

Malos de película en el cine español de
inmigración: protagonistas y antagonistas en
Amador (2010), *Biutiful* (2010) y *A escondidas*
(2014)

Ana Pérez-Manrique
Worcester State University

Desde el fin de la dictadura franquista, que impuso un único concepto de españolidad, se ha visto en España un marcado interés por redefinir la identidad y renegociar qué significa ser español. Entre las razones de este interés podríamos mencionar la problemática interna de las políticas independentistas catalana y vasca, que exigen una revisión de conceptos como *nación* y *pluri-nacionalismo*, o la integración de España en la Unión Europea, con su consiguiente boom económico y flujo de personas y capitales. El ingreso de España en la Unión Europea en 1986 (entonces la Comunidad Económica Europea) supuso su entrada al selecto club de los doce y al deseado primer mundo. España pasó así a ser percibida en el imaginario de otros pueblos que buscan un destino al que emigrar como un espacio geográfico deseable. Como resultado, entre 1992 y 2000 el aumento de la tasa de población extranjera fue de un 214%, y en 2010 la población extranjera suponía un 12% del total¹, lo que pone de relieve el indudable impacto que la inmigración reciente ha tenido y tiene en la economía, sociedad e identidad racial y cultural españolas. De hecho, como nota J. M. Persánch, en cuestión de décadas el flujo migratorio no

¹ Datos del Instituto Nacional de Estadística.

solo se ha multiplicado, sino que también se ha invertido: España ha pasado así de ser un país de emigrantes, a ser un receptor de inmigrantes (“Identidades” 137). En la actualidad, los inmigrantes llegados a la Península son un grupo heterogéneo, de diversos países, lenguas, razas, culturas y religiones. Los grupos más numerosos llegados de fuera de la Unión Europea proceden de Marruecos, China y Latinoamérica (Ecuador, Colombia, Bolivia y Argentina). Pese a la gran diversidad de países de origen y, como consecuencia, a la imposibilidad de englobar a todos estos individuos bajo un término común y generalizador como es el de *inmigrante*, casi todos ellos comparten el hecho de que su identidad filmica se construye a base de oposiciones binarias y, consecuentemente, el cine tiende a representarlos como al Otro. En cuanto a su grado de integración en España, este depende de múltiples factores, tales como su raza, afinidad lingüística y cultural, religión, e incluso sexo. De modo general, el grupo procedente de países latinoamericanos es quien disfruta de un nivel de aceptación más alto, dada su afinidad cultural y lingüística con el país de llegada. A partir de ahí, la integración del individuo se frena según presenta mayor grado de otredad, como en los casos de inmigración musulmana norteafricana, en los que la incompatibilidad cultural se acentúa al añadir los elementos de raza y religión, además del bagaje histórico (Basu 33, Rabanal 136).

Las conversaciones sobre la renegociación de la identidad aparecen reflejadas en la producción cultural española de los últimos años, siendo el arte cinematográfico una plataforma más para el diálogo. Con *Las cartas la Alou* en 1990 se inicia el subgénero del “cine de inmigración”, acuñación de Isolina Ballesteros (“Immigration Cinema” 192), que empieza a dar visibilidad al inmigrante con su representación en pantalla, a recoger su problemática y a validar así su presencia en la Península. Samuel Amago califica este subgénero como “Spanish social issue cinema” (2) y resalta su capacidad para llamar la atención del espectador a la dialéctica entre lo global y nacional en la dinámica de reconfiguración de la identidad: estas cintas “put present-day immigration trends in dialogue with Spain’s (for many) forgotten history of migration” (114)². En una línea similar, Luisa Elena Delgado, Pura Fernández y Jo Labanyi, quienes analizan el funcionamiento de las emociones en la historia y

² Samuel Amago analiza en su estudio los films *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) y *Un Franco, 14 Pesetas* (Carlos Iglesias, 2006). Sin embargo, sus observaciones se pueden extrapolar a muchas otras películas del cine de inmigración, como veremos a continuación.

cultura españolas, apuntan que “political attachments, sometimes, perhaps frequently, derive from visceral and inchoate fears, resentments, desires, aspirations, senses of belonging or not-belonging” (265), y subrayan la importancia de las emociones como agente transformador. Si bien estos críticos ilustran en su estudio cómo el discurso hegemónico (nacionalista, en muchos casos) emplea el amor y el miedo como estrategia, apelar a las emociones también puede convertirse en una herramienta de compromiso político o social en manos de los directores de cine, ya que estos pueden incorporar dichos elementos en sus producciones filmicas para despertar en el público una empatía hacia el Otro que desemboque en la comprensión y aceptación del inmigrante. El cine se convierte así, en palabras de Amago, en un vehículo “with the potential of shaping the viewer’s subjectivity and politics through ethical engagement” (115)³.

