* también conecta a los inmigrantes con otros grupos marginados, tal como los discapacitados o los

campesinos que son víctimas del desplazamiento de la población a las grandes ciudades, la que ha dejado pueblos campesinos vacíos. Los españoles de un pequeño pueblo en la ruta del tren sufren de una desconexión con otras zonas pobladas, y uno de los protagonistas de este pueblo es un discapacitado en una silla de ruedas, que va de casa a casa con una petición para cambiar la ruta del tren para que no pase por el centro del pueblo, así convirtiendo el pueblo en un sitio más favorable para los discapacitados. El aislamiento experimentado por estos personajes establece un paralelismo con el de los inmigrantes. Con todo ello, estos paralelismos que se forman entre los personajes y los espectadores, *Sud Express* y *El traje* tratan de luchar contra la formación del concepto del ‘otro’.

Otro largometraje reciente, *Un novio para Yasmina* (Cardona, 2008), desafía algunos estereotipos en respecto a los musulmanes y marroquíes en España. En el capítulo anterior describo cómo la figura de Yasmina encaja con un estereotipo de los inmigrantes en torno a su participación en matrimonios por conveniencia, es decir, respecto a su casarse para poder obtener la residencia legal. Sin embargo, aunque Yasmina refleja ese estereotipo, la construcción del personaje va contra los estereotipos de las mujeres marroquíes en España. Cardona enfatiza esa diferencia desde las primeras escenas. Unos niños marroquíes, quienes acaban de ganar un campeonato de fútbol, entran a casa huyendo de la retribución del otro equipo. El hermano de Yasmina sugiere que vayan a la policía, pero el otro hombre de la casa, el padre de uno de los niños, dice que no quiere ver ni hablar con la policía. Yasmina y su hermano llevan a los niños a la

comisaría, y es allí donde los espectadores se dan cuenta que ella tiene una relación con Javi, el policía: hecho por el que el padre del niño, no ve problemas. Luego, Yasmina sale de casa, y a pesar de que los espectadores esperarían, quizás, que siendo una chica marroquí se vestiría en ropa muy conservadora, sale de su piso vestida con una falda corta y una camiseta sin mangas. Pasea por las calles, encuadrada con unas tomas de *traveling* y de plano largo mientras aparecen los créditos iniciales. Yasmina pasa por otros marroquíes, como un grupo de jóvenes muchachas en pantalón y camisetas, y hay una con velo, hablando entre ellas en árabe. Pasa también por un par de mujeres en chilabas<sup>11</sup> y luego otro grupo de hombres marroquíes, uno con chilaba, que se queda viendo a Yasmina mientras pasa. Debido a estas escenas establecedoras, se ve que Yasmina no es como otros marroquíes, sino que es independiente y menos tradicional. Ella ya se ha adaptada a muchas normas de Europa, y se ve que hace un esfuerzo impresionante para poder asimilarse. También afirma que la “modernidad” definida por el mundo occidental no sólo hace referencia a los españoles, sino es también compatible con árabes/musulmanes.

*14 Kilómetros* (Olivares, 2007) es un caso único porque es un film español que se ubica casi totalmente en África, así que más que otros filmes españoles en la categoría de la inmigración, ésta se enfoca por completo en de dónde vienen los inmigrantes, los motivos para inmigrar, las dificultades que tienen que superar, y los valientes que son los

---

<sup>11</sup> En árabe marroquí - /'dʒɛlɔbə/ - una túnica tradicional árabe. Son de forma holgada con capucha, y cubren desde el cuello hasta el tobillo. La utilizan los hombres y las mujeres para salir a la calle y la llevan encima de la ropa de casa.

inmigrantes que finalmente consiguen llegar a Europa. De hecho, el objetivo del director, Gerardo Olivares, era justamente eso: “Para mí lo importante de esta película es lo que hay detrás de todo eso; mi único objetivo era mostrar aquello que los medios de comunicación nunca nos enseñan... Todos pensamos que es el viaje en patera de Marruecos a España. Pero nada de eso” (*El Mundo*).

La cinematografía de *14 kilómetros* pone en práctica muchas características bien asociadas con documentales, tal como el uso de actores no profesionales que el que la luz es mayormente natural.<sup>12</sup> Tres elementos que se destacan son el uso de tomas muy amplias para mostrar espacios muy profundos, la calidad de imagen del rodaje, el cual va empeorando a lo largo de la película, y los colores que se hacen cada vez menos brillantes mientras los viajeros se acercan a España.

