

**Racismo y medios de comunicación:
Representaciones del inmigrante magrebí en el cine
español**

Laura Navarro García
(Université de Poitiers y Universidad de Valencia)

**RACISMO Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN:
REPRESENTACIONES DEL INMIGRANTE MAGREBÍ EN EL
CINE ESPAÑOL**
*RACISM AND MEDIA:
REPRESENTATIONS OF THE MAGHREBIAN IMMIGRANT IN
SPANISH CINEMA*

Laura Navarro García
(Université de Poitiers y Universidad de Valencia)

I/C - Revista Científica de
Información y Comunicación
2009, 6, pp337-362

<http://dx.doi.org/IC.2009.01.16>

Resumen

Con el fin de comprender mejor los complejos dispositivos mass-mediáticos que en la actualidad hacen posible la reproducción social del Orientalismo, este artículo se adentra en el análisis de las estrategias textuales a través de las cuales el cine español acaba reproduciendo muchos de los estereotipos asociados en el imaginario colectivo español a la figura del *moro*.

Abstract

In order to better understand complex media devices that make possible social reproduction of Orientalism, this article focuses on the analysis of the textual strategies through which Spanish cinema reproduces many of the stereotypes associated in Spanish social imaginary to the figure of the Moor.

Palabras clave

Immigración / Islam / Cine / Medios de comunicación / Orientalismo / Racismo / Estereotipos / Representaciones.

Keywords

Immigration / Islam / Cinema / Media / Orientalism / Racism / Stereotypes / Representations.

Sumario

1. Introducción
2. Un campo de investigación poco trabajado
3. La inmigración en el cine: una representación reciente
4. Crítica social: espejos del racismo
5. Humanización del moro
6. Perfil estereotipado: inmigrante *sin papeles*
7. ¿Amor interétnico?
8. Similitudes y diferencias con otros inmigrantes subsaharianos e hispanoamericanos
9. Conclusión

Summary

1. Introduction
2. An unusual scientific field
3. Immigration in the movies: a recent representation
4. Social criticism: racism mirrors
5. Humanization of the Moor
6. Stereotypical profile: undocumented immigrant
7. Crossed race love?
8. Similarities and differences with some other immigrants from Africa and Latin America.
9. Conclusion

1. Introducción

Muchos recordarán el discurso con el que José María Aznar debutó como profesor en la Universidad de Georgetown (Washington): “El problema de España con Al Qaeda”, afirmó el ex presidente, no empezó con la crisis de Iraq, sino en el siglo VIII, cuando “España, recién invadida por los moros, rechazó convertirse en una pieza más del mundo islámico”¹. Un año después, Giovanni Sartori, en su conferencia durante la entrega de premios *Príncipe de Asturias 2005*, defendía que los “inmigrantes musulmanes”, por su religión, no eran “integrables” en las sociedades democráticas europeas². En ambos discursos, sus autores utilizaron la cultura –y en particular el Islam– como el factor explicativo por excelencia de dos fenómenos sociales muy complejos.

1 Declaración de José María Aznar recogida en www.elpais.com, 2004, 22 de septiembre.

2 Idea de Giovanni Sartori recogida en www.elpais.com, 2005, 21 de octubre.

Ahora bien, partiendo de la noción constructivista de cultura (Gallissot et al., 2000) y teniendo en cuenta las nuevas definiciones de racismo (Barker, 1981; Taguieff, 1990)³, consideramos que estas explicaciones culturalistas —que en el fondo conciben la religión musulmana como una totalidad homogénea y una fuerza coercitiva que actuaría sobre los individuos y los dominaría— no sólo resultan reduccionistas, sino además paradigmáticamente neo-racistas. Con el fin de comprender mejor los dispositivos mediáticos que en la actualidad hacen posible la reproducción social de esta perniciosa ideología⁴, este artículo se propone analizar las representaciones cinematográficas de la llamada “inmigración”⁵ y, especialmente, de la inmigración magrebí. En concreto, se adentrará en algunas de las estrategias textuales que, en el cine español, han contribuido y contribuyen a construir al inmigrante —el *moro*— como diferente, como “exogrupo”. Y es que, aunque los cineastas españoles que se acercan al fenómeno migratorio no pretendan informar de éste al mismo nivel que los periodistas, transmiten igualmente imágenes que alimentan, de una manera u otra, el conocimiento que los espectadores tenemos sobre los inmigrantes. Y en este sentido, el estudio de las representaciones cinematográficas de estas personas permite avanzar igualmente en la comprensión de los complejos y numerosos mecanismos mass-mediáticos a través de los cuales se perpetúan y se consolidan determinadas ideologías racistas⁶.

El presente artículo se basará en los resultados de un trabajo de investigación en el que se deconstruyen las claves de las representaciones mediáticas hegemónicas de los árabes y musulmanes a través del análisis de diferentes textos televisivos y cinematográficos (Navarro García, 2008). Una investigación que, a pesar de sus limitaciones (pues tanto en la televisión como en el cine, la aparición constante de informativos y de filmes hace imposible la recopilación completa y exhaustiva), permite constatar la

3 Definiciones que coinciden en destacar el paso de la inferioridad biológica a la diferencia cultural en la legitimación del discurso racista.

4 Según el concepto de ideología de Teun A. Van Dijk (1999).

5 Nos referimos al concepto de “inmigración” en su uso social y no su concepción sociológica. Y es que como señala Danielle Provansal (1990: 329-333), el cambio de regulación jurídica (concretizada desde la primera Ley de extranjería española de 1985), no sólo clasifica por primera vez a los extranjeros entre “legales” y aquéllos que han estado categorizados desde entonces como “ilegales”, sino que además instituye socialmente “la inmigración” como “extracomunitaria” por definición. Así pues, cada vez que empleemos este término en el presente artículo se tendrá presente que se trata de una categorización jurídica que se ha convertido ya en una categorización social y que, por tanto, resulta tan equívoca como interesada.

6 De hecho, estudios como los de Otto Klineberg (1976) demuestran que los estereotipos y prejuicios son producto de la socialización y del aprendizaje, y no de la naturaleza o del instinto del ser humano. Y por tanto, los medios de comunicación de masas, como agentes socializadores privilegiados en la época actual, condicionan en gran medida nuestra imagen del mundo y, por ende, nuestros estereotipos y prejuicios.

reproducción mediática de numerosos estereotipos⁷ racistas sobre los inmigrantes en España, así como los intereses políticos y económicos que los atraviesan. Intereses que, como han demostrado diferentes estudios sobre el funcionamiento de la cultura de masas (Méndez Rubio, 2003; Mattelart, 1998), están muy relacionados con la necesidad de legitimación de los grupos dominantes y, en general, de determinadas estructuras y dinámicas de poder.

En definitiva, en las páginas que siguen trataremos de aportar ejemplos cinematográficos que nos servirán para reflexionar sobre el funcionamiento del vínculo entre cultura y poder⁸ en la construcción mediática, y, en particular, sobre el papel del cine en la reproducción social de estereotipos racistas y, en especial, de estereotipos orientalistas (Said, 1990). Un objeto de estudio, para cuya mejor comprensión cabría abordar también otros factores que condicionan de una manera u otra el que los inmigrantes musulmanes sean hoy objeto de estereotipos y prejuicios de carácter fundamentalmente negativo. Entre estos factores, destacan la existencia de un imaginario colectivo negativo sobre el mundo árabe-musulmán (Martín Muñoz, 1994); los conflictos históricos con pueblos musulmanes, que conducen a crear estereotipos negativos como medio para expresar el desprecio y el deseo de afirmarse contra el “enemigo” (De Madariaga, 2001); la necesidad desmesurada de seguridad, la falta de comunicación y de otros sentimientos, potenciados por crisis de valores y de proyectos sociales (Vázquez, 2004); y las visiones culturalistas de la historia y de la política de determinadas sociedades, transmitidas en gran medida a través de la enseñanza estatal (Martín Muñoz, 1998). A continuación, nos centraremos solamente en uno de estos factores: los medios de comunicación de masas.

2. Un campo de investigación poco trabajado

Antonio Bañón (2002) es uno de los investigadores que, en nuestro país, se han interesado por el análisis de las diferentes formas del discurso mediático donde se refleja el racismo. Desde el análisis crítico del discurso y desde una perspectiva básicamente semiótica, este autor analiza textos procedentes de distintos medios de comunicación (noticias, reportajes y editoriales de prensa, debates políticos, páginas de Internet...) y demuestra cómo, en las diferentes formas de discurso público, los inmigrantes son definidos como diferentes, desviados, cuando no como una

7 Según la definición de estereotipo de Gabriela Malgesini y Carlos Giménez (2000: 148-150).

8 Nos referimos a la noción de poder de Michel Foucault (1980), quien no concibe el poder como una propiedad sino como una estrategia.

amenaza e inferiores a “nosotros”. Al igual que Bañón, la mayoría de investigadores que han demostrado la importancia de los discursos públicos en la configuración y/o consolidación de prejuicios e ideologías racistas en España, han centrado su análisis en el tratamiento informativo que reciben los inmigrantes en los medios de comunicación, principalmente, en prensa escrita, radio y televisión⁹. La idea principal compartida por estos autores es la visión negativa del inmigrante, que da prioridad a presentar la inmigración como un “problema”, más allá de cualquier análisis del porqué de los movimientos migratorios, de la contribución que estas personas suponen para la sociedad española (tanto en el ámbito económico, como en el cultural, social...) o de las condiciones de sus países de origen.