Tomando, pues, el cine como microcosmos de la sociedad española, es posible observar la actitud hacia el inmigrante y su mayor o menor grado de aceptación en las películas a través de distintas estrategias técnicas o argumentales, por ejemplo, la cantidad de minutos que los personajes inmigrantes disfrutan en pantalla, la propia naturaleza de las tomas y planos, el hecho de tener voz o carecer de ella (papel [co]protagonista o subalterno), el ocupar espacios centrales o marginales, el uso de los efectos sonoros, el desenlace del personaje inmigrante (quedarse en España, morir o ser deportado) o incluso mantener relaciones interpersonales exitosas con otros protagonistas, además de la apelación a las emociones mencionada anteriormente. En las siguientes páginas analizaremos el uso de una nueva estrategia cinematográfica dentro de la narrativa filmica que intenta acercar al inmigrante al espectador: el deconstruir la oposición binaria presentada en un primer momento a través de una comparación entre un protagonista español y un personaje inmigrante para resaltar los valores éticos o personales superiores del recién llegado. Hemos notado cómo esta es una aproximación que se repite en un número de textos cinematográficos contemporáneos, en los que la imagen de los protagonistas inmigrantes se construye inicialmente reproduciendo estereotipos comunes, para pasar a desmontar esa visión preconcebida según avanzan los minutos. De este modo, la comparación final que se establece entre los protagonistas, españoles e inmigrantes,

³ Para una panorámica más completa del cine y del documental español de inmigración actual, véanse los trabajos de Samuel Amago, Isolina Ballesteros, Thomas G. Deveny, María Delgado y Robin Fiddian, Isabel Santaolalla, y Daniela Flesler, esta última sobre todo en el ámbito de la inmigración magrebí a la Península.

pone al espectador en muchos casos en una disyuntiva moral, lo lleva a replantearse quién es realmente el malo de la película y lo invita en último término a cuestionar la validez de una representación basada en oposiciones binarias.

En los siguientes párrafos observaremos cómo se emplea esta estrategia en tres películas: *Amador* (2010), de Fernando León de Aranoa; *Biutiful* (2010), una coproducción española-mexicana de Alejandro González Iñárritu; y *A escondidas* (2014), de Mikel Rueda⁴. En estas tres cintas la acción tiene lugar en la España contemporánea, y los inmigrantes protagonistas proceden de Latinoamérica, del África subsahariana y de Marruecos, respectivamente⁵. En su estudio sobre las migraciones en el cine español, Thomas G. Deveny establece tres componentes básicos de la narrativa filmica: las condiciones previas que motivan la decisión, el viaje migratorio en sí y la vida como inmigrante en el país de llegada (ix), aunque no todas las películas muestran de manera explícita cada una de ellas. De hecho, los tres films seleccionados para este estudio se centran únicamente en la última etapa, aquella que reproduce la vida del inmigrante en su nueva tierra, puesto que estas películas nos parecen más acertadas para ilustrar la sociedad española contemporánea y su posición respecto al fenómeno migratorio.

En el cine de inmigración, la imagen del personaje inmigrante se construye aún en muchos casos a partir de oposiciones binarias y estereotipos, quizás porque su representación sigue haciéndose desde afuera, es decir, bajo la lente de un español (apenas existe la auto-representación, exceptuando el trabajo de Santiago Zannou⁶). Si bien es cierto que muchos de nuestros sistemas de saber se apoyan en oposiciones

⁴ Los datos técnicos de los largometrajes incluidos en este trabajo proceden de FilmAffinity y IMDb.

⁵ Aunque el presente trabajo solo analiza tres películas de inmigración, la misma estrategia se aprecia en otros films, como *Retorno a Hansala* (2008) de Chus Gutiérrez, donde se comparan el personaje español blanco, Martín, con Leila, mujer marroquí y musulmana; *Catalunya über alles!* (2011), de Ramon Tèrmens, entre el alcalde catalán blanco, xenófobo y corrupto y el inmigrante senegalés de integridad impecable; o en *Princesas* (2005) de Fernando León de Aranoa, por citar algunos, donde se contrasta a Zulema y a Caye, una prostituta dominicana que lucha por mantener económicamente a su hijo y la otra, española, que se prostituye para ahorrar y poder ponerse senos de silicona.

⁶ El director Santiago Zannou, nacido en España, es hijo de madre española y padre originario de Benín. A su primera cinta, *El truco del manco* (2008), le han seguido *La puerta de no retorno* (2011), *Alacrán enamorado* (2013) y *Muna* (2016).

binarias para marcar la diferencia, debemos ser conscientes, como apunta Stuart Hall en el ámbito de los estudios culturales, que esta estrategia puede desembocar en una visión limitada y excesivamente simplista (233). Según Persánch, el individuo y la comunidad nacional parten de una marcada oposición binaria para reforzar su propia identidad racial y cultural en contraposición al Otro, para de esta manera mantener un *status quo* que el español percibe como legítimo:

Este índice de paranoia hacia la otredad racial expresa uno de los principales ejes de la identidad blanca: la necesidad de marcar una separación entre un nosotros como individuos y sujetos no marcados frente a un ellos como sujetos marcados, para de esta manera habilitar una vía de conservación de los privilegios históricos heredados, y los beneficios transferidos (creados) socialmente al color de la piel. (“Prensa” n.p.).