Desde las escenas establecedoras hay muchísimas tomas de profundo plano, en las cuales la puesta en escena muestra a los viajeros dentro de sus alrededores. Olivares usa estas tomas especialmente



Figura 1: El espacio profundo en *14 kilómetros*

<sup>12</sup> En una escena principal, incluso, la luz ayuda establecer la heroísmo de Violeta, mostrándole en una luz muy brillante, mientras habla con el hombre que le abusaba de niña, que está en la sombra.

cuando los inmigrantes están viajando largas distancias, y muestran la riqueza y diversidad de las panoramas africanas por las cuales pasan los personajes. Este enfoque en el paisaje, con mucho espacio en el *mise-en-scene*, sirve para indicar las distancias reales entre los lugares, con el fin de subrayar las dificultades de los personajes en llegar de un sitio a otro. Además, el ritmo lento de la película contribuye a una frustración compartida de parte de los personajes y el espectador, ya que un par de veces los personajes literalmente viajen en círculos, terminando en un sitio previamente visitado.

Los colores de la filmación tienen un papel clave en la película. Las primeras escenas presentan colores brillantes, tal como en la ropa de la gente y en un atardecer pintoresco. Sin embargo, cuanto más norte llegan los emigrantes y más desesperados se encuentran, los colores lo reflejan mostrándose una imagen con tonalidades más sutiles. Cuando Buba finalmente alcanza Argelia y Marruecos, se coloran los panoramas en tonos tenues de gris y verde, con el fin de que la tierra nativa africana del protagonista se presenta como una imagen deseable, mientras que al mismo tiempo desafía los mitos centrados en que España se llena de oro; es decir que todo sea perfecto y fácil cuánto más norte lleguen.

De manera semejante, la calidad de imagen del film empeora a lo largo de la película. En las primeras escenas, empieza de alta calidad, mostrando los exquisitos panoramas. Sin embargo, cuando llegan a cruzar el estrecho de Gibraltar, la imagen toma la calidad de una cámara de seguridad, convirtiéndose al tipo de imágenes grabadas por la Guardia Civil, la parte final del viaje que se conoce por los medios de comunicación español. Todo esto contribuye al efecto de llenar la falta de información sobre los inmigrantes y sus viajes antes de cruzar los 14 kilómetros de Gibraltar.



Figura 2: Al empezar, los colores son vibrantes y las imágenes claras. (14 kilómetros)



Figura 3: Al final, la imagen toma las características de una cámara de seguridad.

## Capítulo 4

### Una jerarquía de extranjeros

Un patrón que aparece en muchos de los filmes es la representación, o la reflexión de una diferencia jerárquica percibida entre los inmigrantes europeos y los de otros continentes. *Un novio para Yasmina* y *Sud Express* presentan este punto de vista por medio de las actitudes específicas de sus personajes, mostrando a la vez opiniones contrarias, pero dejando a los espectadores la opción de estar de acuerdo o condenar esa construcción social. De una forma, *Ilegal* apoya esa percepción, demostrando cómo los personajes principales son todos españoles, y por su parte los africanos no tienen la agencia, ni voz, para explicar y resolver sus propias situaciones<sup>13</sup>. Por otro lado, en ninguna de estas películas se refleja esta jerarquía tanto como en *Bwana*, que la convierte en elemento central de la trama, no sólo por las acciones y diálogos de los personajes, sino también por el uso de elementos técnicos del film, tal como la música y los ángulos de cámara.

En *Un novio para Yasmina*, una mujer polaca, Agnieszka, se encarga del ropero de la asociación que ayuda a los inmigrantes marroquíes, donde almacenan ropa de segunda mano para los inmigrantes que la necesiten. La mujer dobla la ropa como si se tratase de su propia tienda, sólo para tener que hacerlo de nuevo poco después, debido a que unos marroquíes medio interesados miran unas prendas y las devuelven

13 Isolina Ballesteros (2006) comenta sobre este fenómeno en respecto con la representación de los

hombres inmigrantes africanos en películas recientes, afirmando que están “afónicos” e “invisibles” en muchas películas incluyendo *Bwana* y *Ilegal*.

descuidadamente. Los espectadores ven su creciente frustración escena tras escena en que nadie se da cuenta del esfuerzo que realiza para mantenerlo bien ordenado. La situación llega al clímax cuando Agnieszka se queja con otra empleada de la condición del ropero, que ese día estaba más caótico que nunca.

AGNIESZKA: (...) Ya no sé qué hacer para que los inmigrantes cuiden más la ropa, que siempre me lo dejan todo tirado. No cuesta nada, creo yo, ir guardando lo que se va sacando, pim, pim, pim. Y ya está. Doblado y bien.

MARI: ¿Y por qué siempre hablas de los inmigrantes como si tú no fueras también inmigrante? “Los inmigrantes esto, los inmigrantes lo otro...”

AGNIESZKA: Es que no es lo mismo.

MARI: ¿Cómo que no es lo mismo? No tiene nada de malo. Tú eres inmigrante, aunque no te guste la palabra.

AGNIESZKA: Pero es que es distinto, yo no me siento como ellos. Esto es como mi casa, es mi casa.