Ahora bien, el análisis del racismo en el cine español ¿ha despertado el mismo interés entre los investigadores? Si tenemos en cuenta la bibliografía disponible, se constata que el déficit de obras sobre racismo y discurso cinematográfico es mayor que el de las obras centradas en los discursos de otros medios de comunicación como la prensa y la televisión. Los pocos autores que –como Isabel Santaolalla (2005)- se han acercado al tema, lo han hecho generalmente desde el análisis del tratamiento de la categoría étnica en las películas. Una categoría cuyo análisis (sobre todo, en el cine de la última etapa democrática) ha despertado menos interés científico que el de otras categorías a partir de las cuales también se conciben y construyen identidades y diferencias, como por ejemplo, el género, la sexualidad y el grupo generacional.

En cuanto a las investigaciones centradas específicamente en la imagen de los árabes y los musulmanes en el cine español, el déficit bibliográfico es si cabe aún mayor. Sólo en las últimas dos décadas, se ha observado un interés creciente por este campo de investigación, especialmente por la visión cinematográfica de las relaciones hispano-musulmanas (aunque, como precisa Eloy Martín Corrales, 2000, dicho interés ha estado excesivamente centrado en la imagen cinematográfica del colonialismo español en Marruecos). Estas investigaciones han puesto de manifiesto una interesante dualidad en el discurso cinematográfico español de este último periodo: por una parte, un esfuerzo generalizado por ofrecer una imagen positiva de los árabes y musulmanes; y, por otra, la persistencia de los viejos estereotipos, heredados del pasado y que siguen estando presentes en buena parte de los filmes en los que se retratan temas de actualidad (Martín Corrales, 2000). Entre estos temas, destaca el de la llegada a España de personas procedentes de países empobrecidos, cuyo tratamiento cinematográfico abordaremos a continuación.

9 T. A. Van Dijk (2003) y M. Rodrigo (1997) entre otros; así como estudios sobre el tema realizados por centros o grupos de investigación como el Centro de Investigaciones, Promoción y Cooperación Internacional (CIPIE), el Centro de Investigaciones para la Paz (CIP), el colectivo IOÉ y el Consell de l’Audiovisual de Catalunya (CAC).

3. La inmigración en el cine: una representación reciente

Las cartas de Alou (Montxo Armendáriz, 1990) está considerada como la primera película española en reflejar la realidad social de la inmigración y la única, hasta el año 1996, en tratarla como tema principal. Isabel Santaolalla (2006) ve en este año “un momento de inflexión en que la industria pareció por fin comenzar a asimilar los efectos de las políticas más integradoras (y no únicamente policiales) de 1994 y 1995 sobre el imaginario social y artístico español” (pp. 11-12). De hecho, sólo en 1996 se estrenaron seis películas que se acercaban al fenómeno de la inmigración en España: *Bwana* (Imanol Uribe), *Taxi* (Carlos Saura), *En la puta calle* (Enrique Gabriel), *Menos que cero* (Ernesto Tellería) y *La sal de la vida* (Eugenio Martín). A partir de entonces (1996), se producirá un goteo casi constante de películas con la inmigración como motivo principal del argumento: *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997); *El sudor de los ruisñores* (Juan Manuel Cotelo, 1998); *Flores de otro mundo* (Icár Bollain, 1999); *La fuente amarilla* (Miguel Santesmames, 1999); *Saïd* (Llorenç Soler, 1999); *Tomándote* (Isabel Gardela, 2000); *Salvajes* (Carlos Molinero, 2001); y *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002). En prácticamente todas estas producciones cinematográficas, los protagonistas inmigrantes – subsaharianos, hispanoamericanos, asiáticos y magrebíes- tienen la necesidad de obtener el permiso de residencia –los llamados “papeles”- para poder permanecer legalmente en el país. Estas películas centran, pues, su discurso en la catalogada como inmigración “irregular”.

Por lo que respecta a los inmigrantes musulmanes, éstos aparecen representados en su mayor parte a través de personajes magrebíes y con papeles secundarios. Por ejemplo, los trabajadores clandestinos de una fábrica en *Tocando fondo* (José Luis Cuerda, 1993); o el personaje Moncet (Ahmed El-Maaroufi), amigo del protagonista subsahariano en *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), cuya aparición en el relato permite reflejar la discriminación sufrida también por la comunidad magrebí, ampliando así el ámbito de la crítica social. En tono humorístico, encontramos otros personajes como: Mohamed (Mario Pardo) –también conocido como “Moromierda”-, uno de los miembros de la banda del Maki en *Makinavaja, el último choriso* y *Semos peligrosos! Uséase, Makinavaja 2* (Carlos Suárez, 1992 y 1993 respectivamente); el inmigrante que llega a presidir la Federación Catalana para la Cultura en *Un submarino en les estovalles* (Ignaci P. Ferré, 1992); el inmigrante marroquí, Jalid (Luis Callejo) que lleva siempre consigo a su bebé y que es amigo del protagonista, Fernando (Fernando Tejero), en *El penalti más largo del mundo* (Roberto García Santiago, 2005); y Dan, el inmigrante magrebí que trabaja de mancebo en la farmacia que regentan dos solteras en *París-Tombuctú* (Luis García Berlanga, 1999), una de las cuales utiliza al joven para contentarla sexualmente.

También encontramos cortometrajes en los que se representan a inmigrantes magrebíes; como: *Madrid 11 M: todos íbamos en ese tren* (Pedro Barbadillo, Sergio Cabrera, María Campuzano, Carlos Carmona, Jaime

Chávarri, Leslie Dann..., 2005), un filme colectivo en memoria de los asesinados en los atentados del 11 M, compuesto de 23 cortometrajes documentales con los testimonios de personas que viajaban en ese tren, algunos de los cuales son específicos sobre árabes, rumanos, ecuatorianos y gitanos. También el cortometraje *La aventura del estrecho* (Valeriano López Domínguez, 1996), en el que Abdul sueña con llegar a ser europeo jugando a un videojuego en el que, para llegar a Europa, tiene que superar distintas etapas, como obtener dinero, cruzar la frontera, conseguir papeles, integrarse y lograr un trabajo.

Por último, destacan cinco largometrajes donde aparecen inmigrantes magrebíes con papeles más destacados: *En construcción*, *Poniente*, *Canícula*, *Susanna* y *Saïd*. En ellos centraremos a partir de ahora nuestro análisis, dedicando una atención especial a *Saïd* (a pesar de su escasa repercusión en la taquilla), por ser la única película en la que la historia central gira claramente en torno a un inmigrante marroquí. Pero antes, resumamos el argumento de cada una de ellas:

Susanna (Antonio Chabarrías, 1995): en este drama aparece un inmigrante marroquí, Saïd (Saïd Amel), que trabaja de carnicero en un barrio de Barcelona y que sale con la protagonista, Susanna (Eva Santolaria), una adolescente sin familia que vive sola y se gana la vida como dependienta. Los problemas comienzan cuando Susanna reencuentra a Álex (Álex Casanovas), un hombre casado que acaba de salir de la cárcel y con el que mantuvo, en un pasado, una breve pero intensa relación. Sin poder evitarlo, Álex y Susanna reinician sus relaciones, espoleadas en todo momento por el miedo a ser descubiertos por Saïd.

En construcción (José Luis Guerín, 2001): en este documental asistimos a la construcción real de un edificio de viviendas en el Raval barcelonés a lo largo de 18 meses. La construcción de este edificio sirve de escenario a esta película, en la que se va retratando todo un estrato social estigmatizado de la ciudad, dándole voz a las personas que lo conforman y sacando la hermosura y la poesía que hay dentro de ellas. Uno de ellos es un inmigrante marroquí (Abdel Aziz El Mountassir), un poeta comprometido que trabaja en la obra.