Es decir, al inicio de los films, los directores nos presentan la visión tradicional de la identidad española, a través de individuos, comportamientos, creencias y posturas que le son familiares al espectador. Se nos presenta al protagonista español como sujeto no-marcado, como lo normativo. A partir de ahí se establecen las oposiciones binarias al construir y representar al resto de los personajes inmigrantes, en las que se contrasta al blanco y al negro; al propietario y al sin-techo; al acomodado económicamente y al pobre; a la autoridad y al delincuente; al portador de derechos y al usurpador; al protector y al explotado; al castellanohablante y al extranjero; al protagonista y al antagonista; a lo legal y lo ilegal. En todas las oposiciones binarias el primer elemento es siempre el deseable, y está encarnado por el sujeto español; el inmigrante, por oposición, representa el término no deseable, al malo.

En cuanto al uso de estereotipos para la representación del Otro inmigrante en los medios de comunicación en general y en el cine en particular, Pablo Marín Escudero (27), Deveny (30) y Ballesteros coinciden al observar tres tendencias principales: la criminalización, la victimización y la deshumanización, tres aproximaciones que Ballesteros resume del siguiente modo: “the demonization of the immigrant as ‘illegal’ and ‘delinquent’; the docudramatic and simplistic victimization of immigrants as isolated objects of abuse . . . ; and the abstract and impersonal account of anti-immigration policies that the European Union is ‘obligated’ to enforce” (192). Es decir, en primer lugar, mediante el

estereotipo de criminalización o demonización se construye al inmigrante como un sujeto indeseable; es una lacra que no contribuye a mejorar la sociedad, sino que la deteriora. El inmigrante ocupa una posición antagónica respecto a las fuerzas de seguridad (suele ser perseguido por la policía) y participa en actividades ilegales o delictivas: entra en el país de manera ilícita, roba, vende droga, asesina, se prostituye, forma parte de mafias, etc. En segundo lugar, por su parte, el estereotipo de victimización construye al inmigrante como una víctima indefensa del sistema, de mafias, o de individuos sin escrúpulos que aprovechan su precaria situación para explotarlo sexual o económicamente. A pesar de que esta aproximación pueda despertar la compasión del espectador, su representación sigue siendo una paternalista, puesto que en la mayoría de los casos el inmigrante debe ser rescatado o protegido por el personaje autóctono (con acceso a las esferas de poder). Este patrón de victimización es frecuente en el tratamiento de la mujer inmigrante, por la problemática de género inserta en el discurso patriarcal hegemónico. En tercer lugar, la deshumanización despoja al inmigrante de valores o características personales, convirtiéndolos en estadísticas, entes anónimos, o meros cuerpos sin nombre. Finalmente, Swagata Basu (36), Isabel Santaolalla (“Inmigración” n.p.) y Deveny (32) añaden un cuarto estereotipo aplicado a la construcción de la imagen del inmigrante: la cosificación o la representación sexualizada del Otro. Mediante este estereotipo el inmigrante se convierte en objeto de la mirada; su cuerpo despierta el deseo sexual y es admirado por su exotismo (se resaltan atributos sexuales o marcadores físicos de otredad). Aunque este patrón es común en la representación de la mujer latinoamericana (por ejemplo, en *Flores de otro mundo* y *Princesas*), se aplica también con frecuencia al hombre negro: “Notions of the physicality and sexuality of African men is a common thread in these immigration films” (Deveny 32). Pasaremos ahora a ver cómo se aplican estos estereotipos a los protagonistas de las tres películas seleccionadas y cómo finalmente se introduce la comparación que los cuestiona.

Amador, de Fernando León de Aranoa, relata la historia de Marcela (Magaly Solier), una inmigrante boliviana. Ante los apuros económicos de su familia, la joven decide aceptar un trabajo cuidando de un anciano enfermo, Amador (Celso Bugallo), que pasa sus últimos días en soledad postrado en su cama. Sin embargo, a los pocos días y apenas recibida la primera mensualidad, insuficiente aún para sacarla a Marcela de apuros económicos, Amador fallece. Puesto que los familiares del anciano se

encuentran fuera de vacaciones y su único contacto con Marcela es telefónico, la joven decide posponer el anuncio de la muerte de Amador hasta poder cobrar la siguiente mensualidad. En esta cinta vuelven a repetirse los patrones de oposición entre lo español y lo inmigrante. Por ejemplo, mientras Amador ocupa un espacio céntrico en un típico barrio de vecinos, Marcela debe desplazarse desde la periferia. Ya la escena inicial lleva al espectador a un bloque de apartamentos destartados en un descampado de las afueras de la ciudad. La familia española aparece como una unidad nuclear tradicional, como un sistema de cariño y apoyo en el que los más jóvenes cuidan de sus mayores. Estos valores familiares se oponen a los de la familia inmigrante: Nelson (Pietro Sibille), el esposo de Marcela, le es infiel y se sugiere que en el pasado la ha obligado a abortar a sus bebés.