MARI: Pero, ¿cuánto tiempo llevas viviendo aquí? ¡Si no llevas nada! ¿Cinco años? Said lleva aquí siete años.

AGNIESZKA: Yo llevo mucho más. Vine al mismo tiempo que tú. Me acuerdo, perfectamente. Las dos llegamos hace 14 años. ¡14 años! Yo de Polonia y tú de Almendralejo. (...)

En esta conversación se revelan ciertos juicios racistas en el pensamiento de Agnieszka, el único inmigrante europeo en la película. Agnieszka no se considera en el mismo nivel que los otros inmigrantes, por el tiempo que lleva allí más el que se siente como en casa en esta ciudad. Esto implica que aquellos otros inmigrantes no pueden

sentirse igual de cómodos en este nuevo ambiente. Además, describir cómo las dos mujeres llegaron a la ciudad en el mismo año, no sólo vincula a las dos, sino también refleja de forma general la historia compartida de los españoles con otros países europeos, lo que ha bastado para formar políticas de naturalización más favorables a otros europeos.

En *Sud Express* (De la Peña y Velázquez 2005) ocurre una conversación semejante entre unos taxistas parisinos. El protagonista francés se queja sobre la presencia creciente de inmigrantes africanos y sus compañeros, algunos de ellos también inmigrantes de otros países europeos; le preguntan al protagonista cómo la situación de los inmigrantes africanos es tan diferente a la de los inmigrantes europeos, también notando que el francés se ha casado con una portuguesa. El protagonista insiste que los inmigrantes africanos son diferentes, aludiendo a la conexión presumida entre africanos en Europa y el crimen, y añadiendo que sólo vienen para pedir dinero de los gobiernos. Por eso se revela que el francés pone a los inmigrantes en un orden según sus países de origen, basado en creencias racistas. Se ve esta conversación por una toma de medio

plano, mientras los taxistas se ponen de pie, formando un círculo. La cámara está fuera de este círculo, quizás reflejando el tema de las palabras, es decir, la exclusión. Las tomas de reacción de primer plano enfocadas en la cara



Figura 4: El taxista expresa su opinión en respecto a los inmigrantes africanos.

del francés muestra su incomodidad con la idea de que los africanos pueden tener razones respetables para emigrar, o que incluso, pueden tener esos objetivos en común con los otros europeos que también han tenido que emigrar en busca de trabajo. Aunque los directores no comentan directamente sobre el punto de vista del francés, el film existe en clara oposición a ello, ya que es el único con esa opinión, y en esta conversación pierde la discusión, quizás señalando un mensaje más amplia de que el racismo en Europa no tendrá éxito a fin de cuentas.

Por otro lado, *Bwana* (Uribe, 1996) se diferencia de los otros filmes porque convierte la jerarquía en un elemento central en la estructura del trama. La literatura académica dominante sobre esta película se centra en la sexualización del inmigrante<sup>15</sup>, lo que no sorprende, dado que la percepción exótica del inmigrante africano se destaca a lo largo de la película. También es interesante cómo esta figura del “otro” es formada en *Bwana*. La manera en que los inmigrantes europeos (los neonazis), y el inmigrante africano se yuxtaponen refleja una jerarquía de extranjeros, y crea una metáfora acerca de la verdadera amenaza para España, según el director: los extremistas europeos que quieren excluir otras culturas son más peligrosos que las culturas no europeas en sí. El neonazi es representado al principio como el más semejante al español, más civilizado, moderno, y sin asuntos cuestionables en el país, mientras el inmigrante africano se retrata como salvaje pobre, tonto, y sucio y aunque ha venido para trabajar, la pareja cree que probablemente terminará en la calle. Se ve claramente el contraste del “otro” europeo y el

---

15 Véase por ejemplo a Ballesteros, Isolina. “Foreign and racial masculinities in contemporary

Spanish film”. 2006. *Studies in Hispanic Cinemas* 3:169-84.

“otro” africano por las reacciones del padre en los momentos de relacionarse con los dos tipos de inmigrante más la manera en que el “otro” europeo y el “otro” africano son formados por el uso de la música, la ropa, y los rituales que se observan.

Primariamente se ve que la reacción del padre hacia ambos grupos extranjeros es sumamente diferente, a pesar de que los europeos, igual que el africano, no pueden comunicarse en español. Al ver al africano, quien sólo puede decir “viva España,” el hijo le pregunta a su madre por qué no dice nada diferente, por qué siempre dice lo mismo. La madre le responde que será que no sabe nada más, y que los africanos no tienen buen nivel de educación. El padre dice que será que el africano piensa que la frase significa “hola”. En esta manera, queda claro que el africano es percibido como tonto. En otro momento, pintan al africano como sucio. Ombasi ofrece un marisco al padre y lo acepta, pero cuando la esposa dice que los negros son sucios así que la navaja que usó para abrir la concha probablemente tiene mucha suciedad, el padre tira el marisco al suelo.