Canícula (Álvaro García-Capelo, 2001): esta comedia narra las historias de una serie de personajes que se ven obligados, por distintos motivos, a permanecer en Madrid durante un tórrido mes de agosto. Sus vidas se van complicando y los problemas de unos afectan a la vida de los otros. Entre estos personajes destaca el de un inmigrante marroquí *sin papeles*, Hassan, (Farid Fatmi), que trabaja como taxista y que, por accidente, atropella a Isidro (Andrés Resino), un vecino de Lavapiés que al principio se muestra con actitudes racistas y con la voluntad de denunciarlo pero que, después de conocerlo mejor, decide no hacerlo.

Poniente (Chus Gutiérrez, 2002): en este drama también tiene cierto peso en la acción el personaje de un inmigrante marroquí, Adbembi (Farid Fatmi), que trabaja en un invernadero de un pueblo almeriense. Allí llega

Lucía (Cuca Escribano), una maestra que vive en Madrid y que regresa al pueblo de su infancia tras la muerte de su padre. Una vez allí, decidirá quedarse para continuar el negocio de los invernaderos de su padre y, en su nueva vida, se encuentra con Curro (José Coronado), un hombre que se crió en Suiza en los años de la emigración española, que también busca un sitio al que pertenecer y con el que inicia una historia de amor.

Saïd (Llorenç Soler, 1998): este drama se adentra en la vida de Saïd (Noufal Lhafi), un joven marroquí de 20 años que decide abandonar su pueblo, Xauen, y emigrar a España. La travesía del estrecho en una patera es su primera experiencia desagradable. Una vez en Barcelona, el desencanto no tarda en aparecer cuando descubre que Hussein (Marouane Mrifti), el amigo que le había animado a salir de Marruecos, se dedica a vender droga y cuando se da cuenta de las pocas posibilidades que tiene de encontrar un empleo digno. Su nuevo amigo, Ahmed, y los ensayos con un grupo de música serán las únicas cosas que le gratifiquen un poco. En uno de estos ensayos conoce a Ana (Núria Prims), una estudiante de periodismo de la que, a pesar de las diferencias culturales, acabará enamorándose.

4. Crítica social: espejos del racismo

Una de las características que comparten estos cinco largometrajes es que el inmigrante marroquí percibe y sufre, en la sociedad de acogida, el racismo y el miedo al “Otro”, el miedo a la diferencia. Los cinco filmes ponen en evidencia actitudes racistas –con mayor o menor intensidad– por parte de la sociedad española, lo cual puede modificar o generar, entre los espectadores, perspectivas y actitudes acerca de la inmigración marroquí y el racismo. En *Canícula* (Álvaro García-Capelo, 2001), por ejemplo, los prejuicios racistas se ponen de manifiesto en diálogos como el siguiente entre Hassan, el taxista marroquí, e Isidro, a quien ha atropellado sin querer y a quien le escayolan una pierna como consecuencia del accidente:

Isidro: “¡Pero si no sabes ni hablar! ¿Cómo vas a saber conducir? ¿Hay coches en tu país?”

Hassan: “Claro que hay coches en mi país”.

Isidro: “Para tres o cuatro ricachones. Ésos que tienen 1000 mujeres. Los demás iréis en burro o en camello”.

Hassan: “Lo llevo al hospital. Ahora lo llevo a casa. Y usted me insulta. Eso es racismo”.

Isidro: “Yo no soy racista. A mí me da igual que seas ‘moro’. Los taxistas españoles saben conducir. Venís los extranjeros y...” [en ese momento es interrumpido por su mujer, quien le llama desde el balcón].

Hay otras situaciones en las que Hassan tiene que soportar juicios y acusaciones falsas por parte de españoles. Por ejemplo, cuando unos vecinos lo ven por la calle y le acusan de vender droga, sin motivo alguno, sólo porque responde al estereotipo físico de *moro*. Al final, los comportamientos racistas quedan censurados claramente en la película. Primero, en la escena en la que Hassan es acusado de traficante de droga por unos vecinos, aparece uno de los personajes de la historia que se indigna por los hechos y defiende a Hassan reprochando a los vecinos su comportamiento injusto. Después, cuando Isidro se entera de que su vecino no ha dejado entrar a Hassan en su casa y le exhorta, por ello, a que salga de ella.

Poniente (Chus Gutiérrez, 2002) amplía más el abanico de crítica social. La historia principal —la del amor que surge entre Lucía y Curro— se va alternando con otras historias que van descubriendo todo el cúmulo de injusticias y dolor que sufren los trabajadores subsaharianos y magrebíes en el pueblo. La película va recorriendo así todo tipo de discriminaciones racistas: desde tener prohibida la entrada en los bares y en las discotecas del pueblo, hasta la imposibilidad de alquilar una casa —que les obliga a vivir en chavolas y en condiciones inhumanas—, pasando por un constante rechazo social —especialmente contra los marroquíes— que brilla, sobre todo, en el lenguaje de los propietarios de los invernaderos y que explota al final de la película cuando se organizan los habitantes del pueblo para apalea a los marroquíes. Recordemos las palabras del encargado del invernadero de Lucía, después de que ésta saluda a uno de los trabajadores del invernadero: “Lucía, tampoco hace falta que saludes a todos. A esta gente, cuanto menos trato tengas, mejor”; y diálogos como los siguientes:

Lucía: “¿no trabajamos con marroquíes?”
 Encargado: “Nosotros sólo trabajamos con subsaharianos.
 A tu padre no le gustaban los moros. Los marroquíes son los peores”.

En *Susanna* (Antonio Chabarrías, 1995), el racismo está mucho menos presente que en los otros cuatro filmes. La única discriminación racial que sufre Saïd en la película se observa en la escena donde es detenido injustamente por la muerte de Susana. Ante los ojos de la policía y de los vecinos, el *moro* aparece más sospechoso que el verdadero asesino, Álex. En el documental *En construcción* (José Luis Guerin, 2001), el inmigrante marroquí aconseja a un aprendiz marroquí que se haga el ignorante delante de los jefes para evitar que lo despidan: “sólo nos traen para trabajar, no para entender”, le dice al joven, quien le responde: “tenemos que entender”. “Si entiendes, te echan”, concluye el otro. Pero quizá la mejor crítica social de esta cinta excepcional es la de reflejar a

un trabajador inmigrante, desnudo de estigmas. Una persona más que un personaje, cuyo tratamiento está muy lejos de la estereotipia, quizá porque no es construido sino observado.

Asimismo, en las cinco películas, no sólo se reflejan prejuicios y actitudes racistas, sino también las desigualdades y las injusticias legales por la que pasan muchos inmigrantes en España. Por ejemplo, en *Canícula*, cuando Isidro quiere denunciar a Hassan para conseguir así una indemnización, éste le exhorta, con cara de preocupación y de tristeza, para que no lo haga: “Si denuncias, la policía me envía a mi país”. También en *Poniente*, cuando se reúnen los agricultores, se observa claramente que éstos están dispuestos a todo –incluso a bajar aún más los salarios de los trabajadores– para defender sus ganancias; o cuando Lucía acude a Curro para preguntarle si las horas extras se pagan o no a los trabajadores y él le responde: “Unos las pagan y otros no”; a lo que Lucía replica: “¡Tengo la sensación de estar viviendo en el Oeste! ¿Aquí qué pasa? ¿Qué cada uno hace lo que le da la gana?”.

Por último, el filme de Saïd es, junto con *Poniente*, la película donde la crítica social resulta más explícita y más completa. Quizá por el estilo de Saïd, a medio camino entre la ficción y el documental, hace que la crítica en esta película sea más patente. Ya en los primeros minutos, cuando el protagonista llega a Barcelona, la cámara capta en un segundo plano pintadas racistas como “Fuera moros”, que, aunque por entonces Saïd no entiende, sugiere el contexto hostil al que llega. También desde el principio de la película, cuando Saïd se dedica a vender alfombras por la calle, ya percibe el rechazo social:

Ahmed: ¿Cómo fue el trabajo?”.

Saïd: Mal, no vendo nada. Pero lo peor es la gente.
¿Por qué tienen que tratarme con desprecio?”.

Ahmed: “Ya te acostumbrarás. Aquí están convencidos de que todos los marroquíes robamos o traficamos en droga, o les quitamos el trabajo. Aquí todo el mundo va a la suya y nadie se fía de nadie, y menos de nosotros”.

Otro día, cuando el joven marroquí regresa a casa después de una larga jornada, el malestar del protagonista es aún más evidente:

Ahmed: “Esto no es lo que tu creías, ¿verdad?”.

Saïd: “No, ni Hussein, ni la gente, ni la ciudad, ni yo mismo. Huyendo de la policía como un delincuente”.

Ahmed: “Es que para ellos, eres un delincuente, un ilegal”.

Saïd: “Yo sólo quiero ganarme la vida. ¡No hago daño a nadie!”.

Ahmed: “Cálmate. Las primeras semanas son así para todos. Pero ya se te pasará”.

Saïd: “¿Y si no me pasa?”.