A pesar de que como mujer latinoamericana Marcela posee una gran afinidad lingüística y cultural con la sociedad del país de llegada, lo que facilita su aceptación en esta, comentarios explícitos de Amador o su amiga Puri (Fanny de Castro), una prostituta vieja, dejan ver claramente la concepción del inmigrante como Otro en el imaginario colectivo. Ambos personajes perciben el carácter inmigrante de Marcela como el rasgo marcador de su identidad, por encima de otros valores o identidades que puedan compartir, como el ser mujer, hispanohablante, joven, empleada o cristiana, entre otros. Así lo revela la conversación entre Marcela y Amador, cuando la joven intenta clarificar la identidad del plural empleado por el anciano:

¿Quiénes *creemos*, las mujeres o los de mi país?

Los de tu país, y las mujeres también.

Ahora me va a decir que venimos a quitarles el trabajo.

Por supuesto que sí, pero no me parece mal. Se lo inventaron los patrones y esos no inventan nada bueno.

En un intercambio semejante, la prostituta Puri también expresa su posición ante los inmigrantes, al preguntarle Marcela por los beneficios económicos de su profesión:

¿Se gana bien?

Antes sí, ahora ya no. Las de tu tierra han hecho mucho daño. Se han llevado todo el trabajo.

Como se puede apreciar, además de la oposición entre el nosotros y ellos, en el marco de esta dialéctica binaria antagónica el español adopta una postura defensiva ante el inmigrante, al que percibe automáticamente como una amenaza a sus privilegios y beneficios históricos, tal y como apuntaba anteriormente Persánch (“Prensa” n.p.).

En cuanto al uso de estereotipos, aunque Marcela es tratada con más benevolencia que su homólogo masculino (representado a través un patrón de criminalización, que no evoluciona a lo largo del film), tampoco escapa al estereotipo de victimización. Marcela se presenta desde el inicio como una mujer tímida y débil, relegada a una posición de subordinación en sus relaciones personales o profesionales. Es víctima de las infidelidades de Nelson y de su uso del espacio más íntimo (su hogar) como centralita de su negocio. La joven también es explotada por la señora española debido a su condición irregular en España, por lo que, aparte de recibir un sueldo precario, carece de contrato o seguridad social. Según avanza la trama, el espectador descubre que Marcela está embarazada, lo que la sume aún más en una posición de necesidad y acentúa su falta de recursos. Los largos silencios de Marcela a lo largo de toda la cinta, así como su indecisión, reinciden una vez más en esta caracterización victimista. Abundan a lo largo de la película tomas largas en las que tan solo aparece en el centro del encuadre el rostro de Marcela; son tomas fijas de segundos de duración, sin apenas movimiento, que resaltan la soledad y los dilemas morales a los que se enfrenta la protagonista, pero que acentúan al mismo tiempo su pasividad. Una última metáfora de la subordinación de la protagonista latinoamericana (a la cultura española y al hombre blanco) es que el mismo título de la película sea *Amador*, y no Marcela, su clara protagonista.

No obstante, según avanzan los minutos, Fernando León de Aranoa empieza a dejar entrever cualidades éticas deseables de Marcela para restar otredad a su personaje y acercarlo a los valores que el espectador conoce y puede apreciar; por ejemplo, observamos su remordimiento y su dilema moral, sus valores cristianos, su obediencia, y la seriedad con la que se toma su trabajo a pesar de que nadie la esté supervisando (el anciano está muerto, pero Marcela lo sigue visitando y atendiendo). El director pone al espectador en la piel de Marcela en las dos escenas en que la joven se plantea llamar a la familia del fallecido, invitándolo así a sopesar la situación: ubica la cámara ligeramente tras el hombro de la boliviana y

encuadra la nota de la nevera donde está escrito el número telefónico, de modo que el espectador ve y sopesa lo mismo que contempla Marcela.

Tras la secuencia climática de la película, en el que la hija de Amador (Sonia Almarcha) descubre la verdad sobre el fallecimiento de su padre, aparece la comparación crucial entre ambos personajes. Sentadas frente a frente en una cafetería aparecen la mujer rubia y blanca y la morena de piel tostada, la que domina el discurso y la que escucha en silencio, la poderosa y la indefensa, la mujer española y la inmigrante. A pesar de que la hija de Amador abre la conversación con emotivas palabras sobre el amor de su padre hacia el mar y el cuarto especial que le estaban preparando en la casa de la playa (actitud sentimental que se esperaría ante la muerte de un familiar cercano), el pesar por el fallecimiento pronto adopta tintes meramente económicos. Si el espectador pudo inicialmente sentir rechazo ante la decisión de Marcela de aprovecharse de un muerto para su beneficio económico, este descubre ahora que la propia hija de Amador está haciendo lo mismo. ¿La diferencia entre ambas? Una necesita el dinero para su subsistencia más básica, la otra, para terminarse la casita de veraneo en la playa pagada con la pensión de jubilación del difunto. Claramente, el espectador simpatiza ahora con Marcela. De igual modo, el director selecciona esta escena para resaltar la superioridad ética de la boliviana a través de la mirada de Marcela, quien por primera vez—y ante la revelación de la verdad—encuentra la fuerza y la autoconfianza necesarias para levantar la vista y mirar directamente a los ojos de su interlocutora. De este modo, Marcela abandona su condición subordinada y se convierte en igual.