En contraste, la primera vez que el padre entra el camión de los neonazis, ve a uno que acaba de ducharse. Desde el primer momento, entonces se establece que ellos tienen el mismo nivel higiénico que los españoles. Además aunque los neonazis no se comunican con el padre en español, no se menciona nunca que su falta de conocimiento sobre el idioma muestre una falta de inteligencia o educación. Aún más en contraste, en esta escena es el padre que está usando las pocas palabras del inglés que sabe para poder comunicarse con ellos. Aunque inmediatamente cuando ven a Ombasi la familia piensa que puede ser un tipo peligroso, el padre tiene más confianza en los otros europeos,

aunque les ve mientras practican la lucha libre. Todavía no se comporta como si fuera muy cómodo, pero puede superar su incertidumbre para pedirles ayuda.

Este orden racial se refleja también por los ángulos picados y contrapicados durante muchas conversaciones entre el padre y los neonazis y la familia y Ombasi, respectivamente. Por ejemplo, en una escena cuando el padre entra la caravana de los neonazis para pedir ayuda, queda claro tras unos minutos que no se entienden, pero no le dejan que el padre se marche sin primero forzar que se emborrache, para que puedan burlarse de él en una pelea (él padre se escapa corriendo). El poder superior de los neonazis está reflejado en la escenografía. Mientras el padre bebe, la mujer del grupo está de pie vigilándole, y una toma de punto de vista sirve para enfatizar que estas posiciones en el escenario no son casuales, sino que los personajes se sienten claramente la disparidad de nivel de control sobre la situación. En contraste, cuando el padre habla con Ombasi, tal como cuando le ofrece comida que cuando Ombasi les ofrece mariscos, Ombasi está sentado, y se le ve desde ángulos contrapicados. El padre está de pie en aquel escena, baja al nivel del inmigrante en éste, reflejando la necesidad de acercarse al inmigrante para sobrevivir la noche en la naturaleza.

Hay una conversación a la mitad del largometraje entre el padre y su mujer cuando realmente empiezan a pensar en qué razones tendría el africano para estar en el país. El padre supone que ha venido para buscar trabajo, pero decide que probablemente terminará en la calle como los demás inmigrantes. Esta opinión refleja un fenómeno ya mencionado en la introducción de este trabajo, el que muchos españoles asocian a los

inmigrantes con los criminales. Los medios de comunicación (que la esposa se mira fijamente) fomentan esta actitud de forma activa (Frachon y Vargaftig 224). Es tan fácil para la mujer usar el africano como un chivo expiatorio, diciendo que todo (en su vida, de este fin de semana) iba bien hasta que llegó él, aunque los espectadores bien saben que es falso. En contraste, cuando el padre habla con los neonazis, no pregunta ni una vez sobre las intenciones que podrían tener en su país, intenta hablar con las pocas palabras que sabe en inglés, es muy cortés con ellos. Parece que sólo han venido a España para causar problemas.

Por eso parece que los neo-nazis representan una amenaza real a la vida de la familia, sin embargo no son representados en una manera tan del “otro”, y el padre aún en el principio cree que le pueden ayudar. Aunque hacen cosas amenazantes, él sigue confiando en ellos, o por lo menos confía que no le van a hacer daño, hasta el momento en que le tiran en el suelo. Puede ser una metáfora – En España la amenaza verdadera no viene de los inmigrantes, sino los que odian al “otro”, así como los únicos que han dañado a la familia han sido otros europeos.

## Capítulo 5

### Cómo sentirse “en casa”

La aculturación conlleva muchas dificultades para inmigrantes en todas partes del mundo. Definida como un proceso en el cual una persona o un grupo de ellas adquieren una nueva cultura (o aspectos de la misma) por parte de otras personas o grupos, es generalmente a expensas de la cultura propia y a veces de forma involuntaria.<sup>16</sup> Muchas de los filmes examinados en este trabajo trata del tema de la aculturación de manera directa o indirecta, con el fin de ayudar al espectador entender y simpatizar con la situación de los inmigrantes.

*Un novio para Yasmina* presenta esta lucha de una manera muy directa, representando la situación de Yasmina como un estado liminal. Ella ejecuta muchos esfuerzos para asimilarse, tal como el alcance de un nivel considerablemente alto de español que vistiéndose en ropa occidental. Abdel, el hermano de Yasmina, presenta un caso contrario. Al llegar a Europa, él se ha convertido en una persona más tradicional y conservadora<sup>17</sup>, aunque según Yasmina, antes de llegar había soñado mucho con las libertades del continente al norte. Yasmina cree que su caso es un caso particular, diferente a el de los otros inmigrantes, e incluso lo dice a la asociación como razón que debiese poder obtener la residencia más fácilmente. Esto se exhibe en momentos cuando

---

16 Para una explicación de las dificultades de la aculturación, véase a Shwartz et al. (2006)

17 Volverse más tradicional al llegar a una nueva cultura es un fenómeno común entre inmigrantes (Apitzsch).

Yasmina claramente ya no encaja con otros marroquíes, con el fin de que pertenece a algún estado entre su cultura de origen y la cultura española.