Ahmed: “Deberás volver a tu casa”.

La crítica social, al igual que en *Poniente*, apunta también al racismo violento, pues Saïd y Ahmed reciben una paliza por parte de unos *skins*, a quienes Ana y Saïd intentarán denunciar a pesar de la falta de medios de la policía, la lentitud de la justicia y las amenazas de los *skins* para que no lo hagan. El filme recoge también otro racismo más sutil, el racismo cotidiano, el que se destapa en el comportamiento de los padres de Ana, unos burgueses catalanes y antiguos progresistas que critican a los racistas violentos pero que, sin embargo, no aceptan que su hija esté con, como ellos dicen, un “ilegal”.

Su estilo, a medio camino entre el documental y la ficción (destaca el uso frecuente de la cámara al hombro), así como el papel de Ana (una comprometida estudiante de periodismo), le permite a Llorenç Soler ir desplegando, poco a poco, con sensibilidad y sentido crítico un completo abanico de denuncia social. Le da tiempo, pues, a reflejar las enormes complicaciones que tienen los inmigrantes para entrar legalmente a España y, una vez aquí, renovar sus papeles, poniendo en evidencia el sin sentido de la Ley de extranjería. En otro momento, Saïd le cuenta a Ana la falta de libertades y de derechos en Marruecos. También toca el tema de las llamadas “parejas mixtas”, a través de la relación entre Ana y Saïd, pero también a través de la relación de uno de los compañeros de recogida de fresa y su novia española. Los medios de comunicación tampoco escapan a la crítica: recordemos la escena en la que Ana se indigna ante la publicación de un artículo sobre *skins* en una revista “seria” en la que “se les da cancha a los violentos”, y un compañero le dice: “los periódicos publican lo que vende. Y la violencia vende”. La policía tampoco sale bien parada en la película: en una escena, dos policías vestidos de paisano y sin identificarse le piden la documentación a Saïd y lo provocan para tener un motivo y detenerlo (situaciones que como dice el personaje de la abogada de SOS Racismo en la película “por desgracia se producen continuamente”). Además, se pone en evidencia cómo la policía no presta los medios necesarios para vigilar y proteger a Ana, aún sabiendo que está siendo amenazada por los *skins*.

5. Humanización del moro

En conclusión, tanto en *Saïd* como en los otros cuatro largometrajes, se busca sensibilizar al espectador contra el racismo; pues en todas las películas –aunque en unas más que en otras–, se humaniza al inmigrante, de manera que los juicios y los comportamientos racistas que sufre pueden ser (re)conocidos más fácilmente como comportamientos injustos. Como dice Llorenç Soler en el coloquio del programa de televisión *Versión española*¹⁰:

La película [se refiere a *Saïd*, pero podría aplicarse igualmente a los otros cuatro filmes] es como un espejo donde se ve reflejada la sociedad española, la sociedad catalana, la sociedad europea [...] Y está el problema de que no nos gusta vernos cómo somos. Nosotros nos creemos [que vivimos] en una sociedad estupenda, ufana de todo, de su cultura, de su economía, de su religión, de todo. Y vernos en ese espejo de esos padres de la chica, eso no nos gusta en absoluto.

Respecto a la humanización del personaje, *Saïd* es la película española que consigue, por primera vez y hasta el momento, tratar el tema de la inmigración marroquí desde el punto de vista de los inmigrantes marroquíes. Y, de hecho, como reconoce el propio director en el programa de televisión, hubo por parte del equipo cinematográfico de la película una identificación clara con los recién llegados. Identificación que se percibe no sólo en el interés de la cámara en profundizar en la subjetividad de los personajes marroquíes (recordemos las ensoñaciones de *Saïd*), sino también en el tiempo dado a estos personajes (tienen más diálogos que en las otras películas y la historia principal se centra en ellos).

Ahora bien, *En construcción* va todavía más allá al dar la voz a los diversos componentes marginados de la sociedad sin juzgar ni criticar, entre ellos, un inmigrante marroquí que trabaja en la construcción. Es otras palabras, aunque el núcleo de este documental no se centre en el fenómeno migratorio (como sí ocurre en *Saïd*), su gran valor está en el punto de vista adoptado por la cámara, como un ojo que tan sólo observa, sin subjetivizar, reflejando así los personajes en su vida cotidiana, en cómo afrontan el día a día. El inmigrante marroquí aparece así como un personaje más, en el que la diferencia, la otredad es difuminada.

Aunque el punto de vista en *Poniente*, no es el mismo que el de *Saïd* y *En construcción*, sí que sobresale en la película de Chus Gutiérrez un momento interesante en el que la dicotomía entre el “yo” y el “Otro” se

10 Programa emitido en La 2 de TVE, un viernes del 2001.

intenta cuestionar. Nos referimos a la escena en la que Curro y Adbembi hablan sobre sus planes de montar un negocio conjunto mientras contemplan, juntos, el mar Mediterráneo. En un momento de la charla, se alude a uno de los puntos esenciales que define la relación entre norteafricanos y españoles:

- Curro: “Es que nunca he entendido bien qué tipo de árabe eres, Bembi”.
- Adbembi: “Te he dicho mil veces que no somos árabes. Nuestro pueblo [bereber] tiene cinco mil años de historia, y se extiende por todo África. Tenemos nuestra identidad, nuestra cultura, nuestra propia lengua”.
- Curro: “Tienes suerte de tener raíces”.
- Adbembi: “Tus raíces son mis raíces. Nuestros ancestros fueron los mismos. España fue un país bereber durante muchos siglos. [Pausa] Curro, ¿por qué quieres montar el chiringuito conmigo?”.
- Curro: “Porque eres mi único amigo. Y además... [sonriéndole] tenemos las mismas raíces”.

Y es que ya lo va diciendo la canción principal de la banda sonora de *Poniente*: “No tengo ni patria ni equipaje / Soy de ningún lado como el sol / Tengo mis raíces en el aire / Y cada estrella es mi nación”.

6. Perfil estereotipado: inmigrante *sin papeles*

En *construcción*, *Poniente*, *Canícula*, *Saïd* y, en mucha menor medida *Susanna*, no sólo comparten una visión crítica del racismo en la sociedad española y las injusticias sufridas por los inmigrantes marroquíes. Todas ellas, excepto *En construcción*, también comparten determinadas estrategias textuales con las que alimentan la construcción mediática y social del inmigrante magrebí como el “Otro”. Estrategias que, de manera muy sutil y seguramente involuntaria, acaban reproduciendo algunos de los estereotipos que el imaginario colectivo español sigue asociando a la figura del *moro*.

Muchos de estos estereotipos se ponen de manifiesto, principalmente, en la elección del perfil del inmigrante marroquí. Éstos resultan mucho más evidentes, incluso caricaturescos, cuando se trata de papeles secundarios en tono humorístico. Recordemos algunos de ellos: el personaje delincuente de Moromierda de las dos partes de *Makinavaja*, el *último choriso* y *¡Semos peligrosos! Uséase, Makinavaja 2*; el personaje “porrero profesional” (así lo califica su amigo Fernando), machista y *sin papeles* de Jalid en *El penalti más largo del mundo*; y Dan, el “morito” objeto

sexual de una de las señoras farmacéuticas en *París-Tombuctú*. Todos ellos pertenecen a estratos sociales bajos (siendo el Moromierda el caso extremo) y, aunque se presentan como personajes simpáticos, ninguno de ellos escapa al calificativo peyorativo –constante en casi todos los casos- de *moro*. Por ejemplo en *El penalti más largo del mundo*, cuando Fernando le dice a su hermana refiriéndose a su novio Jalid: “¿quieres ser la mujer de un moro de almacén? No te conviene”. En este tipo de películas, la función básica del personaje es aportar colorido multiétnico a la historia.

Respecto a las cinco películas donde los inmigrantes magrebíes tienen papeles más destacados –*Susanna*, *Canícula*, *En construcción*, *Poniente* y *Saïd*-, en ellas la estereotipia sigue presente, pero de manera mucho más sutil. De hecho, en todas el perfil del personaje es prácticamente el mismo: un inmigrante marroquí que acaba de llegar o que hace poco que llegó a España, que se ha visto obligado a salir de su país en busca de una vida mejor, y que sufre el racismo en la sociedad de acogida. En todas, los marroquíes aparecen, ante todo, como trabajadores, pobres y que realizan trabajos poco cualificados: obrero en *En Construcción*, recogedor de tomates en *Poniente*, taxista en *Canícula*, carnicero en *Susanna*, y vendedor de alfombras y recogedor de fresas en *Saïd*.