Al final de la película, Marcela parece empezar a enderezar su vida: por un lado, resuelve favorablemente el dilema ético y profesional con la familia del muerto; por otro, toma un paso adelante al dejar a Nelson y decide tener sola a su bebé. La escena final de *Amador* nos deja a Marcela y su maleta sentada en un banco junto a Puri, con la que estableció amistad en casa de Amador. Este desenlace sugiere un futuro de apoyo mutuo entre las dos mujeres. En este sentido, Marcela parece haber logrado una aceptación parcial en la sociedad española, de no ser porque tan solo ha ocurrido con una representante de otro grupo marginal (una prostituta). Aunque no es una resolución muy optimista, es un primer paso en la aceptación e integración del inmigrante, ya que según nota Basu el éxito del inmigrante en España radica en su habilidad para establecer relaciones sentimentales fructuosas o, en su defecto, establecer una amistad sólida con individuos de su mismo sexo (32, 40).

En *Biutiful*, de Alejandro González Iñárritu, se aprecia claramente el concepto de “usable nostalgia” que Amago emplea en su análisis de *Poniente y Un franco, 14 pesetas*, emoción mediante la que González Iñárritu apela a una experiencia y unos sentimientos comunes entre el pasado colectivo del espectador y el presente del personaje inmigrante para generar empatía hacia este último (Amago 115). Deveny nota cómo el personaje del padre de Uxbal (Javier Bardem) personifica esta conexión: el protagonista español es hijo de un joven emigrante que intenta escapar en México del régimen franquista, solo para morir por enfermedad a los pocos días de su llegada al continente americano (126). Casualmente o no, la primera y la última escena del film resucitan en un mundo de sueños y recuerdos al padre de Uxbal, ubicando de modo anacrónico a ambos en pantalla y enfatizando la nostalgia en la relación sentimental padre-hijo, con la que seguramente el espectador puede identificarse. De hecho, el propio Iñárritu considera que *Biutiful* es una cinta sobre “the conquest of Spain by immigrants” (citado en Deveny 126). En cuanto a los inmigrantes actuales, en *Biutiful* aparecen dos grupos principales, los chinos y los subsaharianos, aunque por motivos de espacio aquí nos centraremos en estos últimos. Uxbal, el protagonista español, lucha contra marea por sacar adelante a sus dos hijos, Mateo (Guillermo Estrella) y Ana (Hanaa Bouchaib), haciendo frente a un cáncer terminal. Los negocios de Uxbal lo sitúan de mediador entre las mafias chinas, proveedoras de mercancías pirateadas, y los vendedores ilegales ambulantes, en su mayoría senegaleses, que se mueven por Las Ramblas de Barcelona. Desde el inicio de la película se establece la oposición entre españoles e inmigrantes: aparte del contraste visual obvio entre las razas, unos aparecen como jefes, otros como subordinados; unos ocupan el centro, otros la periferia; unos gozan de la protección policial, otros corren perseguidos por sus sirenas; unos son gozadores de pleno derecho, otros son ilegales. Una de las secuencias iniciales establece claramente la dicotomía entre ambos grupos, alternando planos rápidos entre unos y otros: mientras la burguesía española toma el café en las terrazas de la plaza de Cataluña, junto a escaparates de Ermenegildo Zegna o Nike, los top manta—es decir, los comerciantes ambulantes—venden de manera clandestina mercancía pirateada, listos para echar a correr ante el menor atisbo de presencia policial. La criminalización de los senegaleses, además de por su entrada irregular en el país, se sugiere también por la alusión a la venta de droga. Notamos, sin embargo, una caracterización diferente para sujetos inmigrantes masculinos o femeninos, tal y como ocurría en *Amador*: una

vez más al hombre inmigrante, ya sea senegalés o chino en *Beautiful*, se le aplican estereotipos de criminalización y deshumanización, mientras que a la mujer de ese mismo grupo se la representa bajo una lente victimista. Es decir, el hombre inmigrante es el malo de la película y su mujer, la sufridora.