Una escena clave al final ilustra fuertemente cómo, tras todos sus esfuerzos para asimilarse con la cultura española, a Yasmina ya no la aceptan otros marroquíes. Obtiene trabajo de ser mediadora entre escuelas y los padres de estudiantes marroquíes, pero en el caso de un chaval especialmente problemático, cuando Yasmina no puede convencer a la administración que no deben suspender al estudiante temporalmente, la madre se enoja, pero no con la escuela, sino con Yasmina, acusándola de haber olvidado su país y a sus paisanos.

Para el espectador, choca darse cuenta que tras su aculturación, Yasmina ya no puede identificarse, como totalmente marroquí, ni tampoco la identifican los marroquíes más tradicionales. La inesperada



información que el adquirir elementos de la cultura española podría ser problemático y difícil emocionalmente para los inmigrantes ayuda a presentar la situación de los los inmigrantes como más complejo que lo que presentan las noticias diarias.

Figura 5: Yasmina es acusada por la madre del estudiante de haberse olvidado de sus raíces.

Este rechazo es también ilustrado en *El traje*, cuando Pan Con Queso y Patricio van a un campo de fútbol, donde un grupo de inmigrantes van jugando un partido. Patricio y Pan se quedan mirando el partido hasta que termina, posiblemente porque

Patricio no lleva la ropa adecuada para participar. Cuando entran, los otros jugadores vienen para saludar a Patricio, pero cuando ven que tiene un traje, y no hay ninguna manera común ni probable que tendría un traje legalmente, tienen resistencia en hablar con él. Patricio le pregunta al entrenador sobre Roland, y con una mirada al traje, el entrenador rehusó decir nada sobre el amigo y aconseja a Patricio que se ponga ropa normal. Este distanciamiento entre los otros inmigrantes y Patricio también está reflejado en el campo, porque se ve por una toma de plano largo, desde una vista de pájaro, que todos los jugadores se van, también apagando las luces, dejando a Patricio sólo en el medio del campo, sólo en la oscuridad.

La convivencia de hogar se revela como una parte clave de la aculturación en múltiples películas. En *Un novio para Yasmina* se nota el tema de la convivencia por el multiculturalismo expuesto por la asociación, más la cuestión de la unión de culturas que surge con frecuencia. En estas películas, los inmigrantes buscan un sitio que pueda sentir como el hogar. En *El traje* igual que en *Un novio para Yasmina*, las identidades culturales liminales de los inmigrantes, causadas por el proceso de la aculturación, se reflejan en la situación inestable de vivienda que experimentan los personajes. Yasmina cambia de viviendas dos veces a lo largo del film, pasando tiempo en la casa de su hermano, la casa de Lola y la casa de otra familia marroquí. De una manera semejante, Patricio en *El traje* cambia de viviendas varias veces: primero su piso que tiene que dejar, y segundo un hotel abandonado y ruinoso, donde vive Pan Con Queso, más Patricio hasta que Pan le devuelve el dinero que robó. A diferencia a *Un novio para Yasmina*, sin

embargo, en *El traje* se refleja el tema por las viviendas en sí. El primer vistazo del hogar de Patricio es cuando vuelve a casa después del trabajo. La puesta en escena muestra los tres compañeros de piso abarrotado en la sofá, el salón parcialmente oscuro. El sonido diegético de la televisión hunde las palabras de Patricio mientras se queja del compañero de piso que todavía no ha limpiado la cocina, y que ha cogido las salchichas que compró Patricio. De esta manera, el espectador está incómodo mirando la película, intentando escuchar Patricio tras el ruido, y verlo en la oscuridad. Sus palabras no cambia la situación: los dos compañeros no desvían las miradas, y el encuadre sigue en la misma posición. Es una situación, entonces, poco segura y poco cómoda.

En contraste, el piso en el cual Patricio finalmente se llega a sentir cómodo está llena de luz, espacio, y silencio. El hotel abandonado donde vive Pan con Queso está claramente de mala condición, lo cual es evidente por la pintura despegada, y agujeros enormes en las paredes. Para entrar pasan un patio lleno de malas hierbas, visto tras una valla. El sonido diegético de la calle disminuye, y cuando entran el edificio, desaparece por completo, reemplazado por los píos de aves. Hay mucha luz natural que da una blancura a las habitaciones. Se ve los personaje por tomas de plano largo, enfatizando el amplio espacio de las habitaciones. El contraste entre este piso y aquello del principio indica al espectador que a pesar de la apariencia del piso, es este piso que Patricio puede sentir como hogar, reflejando su descubrimiento a lo largo de la película, que el traje tampoco le gana un sitio en el cual pueda pertenecer.