Básicamente, la inquietud principal de los personajes es obtener el permiso de residencia y trabajar dignamente, y, en el caso del personaje en *Susanna* (que ya tiene los papeles) de casarse. Sólo *En construcción* nos presenta a un inmigrante marroquí culto, comprometido e incluso poeta, y sólo en *Poniente*, el espectador asiste a la organización de los inmigrantes para reclamar mejores condiciones de trabajo. Cabe destacar también, el compromiso social y la valentía del personaje de Saïd, que decide testificar contra los *skins* arriesgando su integridad física y asumiendo que ello implicará su repatriación. Detengámonos mejor en cada uno de los cinco personajes:

El personaje marroquí en *Susanna* (Antonio Chabarrías, 1995) es el que tiene menor complejidad de los cinco. Al tener seguramente los papeles en regla (en la película no se explicita lo contrario), la máxima y única inquietud de Saïd que se representa es su deseo de casarse, de casarse con Susanna. Asimismo, su función es básicamente añadir más tensión a la relación sentimental de la protagonista con otro de los personajes: Álex. Además, aparece a menudo hablando en árabe, sin subtítulos casi siempre, lo cual aumenta su distanciamiento con el espectador. Sólo tiene diálogos muy breves en castellano, casi siempre con su novia Susanna y casi todos insustanciales. Pertenece a una familia musulmana muy tradicional, que se refleja tanto en la ambientación de la casa –con todo lujo de detalles tradicionales de Marruecos-, como en la entrevista que realizan la madre y la abuela de Saïd a Susanna para dar el visto bueno al matrimonio. Además, como le cuenta Susanna a Álex, ésta no mantiene relaciones sexuales con Saïd, remarcando así el conservadurismo del joven marroquí.

La guinda de la estereotipia llega cuando, prácticamente al final de la película, aparece borracho saliendo de un coche y casi sin poder andar; situación patética ante la que un vecino dice: “no es mala gente, lo que pasa es que no saben beber”. Tampoco falta el estereotipo machista y violento asociado a la figura del *moro*, que queda patente en la brutal escena en la que Saïd descubre a Susanna en brazos de Álex y, antes de golpearla fuertemente, le grita: “¡mi mujer me espera en casa, no se va con otro hombre!”. Tampoco escapa del estereotipo el compañero de Saïd: un joven marroquí que regenta un prostíbulo. Así pues, aunque la película acerca a la cultura y costumbres marroquíes, a través de las escenas en las que se filma a Saïd en casa con su familia, en una fiesta marroquí con unos amigos y hasta en el trabajo (donde se ve cómo degüellan a un cordero al estilo tradicional musulmán), el distanciamiento psicológico para con el personaje se produce igualmente, como consecuencia de la caracterización comentada y a pesar de que, en un momento determinado, Saïd le diga a Susanna: “yo no soy como ellos [el resto de sus familiares tradicionales]. No pienso como ellos [...] Yo soy como tú”.

En *Canícula* (Álvaro García-Capelo, 2001), Hassan aporta una dosis humorística importante. Farid Fatmi interpreta a este personaje, que combina la picardía con una gran humanidad, y que se gana la simpatía del espectador y, a menudo, la sonrisa. No se cae en el fácil estereotipo negativo, ni tampoco en el extremo de lo políticamente correcto, sino que más bien se representa a una persona de carne y hueso. De hecho, primero ablanda el corazón de Isidro (el hombre atropellado por Hassan) y el del espectador al mostrar la foto de su familia y pedir que no lo denuncien porque tiene que alimentar a su mujer e hijos, y después lo vemos hablando con el amigo que le ha prestado la foto y a quien le dice que, una vez más, el cuento de la foto le ha funcionado bien. Se confirma así el estereotipo de *moro* engañoso, pero también queda claro que miente para poder sobrevivir en una sociedad racista y que, en el fondo, es honrado pues rechaza la proposición de su amigo Tarek de traficar con drogas y sigue preocupándose por Isidro a lo largo de toda la película, a pesar de que sabe que ya no lo va a denunciar. En esta película, como en la anterior, el compañero marroquí del personaje trabaja también como vendedor de droga.

Los personajes marroquíes de *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) y *Saïd* (Llorenç Soler, 1998) son los más complejos. Como puede comprobarse en el apartado anterior, se les da mucha más voz que en las otras tres películas. De hecho, son las dos cintas que más se detienen en reflejar las duras condiciones de trabajo por las que pasan los inmigrantes marroquíes *sin papeles* en España, concretamente en los invernaderos almerienses y en Barcelona. El personaje de Saïd consigue ser un retrato profundo, complejo y, en suma, humano y verosímil, al dar a conocer no sólo sus problemas cotidianos, sino también sus sueños y fantasías. Por ejemplo, la escena en la

que la cámara accede a la subjetividad de Saïd, introduciéndonos en una de sus ensañaciones sobre su vida en Marruecos.

Ahora bien, el protagonista de *Saïd* responde, una vez más, al estereotipo de inmigrante marroquí pobre, sin estudios y tradicional (no bebe alcohol); aunque a diferencia del Hassan de *Canícula*, contiene una enorme inocencia que, a veces, puede hacerle poco creíble. Asimismo, aunque Saïd no responde al estereotipo ni de machista ni de violento ni siquiera de pícaro engañoso, su compañero más cercano, Hussein (el que le incita a emigrar a Europa), es un personaje que se gana la vida vendiendo droga y traficando con mujeres. Hussein acaba reproduciendo, pues, el estereotipo de *moro* delincuente, aunque al final se arrepienta de ello y sea perdonado por Saïd, lo cual le redime y humaniza ante la mirada del espectador (quien puede percibir así la enorme complejidad de quien vive en la marginalidad).

En *Poniente*, reaparece Farid Fatmi interpretando de nuevo el papel de un inmigrante *sin papeles*, Adbemi, en una historia en la que tanto los recién llegados inmigrantes, como los españoles (Curro y Lucía), se sienten desarraigados. Adbemi tiene aquí diálogos importantes, a través de los que transmite a Curro, el contable de los propietarios de los invernaderos, unas reflexiones muy acertadas en torno a los temas de la identidad, las raíces, la amistad y la justicia. Y además, aparece como uno de los líderes de la movilización social de los trabajadores contra las injustas condiciones salariales en las que trabajan.

Para acabar, haremos referencia a la excepcional –en muchos sentidos– *En construcción* (José Luis Guerín, 2001). El inmigrante marroquí con más voz en este documental es un peón de la construcción, comprometido, culto, ateo (“no por ganas sino por circunstancias de la vida”) y poeta (“la naturaleza está susurrando a Barcelona mediante la nieve cuando empieza a nevar”, dice cuando ve nevar). Destacan sus reflexiones filosóficas: sobre la soledad, la muerte...; y también sus reflexiones políticas: sobre el capitalismo, la alienación, la religión.... “Yo cada mañana canto la internacional. Esa es la religión de los pobres”, le dice a un compañero. A lo largo del documental, intenta convencer a su jefe –un incrédulo gallego en edad de jubilarse– de que es un trabajador oprimido. La vida cotidiana de este complejo y anti-estereotípico inmigrante marroquí recorre el documental junto a las historias de otros personajes: la de un hombre mayor que presume de tener dinero, pero que en realidad malvive en la calle rodeado de miseria; y una pareja desahuciada en la que ella mantiene a su novio haciendo la calle.

7. ¿Amor interétnico?

Otra estrategia discursiva que refuerza la alteridad de estos personajes magrebíes hace referencia a las relaciones sentimentales que mantienen con personajes españoles. En primer lugar, llama la atención el hecho de que la mayoría de estas historias de amor sean entre chico magrebí y chica española. En *Saïd*, la relación sentimental es entre Saïd, un inmigrante marroquí *sin papeles*, y Ana, una estudiante española de periodismo. En *Susanna*, se presenta una relación interétnica entre Saïd, un joven marroquí que trabaja de carnicero, y Susanna, una adolescente española sin familia. Existe otra película, *El faro* (Manuel Balaguer, 1998), donde la relación de pareja interétnica es, de nuevo, chico magrebí, Yasín (Tomás Martín), inmigrante magrebí empleado como cuidador de caballos, y chica española, María (Cristina Brondo), la nieta española de un farero. También en la comedia *El penalti más largo del mundo* (Roberto García Santiago, 2005), la relación amorosa es entre una joven española (camarera) y un inmigrante marroquí (que trabaja de vendedor en un supermercado). Únicamente, encontramos una película en la que no se repite este patrón de pareja: *Sé quién eres* (Patricia Ferreira, 1999), que incorpora también en su historia, aunque de forma muy fugaz, los recuerdos de una fracasada relación interétnica; en este caso el personaje masculino de la pareja es español, Mario (Miguel Ángel Solá), un amnésico en torno al cual gira la trama, y el personaje femenino es marroquí, Sara (Vicki Peña).