El personaje de Ige (Diaryatou Daff), esposa del senegalés Ewkeme (Cheikh Ndiaye)—amigo de Uxbal deportado tras una redada en las Ramblas—no escapa al retrato victimista en su construcción inicial. Su carácter subordinado hace que no aparezca en pantalla hasta entrado el minuto 19. Entonces lo hace ocupando un segundo plano, como una figura fragmentada que sirve la cena a Uxbal (tan solo vemos sus manos), y que acabada su tarea se sienta en silencio detrás de los hombres. En esta escena Ige no tiene voz; tan solo cumple con su rol servicial y maternal. La siguiente secuencia en la que aparece Ige, una vez que Ewkeme ya ha sido arrestado, la muestra como una víctima indefensa y sin recursos, necesitada de la protección de Uxbal: “Y yo, ¿qué voy a hacer con mi bebé?”, le increpa. Esta construcción victimista se prolonga durante algunos minutos más, cuando Uxbal se hace cargo de Ige y de su hijo Samuel y les proporciona temporalmente un espacio donde vivir (su destartalado apartamento). Sin embargo, el personaje de Ige va adquiriendo progresivamente rasgos positivos y un mayor protagonismo. Empieza a ganar parlamentos y minutos en pantalla, así como numerosos primeros planos de su rostro, “the preferred camera shot for revealing emotion” normalmente reservados para el personaje español (Davies 152). La comparación definitiva para resaltar sus valores morales superiores se establece entre Marambra (Maricel Álvarez), madre de los hijos de Uxbal, e Ige, centrándose sobre todo en su rol como madres. Marambra, mujer egoísta, bipolar y adicta, no solo abusa de sus hijos física y psicológicamente, sino que también los abandona para dedicarse a sus placeres. Ige, por contraste, vive dedicada a su bebé: ya sea a su espalda o enganchado a su pecho, Samuel es una extensión de ella misma. Su papel de cuidadora se extiende a los hijos de Uxbal, de quienes se encarga en ausencia de aquel, y al propio protagonista cuando la enfermedad progresa. La banda sonora de la película contribuye igualmente a humanizar a Ige y a dotarla de ternura: las piezas más melódicas del film reemplazan a la voz de la senegalesa en una larga secuencia que resalta los valores maternos de Ige, y en la que se sucede una serie de tomas que la muestran llevando a los niños al colegio, curando a Mateo o atendiendo a un convaleciente Uxbal.

Dos escenas hacia el desenlace de la película sugieren la incorporación de Ige al núcleo familiar del protagonista español, reemplazando así a Marambra: en una, recoge del colegio a Mateo y Ana, y tras varias tomas que alternan entre Ige y los niños, que caminan por aceras opuestas, los tres se juntan en el encuadre en el último plano (símbolo de su unión familiar). El segundo ejemplo es la celebración del cumpleaños de Ana, cuando Uxbal conmina a Ige a ocupar a la mesa el puesto de Marambra y de este modo la invita metafóricamente a formar parte de la familia. A pesar de su negritud, de su acento africano y de su ilegalidad burocrática, Ige se alza claramente como la madre preferible y genuina, lo que nuevamente se pone al espectador en una disyuntiva moral: ¿es el inmigrante el malo de la película? ¿Debería ser Ige deportada pese a ser la única salvación de la familia de Uxbal?

Finalmente, *A escondidas* de Mikel Rueda relata el cruce momentáneo de las vidas de dos adolescentes de 16 años, Rafa (Germán Alcarazu) e Ibrahim (Adil Koukouh), en una ciudad del País Vasco. Rafa es un joven español que se esfuerza por encajar entre los chicos de su pandilla; sin embargo, su lucha por aceptar su propia identidad sexual le hará experimentar el rechazo y la diferencia. Ibrahim, por su parte, es un muchacho marroquí que debe enfrentarse en solitario al hecho de sobrevivir y salir adelante en un país extranjero. Durante los meses en los que espera una resolución a su solicitud de residencia, Ibrahim se mueve entre un centro de acogida para menores y una casa clandestina que esconde a otros magrebíes indocumentados como él. Durante el transcurso de la película, Rafa e Ibrahim entablan una estrecha amistad que evoluciona más tarde a una relación romántica. Sin embargo, la denegación del permiso de residencia del marroquí, su condición irregular, y una llamada a la policía hacen que el muchacho tenga que huir precipitadamente en medio de la noche.

En cuanto a las oposiciones binarias, en las primeras secuencias de la película se nos presentan nuevamente contrastes entre Rafa e Ibrahim, blanco uno, moreno el otro, así como entre las dos culturas que representan. Rafa disfruta de una situación socioeconómica estable que le pertenece como elemento no-marcado: vive con sus padres en su casa de toda la vida, asiste al instituto, y disfruta de la amistad y fidelidad de Guille (Joseba Ugalde). La precariedad de la situación de Ibrahim se establece desde la escena inicial, que lo muestra aferrado a los bajos de un camión; pernocta en espacios clandestinos y periféricos; y roba galletas en gasolineras para quitar el hambre. Otras oposiciones binarias entre los

grupos se establecen en función a la lengua (castellano-árabe), y espacios céntricos o marginales, aunque la más fuerte, continuada a lo largo de toda la película, es la de blanco-moro, con todas las connotaciones sociohistóricas y elementos peyorativos correspondientes.

Como hombre marroquí y musulmán, el personaje de Ibrahim es el que peor parado queda de los tres protagonistas inmigrantes analizados en este estudio, lo que también corrobora el patrón observado por Hayley Rabanal (136) y Basu, quien afirma que “los marroquíes aunque forman el grupo de inmigrantes más grande disfrutan la menos [sic] integración en la sociedad española” (33). Si bien en muchas ocasiones el desenlace de las películas de inmigración ofrece un final esperanzador o al menos abierto para las protagonistas femeninas, no ocurre lo mismo con los personajes masculinos, quizás porque el imaginario colectivo los percibe como una amenaza al orden establecido. En consecuencia, el hombre inmigrante debe desaparecer de la pantalla, ya sea muriendo, huyendo o siendo deportado, como ocurre con Ibrahim. La última escena del film nos muestra a Ibra aferrado nuevamente a los bajos de un camión viendo pasar en su huida las rayas de la carretera, en una repetición casi exacta de la escena inicial. En este sentido, *A escondidas* ilustra la estructura circular frecuente en el cine de inmigración, tal y como apunta Deveny (33), metáfora de la realidad del flujo migratorio y de la precaria situación del inmigrante.