En una escena clave, Patricio acaba de descubrir que el nombre verdadero de Pan Con Queso es Miguel. Tienen una conversación introspectiva, en la cual Patricio cuenta que también tiene otro nombre en su dialecto, y muestra la confianza que ha crecido entre los dos. En esta escena, todas las líneas de la puesta de escena orienta hacia ellos, subrayando



el enfoque de la conversación: Figura 6: Una conversación introspectiva en *El traje*

las identidades propias.

De una manera semejante, *Sud Express* aborda las dificultades de la aculturación por el que los personajes no se sienten cómodos en las nuevas culturas e incluso se sienten un aislamiento intenso. Utiliza la misma técnica: las puestas en escena por las cuales se ve los personajes. Por medio de una conversación con sus compañeros taxistas, se revela que él se siente amenazado por los inmigrantes, y se siente que está perdiendo su lugar. A lo largo de la película, esta crisis que experimenta se refleja por los encuadres por los cuales se ve el personaje. Generalmente, los encuadres están descentrados, con objetos llenando la puesta en escena. Por ejemplo, se sienta en el salón de su piso con una cerveza, solo, porque su mujer está de viaje. La puesta en escena le muestra por una puerta de otra habitación, ocultando el lado derecho del encuadre. El foco profundo de la toma hace que los otros muebles del salón llenen el encuadre, apiñándolo. Por eso se

simbolizan los sentimientos y dudas del hombre, quien está perdiendo una lucha para poder definir su hogar, y la identidad de su país, según lo que prefiere.

## Capítulo 6

### España del siglo XXI

Unas de los filmes crean comentarios no sólo sobre la condición de los inmigrantes, sino también sobre la condición de la sociedad en general. Dos temas se destacan de esas seis películas: el matrimonio en *Un novio para Yasmina*, y la marginación de los pobres e inmigrantes en *El traje*.

En *Un novio para Yasmina*, Cardona desafía las suposiciones estándares sobre la decencia de matrimonios de conveniencia, y yuxtapone un abuso del sistema legal de matrimonio con ideas modernas de casarse, especialmente la idea que los matrimonios convencionales tampoco necesariamente contienen el cariño o el amor. Es decir, los matrimonios en los cuales los novios empiezan enamorados pero tras los años pierden ese sentimiento. El matrimonio más presente en la película es el de Lola, una empleada de la asociación de apoyo para inmigrantes, y su esposo Jorge. Se ve en varias escenas que el matrimonio ya no funciona con mucho cariño, y cuando Yasmina viene al piso para quedarse unos días, Lola termina sospechando que a su esposo le gusta Yasmina. La presencia de este matrimonio, que tras los años parece más como un acuerdo de negocios, comunica al espectador el mensaje que el concepto del matrimonio como un símbolo del amor es un concepto que va contra la verdad de este instituto en la actualidad.

Otro elemento que refuerza la cuestión de si el instituto del matrimonio sigue teniendo la misma importancia tradicional, son las conversaciones que tiene Lola con

Mari, la asistente de la asociación. En una conversación al principio de la película Mari expresa sus dudas de si cualquier matrimonio pueda tener éxito. Luego, Cuando Lola confiesa que sospecha que Jorge tiene un interés en Yasmina, Mari la consuela, diciendo “eres una mujer moderna, ¿no? ¡Tampoco se te va a caer el mundo encima porque tu marido tenga un lío con otra!” Este punto de vista hace que el rechazo del concepto tradicional del matrimonio sea una característica de la mujer moderna, así que Yasmina, aunque marroquí, es también considerada una mujer moderna, y quizás aún más que la española, Lola.

En *El traje*, el director Alberto Rodríguez creativamente usa el escenario para comunicar la marginación de los pobres, incluyendo los inmigrantes. Este mensaje se comunica por unas escenas claves. Primero, la película se abre con unas tomas breves de Patricio lavando un coche, y su amigo Roland vendiendo unas revistas. La falta de música y la brevedad de las tomas tienen el efecto de crear unas imágenes de su situación actual. La primera buena vista de una cara viene cuando una toma por una cerca de alambre se enfoca en los coches pasando por la calle en el fondo. El enfoque cambia a la cerca, y corta a una toma de primer plano de la cara de Roland. Desde el principio, entonces, los personajes son vinculados con barreras, cercas verdaderas y virtuales.