La recurrencia de este tipo de pareja —chico magrebí y chica española— puede responder simplemente a un reflejo de la realidad social española, pues la mayoría de residentes marroquíes son hombres. Sin embargo, resulta interesante tener en cuenta también la hipótesis de Isabel Santaolalla (2005), según la cual este tipo de emparejamiento “puede ser un recurso argumental dirigido a crear una tensión identificada con la posible ‘contaminación’ de la mujer blanca, y la ansiedad creada por el directo efecto que tal relación tiene en la constitución ‘racial’ del país” (p. 136).

Asimismo, los desenlaces de la mayoría de estas historias de amor no acaban con final feliz. En *El faro*, la relación entre María y Yasín se ve truncada por la muerte de Yasín. En *Susanna*, el final es también brutal: la chica muere asesinada (a manos de Álex) y Saïd es detenido por la policía como el principal sospechoso del asesinato. Por último, en *Saïd*, la relación se rompe por la repatriación del joven marroquí. Aunque es cierto que, con este tipo de desenlaces, los directores consiguen no caer en la presión comercial por ofrecer finales felices, no es menos cierto que el recurrente truncamiento de las historias de amor interétnicas en el cine español de los últimos años sí mantiene cierta continuidad con la tradición hollywoodense, pues en el cine de Hollywood es difícil encontrar finales felices de parejas de etnias diferentes; no se concibe la unión de una pareja interétnica como final satisfactorio. Por ejemplo, en las producciones de Walt Disney, destaca

Pocahontas, que constituye una de las pocas historias de amor interétnicas de Disney y, no por casualidad, también una de sus pocas historias de amor donde los amantes no viven “para siempre juntos y felices”. Como si las identidades raciales debieran permanecer mejor separadas... Incluso el cine francés ofrece pocos ejemplos de finales felices: “Las relaciones interraciales en el cine francés postcolonial son aceptadas y legítimas, pero no alentadas, y son presentadas como no viables en este momento” (Sherzer, 1999: 150).

La única película que encontramos en la que se refleja un final feliz de pareja interétnica —entre chico magrebí y chica española— es *El penalti más largo del mundo*, quizás porque se trata de una comedia disparatada, en la cual este final ofrece un toque de humor y de locura, en una película llena de excentricidades, como la historia de amor —también con final feliz— entre el patético protagonista, Fernando (Fernando Tejero), y la guapa Cecilia (Marta Larralde). También destaca *Seres queridos* (Teresa Pelegrí y Dominic Harare, 2004), donde sí hay final feliz, pero “el chico” no es un inmigrante marroquí, sino un profesor universitario palestino. En ambos casos, se trata de comedias y los personajes árabes son interpretados por actores españoles.

Este truncamiento generalizado de las historias de amor interétnicas (en concreto, las protagonizadas por chico magrebí y chica española) en el cine español, contrasta con los finales felices de parejas interétnicas que sí se daban en el cine folclórico del primer franquismo. Ahora bien, a diferencia del emparejamiento hombre inmigrante-mujer española, en el cine del primer franquismo la pareja estaba formada, generalmente, por un hombre español y una mujer de etnia gitana o de territorios colonizados. Un emparejamiento, pues, que poco tenía que ver con una finalidad “pro-intercultural”, sino por el contrario, como explica Jo Labanyi (1999), con “la necesidad de domesticar y domeñar la cultura colonizada (que adopta figuras femeninas) dado su poder de seducción” (p. 27). Como señala el mismo autor en relación con *La manigua sin Dios* (Arturo Ruiz-Castillo, 1947), la historia de un matrimonio interétnico entre el colono español y su mujer guaraní reflejaba “aquel mito según el cual en el Imperio español el hombre blanco concede generosamente su semilla a la mujer indígena para crear, así, una nueva raza” (p. 27).

8. Similitudes y diferencias con los inmigrantes subsaharianos e hispanoamericanos

Aunque las representaciones cinematográficas de los diferentes colectivos inmigrantes compartan el hecho de estar construidas como un “ellos” diferente al de “nosotros”, cada grupo étnico lleva asociado una serie de significados y, por tanto, resulta revelador considerar las similitudes y

diferencias en el tratamiento cinematográfico de cada grupo. Veamos algunas de estas similitudes y diferencias entre las representaciones de personas emigradas del Magreb y las emigradas de América Latina y África subsahariana. Para ello, nos basaremos en el análisis de los tres filmes españoles de mayor distribución comercial y repercusión pública protagonizados por personajes subsaharianos –*Las cartas de Alou* y *Bwana*- y latinoamericanos –*Flores de otro mundo*. Dejaremos pues sin estudiar las representaciones de los inmigrantes procedentes de Asia y de Europa del Este; dos colectivos con menor visibilidad en el cine español que el colectivo hispanoamericano, subsahariano y magrebí.

Una de las constantes observadas en todas estas películas es el final de la historia que impone al protagonista inmigrante lo que Isabel Santaolalla (2006) ha denominado “la desaparición como destino narrativo” (p. 15). Por ejemplo, en *Saïd* y en *Las cartas de Alou*, sus protagonistas deciden regresar a sus países de origen. En *Flores de otro mundo*, aunque una de las protagonistas decide quedarse con su recién marido español, la otra, Milady, huye del pueblo tras la paliza que le propina Carmelo. En *Bwana*, la desaparición del inmigrante es total, pues éste es asesinado por un grupo de *skins*. También los desenlaces de otras películas inciden en este tipo de finales: *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996), donde el “mulato caribeño” (como lo describen las sinopsis consultadas de la película), amigo del protagonista, es obligado a regresar a su país tras ser descubierto *sin papeles* por la policía; y *Agua con sal* (Pedro Pérez-Rosado, 2005), que acaba con la decisión de su protagonista, una trabajadora puertorriqueña *sin papeles*, de abandonar España y regresar a su tierra natal.

Aunque es cierto que este tipo de finales puede representar, una vez más, algo positivo como la voluntad de sus directores de no dejarse controlar por la industria cinematográfica –que tiende a imponer el final feliz para garantizar el éxito comercial-, es verdad también que este tipo de desenlace contribuye a la (re)presentación del inmigrante como elemento perturbador a expulsar, relegando asimismo otros posibles desenlaces más constructivos desde el punto de vista de las representaciones positivas de la inmigración. Desenlaces más constructivos en los que, por ejemplo, los “Otros” acabarían formando parte de la nueva sociedad a la que llegan, en lugar de huir de ésta o, directamente, morir en ella. Rozabel Argote (2006) apunta algunos efectos que puede provocar este tipo de finales en algunos espectadores. Refiriéndose al final del filme *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), que también acaba con el regreso-huída de la co-protagonista –una prostituta dominicana- a su país de origen, Argote afirma que este regreso como final narrativo “puede que alivie (y alivia) al espectador medio que diariamente es bombardeado con informaciones mediáticas sobre las ‘peligrosas avalanchas de inmigración’. Pero, desde luego, no contribuye a que, de una vez por todas, entendamos que

actualmente la presencia de las personas inmigrantes es bienvenida, necesaria, deseable y en absoluto desmesurada“ (pp. 17-18).

Al margen del valor poético de este tipo de final narrativo, la recurrencia a los mismos por parte del cine español merece una reflexión. ¿A qué responden estos desenlaces cinematográficos? Según la teoría de Rozabel Argote (2006), la ficción en general, y el cine en particular, poseerían “una poderosa función social tranquilizadora” (p. 18). En este sentido, el discurso tranquilizador funcionaría también en la película *Saïd*, pues se expulsa a su protagonista –al “extranjero”- a su país de origen (poniendo fin a la “amenaza” a la población autóctona) y, también, porque la inmigración queda metaforizada en un personaje marginal (pues Saïd es un joven marroquí *sin papeles*, que sufre discriminaciones, que no consigue salir adelante y que, por tanto, da la impresión de ser más una “víctima” que un “peligro”). Este tipo de factores textuales pueden, por tanto, generar significados sosegadores, al menos, ante la mirada de aquellos que sienten desconfianza, rechazo e, incluso, miedo ante la llegada de inmigrantes en general, y marroquíes en particular.

Frente a esta estrategia tranquilizadora, Argote (2006) encuentra un segundo mecanismo también utilizado por el discurso cinematográfico y que puede servir, igualmente aunque en otro sentido, para “tranquilizar” ante el miedo a la inmigración. Se refiere a la estrategia de mostrar primero lo inicialmente diferente y extranjero, para luego conocerlo y, posteriormente, integrarlo como una parte de “nosotros”. El filme *Saïd* también se sirve de este mecanismo discursivo, al interesarse por la cultura marroquí (nos acerca a su música y muchas de sus costumbres) y también al reflejar la gran cantidad de dificultades e injusticias que han de sortear los personajes marroquíes. Un texto cinematográfico paradigmático en este sentido es *Camino al andar* (Sholeh Hejazi, 2005), un documental que recorre las voces de filósofos, escritores, músicos, trabajadores sociales y profesores que reflexionan sobre la evolución de la humanidad, las guerras, los medios de comunicación, la diversidad cultural y la inmigración. Otros ejemplos de películas que (re)presentan la inmigración en general como elemento social novedoso a conocer e integrar son: *Hay motivo* (varios directores, 2004) y *Cantando bajo la tierra* (Rolando Pardo, 2004); filmes que adoptan el estilo documental y reniegan del “regreso narrativo” de sus personajes, apostando por una sociedad intercultural.