En cuanto al uso de estereotipos para la construcción de su personaje, Ibrahim (al igual que el resto de los inmigrantes masculinos en *Amador* o *Biutiful*) tampoco escapa a la criminalización. Además de su presentación inicial, en la que roba galletas en una gasolinera, varias escenas a lo largo de la película inciden en su caracterización como “malo”: entra en el país de manera irregular; se asocia con Yussef (Moussa Echarif), el joven marroquí que lo acoge, quien a su vez lo empuja a vender droga como pago a su alojamiento; se enfrenta a la policía de manera violenta en el centro de acogida; y roba medicamentos en una farmacia. Pronto, sin embargo, los contrastes entre ambos grupos (españoles y marroquíes) empiezan a tomar otro cariz, evaluados bajo el prisma de los principios que motivan la actuación de cada uno. Igual que sucedía en los dos films analizados anteriormente, se va a introducir en este punto una comparación entre español e inmigrante, aunque a diferencia de *Amador* y *Biutiful*, en *A escondidas* no se centra únicamente en Ibrahim, sino que se extiende al resto de los integrantes de su grupo. Por ejemplo, Ibrahim vende hachís por las calles y la pandilla de Rafa lo compra, uno vende por

supervivencia, los otros consumen por ocio; Ibrahim roba en una farmacia los medicamentos que necesita el hermano de Yussef para aliviar su parálisis cerebral, los jóvenes de la pandilla de Rafa roban bicis porque no les apetece ir andando; Ibrahim se enfrenta a la policía de modo violento para defender la injusticia burocrática cometida contra un compañero que va a ser deportado, la pandilla de Rafa agrede físicamente a otros chicos en la discoteca porque estos miran a chicas blancas. ¿Quiénes son los malos de la película?

La efectividad de esta comparación entre los dos grupos se refuerza con dos estrategias adicionales, incorporadas hacia el desenlace de la cinta y ambas relacionadas de manera directa con las emociones con el propósito de despertar la empatía: lágrimas y música. Como nota Luisa Elena Delgado en su capítulo titulado “Public Tears and Secrets of the Heart”, el siglo XX no solo ha difuminado las fronteras entre la esfera pública y la privada, tradicionalmente reservada esta última para las emociones y la subjetividad, sino que también ha reivindicado las lágrimas (muchas veces masculinas, como en el caso de *A escondidas*), que ahora ruedan en público. Así Ibra llora en pantalla por la incertidumbre, el miedo y el dolor que experimenta, al igual que lo hacen Rafa y Guille: autóctonos y foráneos quedan igualados en un mismo plano. En segundo lugar, tan universal como los sentimientos, el lenguaje de la música contribuye a humanizar a Ibrahim: en su huida nocturna tan solo lo acompaña la canción “Even if we try”, que en ausencia de cualquier diálogo pone voz a su vivencia. El mismo director, Mikel Rueda, destaca el papel que desempeña la banda sonora en el film, puesto que la selección musical “ayuda emocionalmente a que la película coja aire a veces, otras veces te acompañe en el camino . . . La música es un motor de emoción” (citado en Mendieta n.p.).

La secuencia final de *A escondidas* culmina la estrategia de la comparación y vuelve a resaltar tanto la lealtad del grupo marroquí, como la fuerza de sus lazos familiares. A lo largo del film hemos presenciado cómo Rafa vive en casa con sus padres, pero carece del respeto, el entendimiento, el cariño y la intimidad que la conviertan en un hogar. Lo mismo sucede con la pandilla del chico: a pesar de la apariencia de ser un grupo de apoyo, Rafa es firmemente excluido cuando se sospecha de su sexualidad, que automáticamente le convierte en un Otro. En la secuencia final, en la que los marroquíes deben huir precipitadamente en medio de la noche para no ser arrestados y deportados, Ibrahim se enfrenta a un dilema moral: puede, por un lado, ser egoísta y escapar de la persecución

policial, o puede detenerse a ayudar a Yussef, que corre con su hermano enfermo en brazos y necesita asistencia para subirlo al vagón de un tren que ya arranca. Ni Ibrahim ni Yussef piensa por un segundo en abandonar al otro y salvarse en solitario. Como sucedía en *Amador*, el espectador debe decidir ahora cuál de los dos grupos encarna realmente los deseables valores de lealtad, solidaridad y unión familiar.