Mientras aparecen los títulos de crédito, Patricio sale del trabajo y junto con Roland montan en bicicleta hacia el piso que comparten con un tercer personaje inmigrante. El espectador se ve el viaje desde el punto de vista de la calle, es decir, desde el nivel de los bicicletas, mirando para arriba a los edificios, por tomas panorámicas que

duran unos segundos, cada vez mostrando edificios menos lujosos. La cantidad de tomas subraya la distancia que tienen que viajar para llegar a casa, y cuando finalmente alcanzan su destino se ve que el barrio está compuesto de edificios en mala condición con una pinta descascarada. El largo viaje y el fuerte cambio de la condición del barrio ayudan a ilustrar cómo los inmigrantes viven separados, controlados por sus situaciones económicas y tal vez por el estatus de muchos de ellos como trabajadores ilegales.

En una segunda escena en la que los lugares de la ciudad muestra la marginación social, Patricio es expulsado de una fiesta lujosa, un estreno de obras de arte, aunque lleva el mismo traje que antes le ganaba tanto respeto, y es Pan Con Queso la persona problemática. Después de ayudar a su borracho amigo salir del establecimiento, los seguratas no permiten que Patricio entre de nuevo, a pesar de que se había comportado correctamente en la fiesta. Esta escena transmite el mensaje que a los ricos les importa más el color de la piel de Patricio, aunque parece ser rico también.

En un momento de la película, Patricio descubre que Roland ha encontrado trabajo en un cementerio de mascotas, y Roland le cuenta a Patricio sobre alguna de la gente que viene de visita todos los días. El cementerio es tranquilo y tiene algo de naturaleza y césped, Roland trabaja para mantener el césped verde y limpiar las tumbas. Los dueños dan a sus mascotas muertas muchísimo respeto en su entierro, y actúan como si las mascotas fueran humanas. La ubicación de un león disecado dejado por inútil y sin valor, junto con la inclusión de un cementerio para mascotas, muestra y enfatiza una falta de respeto por los inmigrantes.

Por otro lado, Roland encuentra un león disecado que se donó a un museo tras la muerte de su cazador sólo para ser desechado porque el museo no lo quería. El león, el gran rey de los animales africanos, está tirado en las afueras de la ciudad en una colección de otros trastos.<sup>18</sup> Primero se ve por una toma larga que Roland y Patricio están manteniendo su distancia respetuosamente del animal feroz, aunque está muerto. Una toma de primer plano muestra que unas moscas vuelan alrededor de la cara del león y los dientes carnívoros quedan sin poder. Roland afirma que quiere enterrar el león, un evento que sí pasa al final del film. Que los mascotas tienen más respeto en este nuevo mundo que un león refleja, según la perspectiva de la película, cómo los inmigrantes no son valorados ni respetados en España, y sus pasados y posiciones en sus países de origen allí no tienen importancia. Ilustra quizás que España les rinda respeto a mascotas muertas que a los inmigrantes humanas y vivas, y forma parte del tema de la y el deseo de los marginados de recibir el respeto que se merecen.

En las últimas escenas la película imita la introducción en los títulos de crédito, y los personajes pasan por la ciudad, mientras que se ve los edificios desde el mismo bajo punto de vista. Después de enterrar el león con la chaqueta del traje, Pan Con Queso, Patricio, y Roland se quedan un rato mirando la ciudad y contemplando la vida. El campo de trastos está cerrado con cerca de alambre, igual que el principio, pero esta vez Patricio sale por un agujero, tal vez simbolizando que aunque las barreras y cercas todavía

---

18 Aunque el ícono del león aparece también en el escudo español, aquí parece tener más conexión con África ya que es un león cazado, el cual hace ilusión al colonialismo y presenta el león como botín del viaje.

existen, ahora que tiene una red de amigos y un mayor entendimiento de su lugar en el mundo y su identidad, puede manejar y evitar las barreras más fácilmente. Con una mirada final a una cartelera con la imagen del jugador del baloncesto, Patricio gira para seguir sus compañeros, efectivamente dando la espalda a la cartelera. La acera y el que los trastos están tirados fuera de la ciudad forman una crítica social de la marginación de los no deseados.

### OBRAS CITADAS

Andall, Jacqueline. *Gender and Ethnicity in Contemporary Europe*. Oxford: Berg, 2003.

Print.

Apitzsch, Ursula. "Religious Traditionalism in Multicultural Europe." *Identity and Integration: Migrants in Western Europe*. Ed. Rosemarie Sackmann, Bernhard

Peters, and Thomas Faist. Aldershot: Ashgate, 2003. 92-104. Print.

Ballesteros, Isolina. "Embracing the other: the feminization of Spanish 'Immigration Cinema'". 2005. *Studies in Hispanic Cinemas* 2: 3-14.

--- "Foreign and racial masculinities in contemporary Spanish film". 2006. *Studies in Hispanic Cinemas* 3:169-84.

Brochmann, Grete. *European Integration and Immigration from Third Countries*.

Cambridge: Scandinavian UP, 1996. Print.

Dijk, Teun Adrianus Van. *Racism and Discourse in Spain and Latin America*.

Amsterdam: John Benjamins Pub., 2005. Print.