Asimismo, en el perfil de los personajes también pueden encontrarse diversas constantes. Una de ellas es que tanto los personajes magrebíes de las películas anteriormente analizadas (excepto en *Susanna* – que no se explicita- y *En construcción*), como los inmigrantes protagonistas de *Bwana*, *Las cartas de Alou* y *Flores de otro mundo* están en situación irregular. Los filmes *Saïd* y *Las cartas de Alou* comparten incluso una estructura muy similar: ambas comienzan por la entrada de forma irregular por la costa andaluza y termina con la repatriación del protagonista. Además, en sendas

cintas, aunque con mayor dureza en *Saïd*, el inmigrante se va dando cuenta poco a poco de la dura realidad de la inmigración irregular en España. También en *Bwana*, el inmigrante entra en patera.

Otra característica común a las cinco películas analizadas es que las historias se desenvuelven en los mismos espacios: Madrid (*Canícula*), Almería (*Poniente*) y Barcelona (*Susanna*, *Saïd* y *En construcción*). El protagonista senegalés de *Las cartas de Alou* pasa por los tres espacios: Almería, Madrid y Barcelona; *Bwana* se ambienta en algún rincón de la costa andaluza; y *Flores de otro mundo* es la única historia que se desarrolla en un pueblo castellano. Todas sin excepción comparten, además, el que los actores sean de la misma nacionalidad que sus personajes, una característica que marca una diferencia con la tradición, muy presente en el cine del franquismo, de utilizar a actores españoles para interpretar personajes de otras etnias. También, en todas ellas se escucha la lengua de sus países de origen, casi siempre traducidas con subtítulos. Y, por último, un aspecto importante en todas ellas: excepto en *Flores de otro mundo*, los protagonistas inmigrantes así como los directores de las películas son hombres.

Al mismo tiempo, podemos observar diferencias entre la representación cinematográfica dominante de los inmigrantes marroquíes y la de los inmigrantes subsaharianos e hispanoamericanos de *Bwana*, *Las cartas de Alou* y *Flores de otro mundo*. Por ejemplo, la proyección física del personaje que, en el caso del inmigrante marroquí, desaparece. De hecho, llama la atención el hecho de que todos los protagonistas marroquíes sean interpretados por actores que no responden al estereotipo de belleza dominante en la actualidad. Es cierto que este tipo de elección puede representar algo tan positivo como la voluntad de sus directores de no dejarse controlar por los intereses comerciales (que tienden a imponer protagonistas “guapos”), pero también es verdad que, de esta manera, se reproduce el estereotipo de *moro feo*. Y más, cuando suelen colocarse al lado de actores considerados socialmente atractivos, como José Coronado en *Poniente*, Álex Casanova en *Susanna*, incluso el amigo de Anna en *Saïd*. No es el caso de *Canícula*, pues al tratarse de una comedia, prácticamente todos los personajes son interpretados por actores que no corresponden al modelo de belleza dominante.

De la misma manera, la sexualización de los personajes marroquíes no es tan evidente como en los personajes de los inmigrantes subsaharianos e hispanoamericanos; lo cual no sólo se refleja en el uso de la cámara, que no se detiene en detalles de su cuerpo ni de su rostro, sino también en algo nada desdeñable: el hecho de que las escenas de sexo con el personaje marroquí estén ausentes prácticamente de todas las películas y, cuando aparezcan, sean muy inocentes. No hay más que ver *Susanna* y *Saïd*, las únicas películas analizadas en las que un personaje marroquí se besa con una mujer —en ambos casos española. En *Susanna*, prácticamente no se ve el

beso, y en *Saïd*, son dos besos muy inocentes y en dos situaciones donde la falta de luz dificulta su visión: un beso paseando bajo un puente de noche y el otro dentro de una casa sin apenas luz.

Esta constante repetida en los personajes marroquíes puede representar, una vez más, la voluntad de sus directores de no dejarse dominar por los intereses comerciales que tienden a imponer escenas de sexo para aumentar la taquilla. Sin embargo, este argumento se desvanece claramente en *Susanna*, donde el beso casto y a escondidas de la protagonista con el personaje marroquí contrasta fuertemente con las escenas de intenso contenido sexual con Álex. ¿Por qué, pues, esa resistencia a filmar escenas de sexo entre hombre marroquí y mujer española? ¿Quizás se busca no herir demasiado la sensibilidad del espectador ante lo que podría ser percibido, consciente e inconscientemente, como la “contaminación” de la mujer blanca por el *moro*?

9. Conclusión

Es difícil establecer conclusiones finales sobre los textos cinematográficos analizados, sobre todo, teniendo en cuenta el cambio constante que caracteriza a la industria cinematográfica, así como el hecho de que se trate de un periodo histórico muy reciente. Por ello, las conclusiones que a continuación se reflejan han de considerarse como el resultado provisional de un estudio que se ha propuesto simplemente identificar algunas de las constantes y de las particularidades que destacan en las representaciones de los inmigrantes magrebíes en el cine español.

Como hemos visto, en prácticamente todas las películas analizadas la figura del inmigrante magrebí es tratada en general con empatía y benevolencia. Podría afirmarse incluso que contribuyen a la integración social de estas personas al descubrir a muchos espectadores españoles lo desconocido y al acercarlos a muchos aspectos positivos de sus culturas, contribuyendo así a cambiar muchas miradas y a “tranquilizar” ante el miedo a la inmigración. En suma, se humaniza al ciudadano marroquí, al menos comparado con la representación dada en periodos anteriores¹¹. Se intenta superar algunos de los estereotipos con los que se conoce a este grupo social y, en muchas de ellas, la crítica social es muy clara. En este sentido, el discurso dominante en el cine español se distanciaría claramente del discurso informativo hegemónico de los *mass media*.

Ahora bien, a pesar de la buena intención de la mayoría de los cineastas y de la gran belleza de muchos de sus trabajos, no puede negarse la persistencia de muchos de los tópicos que el imaginario colectivo sigue

11 Representación analizada por autores como Jo Labanyi (1999) y Alberto Elena (1997).

asociando al *moro*. De hecho, a pesar de que algunas películas trasgreden los discursos oficiales acercándose o afirmando a veces un discurso de denuncia social, muchas de estas películas no acaban de romper con los estereotipos del discurso convencional. Convencionalismo que se observa tanto en comentarios y opiniones racistas, etnocéntricas o paternalistas, como, ante todo, en la utilización de personajes estereotipados. En el caso del inmigrante marroquí, como se ha intentado demostrar, suele ser representado, esencialmente, como un trabajador pobre, que realiza trabajos poco cualificados y, en la gran mayoría de los casos, *sin papeles*. En torno a él, no falta en casi ninguna película el personaje del marroquí vendedor de droga o traficante de mujeres, machista y violento. Estereotipos que, en el género cómico, se hacen todavía más visibles.

Otra de las imágenes estereotipadas más utilizadas es la que presenta al inmigrante magrebí como una persona que sufre discriminaciones racistas (ya sea por las leyes o por los prejuicios de la sociedad), incidiendo así, casi únicamente, en el lado dramático de la vida de estos grupos y reproduciendo, por tanto, la imagen de víctima. Esta victimización puede reforzar el estereotipo paternalista del “inmigrante pobrecito desgraciado”. Aunque esta victimización tiene el valor de representar fielmente las condiciones penosas por las que muchos inmigrantes viven en nuestro país, parece que la cotidianidad y el lado menos dramático de estas personas requeriría también cierta visibilidad en el celuloide.

Por último, se echa en falta no sólo una visión más compleja de la inmigración marroquí que llega a nuestro país, sino también de las nuevas realidades que se están conformando como consecuencia del fenómeno migratorio contemporáneo. El cine español ha tratado, principalmente, cómo llegan estos seres humanos y cómo se les recibe, pero ha hablado muy poco de aquéllos que llevan ya décadas viviendo en ciudades y pueblos españoles, de la nueva composición social de las escuelas y de los barrios, así como de sus hijos, niños y jóvenes que han nacido aquí y que ya no son “inmigrantes”. La utilización de representaciones más complejas permitiría acercarse con mayor justicia al fenómeno migratorio y a sus protagonistas. Con esto, no queremos criticar la tendencia legítima de los directores de cine a reproducir moldes muy similares de personajes inmigrantes, sino subrayar que, de esta manera, no queda recogida la complejidad y heterogeneidad de un amplio grupo social que, en el fondo como todos, contiene una riqueza social y cultural mayor que la que la máquina de estereotipia les asigna. Una máquina que puede resultar aún más perniciosa cuando se cierne sobre colectivos que sufren un importante rechazo social, como es el caso de los inmigrantes marroquíes en España¹² y, en general, los musulmanes en Europa¹³.