A modo de conclusión, vemos cómo la representación del inmigrante en estas películas refleja aún un momento inicial de concienciación en cuanto a su presencia en la sociedad española, lejos aún de la identificación con el grupo o de su inclusión en la comunidad. Pese a que empieza a salir de las sombras y a ganar visibilidad y protagonismo en pantalla, el inmigrante continúa siendo el Otro y padeciendo discriminación racial y de vivienda, precariedad de empleo, inseguridad, miedo a la deportación, o incertidumbre económica. Sin embargo, a pesar de que la construcción de la imagen del senegalés en *Biutiful*, del latinoamericano en *Amador* o del magrebí en *A escondidas*, sigue haciéndose a partir de oposiciones binarias (salvador/salvado; blanco/negro; cristiano/moro; visible/invisible; legal/ilegal), un análisis más detallado nos deja entrever en numerosas ocasiones que el término preferente del par binario ya no es siempre el primero (como alertaba Derrida), lo que supone un primer paso hacia una construcción más positiva del inmigrante. Se presenta su problemática—aunque siempre vista desde fuera—para despertar en el espectador un sentimiento de empatía que le haga cuestionar el discurso hegemónico y le conduzca en último término a la aceptación del inmigrante. Aunque en muchos casos el personaje inmigrante sigue desapareciendo física y metafóricamente de la pantalla al término de la película, se le humaniza con rostros y nombres, con sentimientos, familias y preocupaciones. Comparte con los españoles los mismos dilemas éticos y las mismas fallas trágicas y, en ocasiones, incluso nos demuestra que no es el malo de la película.

Obras citadas

- A escondidas*. Directed by Mikel Rueda, Estudios Baleuko / Bitart New Media, 2014.
- Amador*. Directed by Fernando León de Aranoa, Reposado Producciones/ Mediapro, 2010.
- Amago, Samuel. *Spanish Cinema in the Global Context. Film on Film*. Routledge, 2013.
- Ballesteros, Isolina. *Immigration Cinema in the New Europe*. Intellect & U Chicago P, 2015.
- . “‘Immigration Cinema’ in/and the European Union.” *Basque/ European Perspectives on Cultural and Media Studies*. Edited by María Pilar Rodríguez, vol. 1, U of Nevada P, 2009, pp. 189-215.
- Basu, Swagata. “La inmigración y su representación: un vistazo al cine español de inmigración”. *Hispanic Horizon*, vol. 28, 2011, pp. 26-47.
- Beautiful*. Directed by Alejandro González Iñárritu, Estudios Menageatroz/ Mod Producciones, 2010.
- Catalunya über alles!* Directed by Ramon Térmens, Estudios Segarra Films, 2011.
- Davies, Ann. *Spanish Spaces. Landscape, Space and Place in Contemporary Spanish Culture*. Liverpool UP, 2012.
- Delgado, Luisa E., Pura Fernández, and Jo Labanyi, editors. *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*. Vanderbilt UP, 2016.
- Delgado, María, and Robin Fiddian, editors. *Spanish Cinema 1973-2010. Auteurism, Politics, Landscape and Memory*. Manchester UP, 2013.
- Deveny, Thomas G. *Migration in Contemporary Hispanic Cinema*. Scarecrow, 2012.
- Film Affinity*. www.filmaffinity.com.
- Flesler, Daniela. “New Racism, Intercultural Romance, and the Immigration Question in Contemporary Spanish Cinema.” *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 1, no. 2, 2004, pp. 103-118.
- . *The Return of the Moor. Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration*. Purdue UP. 2008.
- Hall, Stuart. “The Spectacle of the ‘Other.’” *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Edited by Stuart Hall, Jessica Evans, and Sean Nixon, vol. 2, SAGE, 1997, pp. 223-290.
- IMDb*. www.imdb.com.

- Marín Escudero, Pablo. "El documental español sobre inmigración (2000-2010): Una lectura sociocrítica." Dissertation, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 2012.
- Mendieta, Ager, and Mikel Secada. "Entrevista: A Escondidas con Mikel Rueda." Mikel Secada, 23 Sept. 2015, www.mikelsecada.com/entrevistas/entrevista-a-escondidas-con-mikel-rueda/.
- Persánch, J. M. "Identidades fantasma: alteridad étnica y regional en *Las cartas de Alou, Catalunya Über Alles!* y *Flamenco*." *Agentes de cambio: perspectivas cinematográficas de España y Latinoamérica en el siglo XXI*. Edited by Fátima Serra de Renobales and Helena Talaya Manso, Pliegos, 2014, pp. 136-58.
- . "Prensa, inmigración y blancura de 'Rasgos occidentales.'" *LL Journal: The Journal of the Students of the Ph.D. Program in Latin American, Iberian and Latino Cultures*, vol. 9, no. 2, 2014, lljournal.commons.gc.cuny.edu/perez-sanchez-texto/.
- Princesas*. Directed by Fernando León de Aranoa, Estudios Reposado Producciones / Mediapro, 2005.
- Retorno a Hansala*. Directed by Chus Gutiérrez, Estudios Maestranza Films, 2008. DVD.
- Rabanal, Hayley. "Rethinking integration in contemporary Spanish film: *convivencia* and the cosmopolitan outlook in Chus Gutiérrez's *Retorno a Hansala* (2008)." *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 20, no. 2, 2014, pp. 135–159.
- Santaolalla, Isabel. "Inmigración, 'raza' y género en el cine español actual." *Revista Mugak*, no. 34, 2006, www.mugak.eu/revista-mugak/no-34/inmigracion-raza-y-genero-en-el-cine-espanol-actual.
- . *Los "Otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. U de Zaragoza, 2005.