Davies, Ian. "Raza y etnicidad: desafíos de la inmigración en el cine español". *Letras Hispanas: Revista de literatura y cultura*. Spring 3-1 (2006) 98-112. 2007.

<<http://letrashispanas.unlv.edu/vol3iss1/davies.htm>>

El-Fasi, Muhammad, and Ivan Hrbek, eds. *Africa from the Seventh to the Eleventh Century*. London: Heinemann Educational, 1988. Print.

- "Entrevista a Gerardo Olivares." Interview by Javier Estrada. *Elmundo.es*. El Mundo, 4 Dec. 2007. Web. 29 Mar. 2013.
- <<http://www.elmundo.es/metropoli/2007/12/07/cine/1196982007.html>>.
- Flesler, Daniela. *The Return of the Moor: Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 2008. Print.
- "New racism, intercultural romance, and the immigration question in contemporary Spanish cinema". 2004. *Studies in Hispanic Cinemas* 1:103-18.
- "The Return of the Moor: Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration." 2008. Purdue University press. Print.
- Gordillo, Inmaculada. "El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo". 2006. *Comunicación* 4:207-22.
- Jahoda, Gustav. *Images of Savages: Ancient Roots of Modern Prejudice in Western Culture*. London: Routledge, 1998. Print.
- Kleiner-Liebau, Désirée. *Migration and National Identity in Spain*. Madrid: Iberoamericana, 2009. Print.
- Linhard, Tabea Alex. "Between Hostility and Hospitality: Immigration in Contemporary Spain". 2007. *MLN* 122: 400-422.
- Morén-Alegret, Ricard. *Integration and Resistance: The Relation of Social Organizations, Global Capital, Governments, and International Immigration in Spain and Portugal*. Cornwall: Ashgate, 2002. Print.
- Rings, Guido. "Questions of Identity: Cultural Encounters in Gurinder Chadha's Bend It

- Like Beckham". 2011. *Journal of Popular Film & Television* 39: 114-123.
- Rocha, Inmaculada Marrer. "The Implications of Spanish-Moroccan Governmental Relations for Moroccan Immigrants in Spain". 2005. *European Journal of Migration and Law* 7: 413- 434. Koninklijke Brill. Print.
- Rodriguez Ortega, Vincente. Surgical "Passports, the EU, and Dirty Pretty Things: Rethinking European Identity through popular cinema". 2011. *Studies in European Cinema*.8:21-30.
- Sackmann, Rosemarie, Bernhard Peters, and Thomas Faist, eds. *Identity and Integration: Migrants in Western Europe*. Aldershot, Hants, England: Ashgate, 2003. Print.
- Suárez-Navaz, Liliana. *Rebordering the Mediterranean: Boundaries and Citizenship in Southern Europe*. New York: Berghahn, 2004. Print.
- Shwartz, Seth J., Marilyn J. Montgomery, and Ervin Briones. "The Role of Identity in Acculturation among Immigrant People: Theoretical Propositions, Empirical Questions, and Applied Recommendations." 2006. *Human Development* 49:1–30.
- Triana-Toribio, Núria. "Spanish national cinema". 2003. Routledge. Print.
- Ugarte, Michael. *Africans in Europe: The Culture of Exile and Emigration from Equatorial Guinea to Spain*. Chicago: University of Illinois, 2010. Print.
- Vargaftig, Marion. *European Television: Immigrants and Ethnic Minorities*. Ed. Claire Franchon. London: John Libbey &, 1995. Print.

# ACADEMIC VITA

Karen Leyde

kpl5047@psu.edu

---

## Education

B.A.s, Spanish and International Politics, 2013, Penn State University, University Park, PA

## Honors and Awards

- Dean's List, Penn State University, 2009-2013
- The College of the Liberal Arts Certificate of Academic Distinction, Fall 2009 – Spring 2011, Fall 2012 – Spring 2013.
- Class of 1922 Memorial Scholarship, Penn State, 2010
- Daniel P Cwenar Trustee Scholarship, The Penn State College of Liberal Arts, 2011
- Beverly and Keith Karako Trustee Scholarship The Penn State College of Liberal Arts, 2012

## Activities

- Global Programs Conversation Partner, 2010-2011
- Member of IES Granada Consejo de Estudiantes, 2012

## Professional Experience

- Peer mentor in the Intensive English College Program, 2012-2013
- Intern at The Euroarabe Institute for Education and Training, 2012, in Granada, Spain
- Intern at the State College Office of Representative Scott Conklin, 2010

**Research Interests**

I have broad interests in western relations with the Arab world, and immigration policy, and within these, particularly the role that misinformation and stereotypes hinder immigrant integration. Specifically, I am interested in North African immigration to Spain, and how the history of the Moors in Al-Andalus present challenges today to Spanish national identity and in the acceptance and assimilation of Muslim immigrants.