12 No hay más que ver algunas encuestas recientes realizadas por el CIS sobre inmigración y racismo, en las que se constata que “los árabes” figuran como el grupo social más

Este rechazo social, alimentado a su vez a través de discursos políticos y mediáticos islamófobos, dificulta sin duda la integración social de los inmigrantes musulmanes en las sociedades europeas. De hecho, teniendo presente que el islam es una religión de gran base comunitaria y la forma de vivirla por parte de los musulmanes está muy condicionada por el tipo de relaciones que estos mantengan con su entorno (Martín Muñoz, 2002), en un marco de integración que favorezca el sentimiento de pertenencia social, el islam puede desarrollarse más fácilmente en Europa sin conflicto. En caso contrario, puede convertirse en un espacio cerrado y hostil en el que los musulmanes buscan refugio.

A pesar de ello, como se mostraba al principio del artículo, son muchos los políticos e intelectuales que siguen utilizando el Islam como “chivo expiatorio” de muchos males que aquejan a las sociedades actuales. Un discurso racista que se reproduce en los medios de comunicación de masas, especialmente a través de los discursos informativos, pero también —aunque a otro nivel— a través del cine. Un discurso que acaba legitimando determinadas políticas de inmigración, y cuyas repercusiones negativas pueden agravarse en un contexto económico como el actual, caracterizado por la contracción del Estado Social de Bienestar y la consolidación de políticas neoliberales¹⁴. Y en un contexto político como el europeo, donde los partidos de extrema derecha comienzan a tener voz en los *mass media* y en los órganos de poder político, y donde las políticas migratorias tienden a homogeneizarse alrededor de criterios de control y a vulnerar los principios del Estado de Derecho¹⁵. En definitiva, contextos que, en lugar de favorecer entre la población inmigrante el sentimiento de pertenencia a la “sociedad de acogida”, favorecen el llamado repliegue identitario, avivando así los factores de exclusión social de estos colectivos.

rechazado por los españoles encuestados, sólo superado por “los gitanos”. Según la encuesta escolar sobre racismo que elabora desde 1986 el Centro de Estudios sobre Migraciones y Racismo (CEMIRA) de la Universidad Complutense, desde el 2002, los marroquíes son el colectivo que más sufre el racismo en la escuela. Según otra encuesta sobre terrorismo internacional (realizada por la empresa Intergallup entre el 10 y el 18 mayo del 2004), el 19% de los entrevistados expulsaría a los marroquíes de España (tres veces más que 8 años antes) y un 52% no se casaría con un/a marroquí.

13 Como constata el informe anual de 2005 del Observatorio sobre Racismo y Xenofobia de la UE, inmigrantes y minorías étnicas en general sufren una situación de discriminación en toda la Unión Europea en el acceso al empleo, la educación y la vivienda, resultando especialmente preocupante la creciente islamofobia, reflejada en el creciente número de ataques físicos y abuso verbal contra musulmanes.

14 Y es que como demuestra Marie Claude Blanc-Chaléard (2001) a través del estudio del caso francés, los contextos de crisis económica complican aún más la integración social de los inmigrantes.

15 Como han señalado autores como Javier De Lucas (2002), y Andrea Rea (2003).

10. Referencias bibliográficas

- Argote, R. (2006). *Princesas... de la calle alejadas de sus reinos*. *Mugak*, 34, pp. 17-22.
- Bañón Hernández, A. M. (2002). *Discurso e inmigración. Propuestas para el análisis de un debate social*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Barker, M. (1981). *The New Racism*. Londres: Junction Books.
- Blanc-Chaléard, M.C. (2001). *Histoire de l'immigration*. Paris: La Découverte.
- Calvo Buezas T. (2001). *Inmigración y universidad. Prejuicios racistas y valores solidarios*. Madrid: Editorial Complutense.
- De Lucas, J. (2002). *Una respuesta jurídica virtual: el marco legal de la inmigración en España*. *Migrance: España, país de migraciones (Espagne. Pays d'émigration)*, 21, pp.140-155.
- De Madariaga, M. R. (2001). La imagen de Marruecos y la interpretación de la historia en el sistema educativo español. En G. Martín Muñoz (Ed.), *Aprender a conocerse. Percepciones sociales y culturales entre España y Marruecos* (pp. 117-150). Madrid. Fundación Repsol YPF.
- Elena, A. (1997). La llamada de África: una aproximación al cine colonial español. En R. Gubern (Ed.), *Un siglo de cine español* (pp. 249-259). Madrid: Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España.
- Foucault, M. (1980). The History of Sexuality. An Interview. *Oxford Literary Review*, nº 2, vol. 4, pp. 57-64.
- Gallissot, R., Kilani, M. y Rivera, A. (2000). *L'imbroglie ethnique*. En *quatorze mots clés*. Lausanne: Payot (Anthropologie).
- Klineberg, O. (1976). *Prejuicios: concepto*. En *Enciclopedia Internacional de Ciencias Sociales* (pp. 422-429). Madrid: Aguilar (vol. 8).
- Labanyi, J. (1999). Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas. *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la imagen*, 32, pp. 22-42.
- Malgesini, G. y Giménez, C. (2000). *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*. Madrid: Catarata.
- Martín Corrales, E. (2000). Árabes y musulmanes en el cine español de la democracia (1979-2000). *Mugak*, 11, pp. 28-29.
- Martín Muñoz, G. (1994). El imaginario español sobre el Islam y el Mundo Árabe y su influencia en los medios de comunicación. En J. Bodas y A. Dragoevich (Eds.), *El mundo árabe y su imagen en los medios* (pp. 279-283). Madrid: Editorial Comunica.
- Martín Muñoz, G. (1998). The image of Islam and the Arabs in the West. The prevalence of culturalist visions. En J. Nielsen y S. A. Khasawnih (Eds.), *The Arabs and the West: Mutual Images* (pp. 59-72). Amman: Jordan University Press.
- Martín Muñoz, G. (2002). Los españoles, el islam y los inmigrantes: percepciones e imaginarios. *Migrance: España, país de migraciones (Espagne. Pays d'émigration)*, 21, pp. 174-181.
- Mattelart, A. (1998). *La mundialización de la comunicación*. Barcelona: Paidós Comunicación.

- Méndez Rubio, A. (2003). *La apuesta invisible*. Barcelona: Montesinos.
- Navarro García, L. (2008). *Contra el Islam. La visión deformada del mundo árabe en Occidente*. Córdoba: Editorial Almuzara.
- Provansal, D. (1990). Africanos en Cataluña. En M^o A. Roque (ed.), *Los Movimientos humanos en el Mediterráneo Occidental. Actas del Primer Simposio Internacional*. Barcelona: ICM.
- Rea, A. y Tripiet, M. (2003). *Sociologie de l'immigration*. Paris: La Découverte.
- Rodrigo Alsina, M. (1997). Minorías étnicas i premsa europea d'elit (en colaboración con M. Martínez Nicolás). *Anàlisi*, 20, pp. 13-36.
- Santaolalla, I. (2005). *Los "Otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza / Madrid: Prensas Universitarias de Zaragoza / Ocho y Medio, Libros de cine.
- Santaolalla, I., (2006). Inmigración, 'raza' y género en el cine español actual. *Mugak*, 34, pp. 9-16.
- Sherzer, D. (1999). Comedy and Interracial Relationships: 'Romuald et Juliette' (Serreau, 1987) and 'Métisse' (Kassovitz, 1993). En Ph. Powrie (Ed.), *French Cinema in the 1990s. Continuity and Difference* (pp. 148-159). Oxford: Oxford University Press.
- Taguieff, P.-A. (1990). *La force du préjugé : essai sur le racisme et ses doubles*. Paris : Gallimard.
- Van Dijk, T. A. (1999). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. A. (2003). *Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- Vázquez, M. Á. (2004). Los signos de la violencia / la violencia de los signos. Una reflexión contra el racismo, la xenofobia y la intolerancia. En F. R. Contreras y F. Sierra (Eds.), *Culturas de guerra. Medios de información y violencia simbólica* (pp. 101-122). Madrid: Cátedra.
- Said, E. W. (1990). *Orientalismo*. Madrid: Libertarias.