

Antropología Experimental

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>
2022. nº 22. Texto 07: 119-132

Universidad de Jaén (España)
ISSN: 1578-4282 Depósito legal: J-154-200

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rae.v22.6379>
Recibido: 26-05-2021 Admitido: 14-01-2022

**Imagen del inmigrante africano en *Las cartas de Alou* (1990),
El traje (2002) y *A escondidas* (2014)**

Juan Carlos MONROY; Maria BANTSUKOVA

Universidad de Tallin (Estonia)
carlos@tlu.ee, mbantsukova@gmail.com

**Image of the African immigrant in spanish films: *Las cartas de Alou* (1990), *El traje* (2002)
y *A escondidas* (2014)**

Resumen

El presente artículo aborda la imagen representada del inmigrante africano en *Las cartas de Alou* (1990) de Montxo Armendáriz, *El traje* (2002) de Alberto Rodríguez y *A escondidas* (2014) de Mikel Rueda. Analizamos las complejidades narrativas de esas películas en relación con una serie de categorías: las descripciones sobre la vida cotidiana de la figura protagonista, su relación con los personajes del país acogida, su experiencia profesional, los aspectos sociales, económicos y culturales del país de acogida. El resultado de ese análisis nos ayuda entender aspectos como la identificación y construcción y deconstrucción de estereotipos culturales y raciales. Si bien las tres películas presentan elementos comunes, hay diferencias notables en el tratamiento narrativo de los personajes principales.

Abstract

This article deals with the represented image of the African immigrant in *Las cartas de Alou* (1990) by Montxo Armendáriz, *El Traje* (2002) by Alberto Rodríguez, and *A Escondidas* (2014) by Mikel Rueda. We analyze the narrative complexities of these films in relation to a series of categories: the descriptions about the daily life of the main character, his relationship with the characters of the host country, his professional experience, the social, economic and cultural aspects of the host country. The result of this analysis will help us understand aspects such as the identification and construction and deconstruction of cultural and racial stereotypes. Although the three films have common elements, there are notable differences in the narrative treatment of the main characters.

Palabras clave

Inmigración. Cine Español; Narrativa Audiovisual. Adaptación. Estereotipos
Immigration. Spanish cinema. Audiovisual Narrative. Adaptation. Stereotypes

Introducción

Desde finales del siglo XX, en la sociedad española ha tenido lugar una serie de cambios demográficos, sociales y culturales en relación con el factor migratorio (Corbalán, 2011). La inmigración es un tema muy discutido en los medios de comunicación, pero es precisamente en el cine donde las relaciones entre interculturalidad y el fenómeno migratorio alcanzan su máxima expresión y, de un modo u otro, la pantalla nos ayuda, como espectadores, a meditar y a reflexionar sobre esta problemática. El cine puede verse como un mediador artístico y cultural que, por un lado, refleja las actitudes y prácticas sociales y, por otro, tiene el potencial de crear nuevas dinámicas o cambiar las existentes. Como señala Martínez-Salanova (2008), el relato cinematográfico «integra en su narrativa una gran diversidad de componentes, de estereotipos, de técnicas y de efectos que, por un lado, acercan al espectador al relato y se lo hacen más apetecible y, por otro lado, lo alejan de la realidad». Martínez-Salanova Sánchez (2008) señala que al analizar un filme se debe descontextualizarlo para volver a contextualizarlo en la atmósfera y modo en que se desarrolla.

Este trabajo examina la temática del inmigrante en tres películas españolas, filmadas en intervalos de tiempo distintos, en las que, por un lado, centran su interés en la figura del inmigrante (su forma de vida, sus dificultades de integración, sus problemas personales y las trabas administrativas) y, por otro lado, las relaciones de interculturalidad tienen una presencia constatable. Se trata de examinar qué grado de diferenciación o de evolución aparece manifiesta en tres películas filmadas en distintos años y períodos: *Las cartas de Alou*, estrenada en el año 1990; *El traje*, del año 2002, y *A escondidas*, del año 2014.

Lauro Zavala, en su artículo “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica” (2010), propone una serie de líneas de análisis cinematográfico entre las que se encuentra el análisis interpretativo de los componentes, que consiste en estudiar, entre otros elementos, la imagen, la puesta en escena, la narración. Para tal fin, tomamos en cuenta una serie de secuencias de las tres películas en relación con los aspectos temáticos mencionados anteriormente y analizamos los elementos cinematográficos (diálogos, caracterización de los personajes implicados, la ambientación) con que se manifiestan. La intensidad y la naturalización en que se desarrollan nos ayudan a comprender la visión cinematográfica y artística de esos tres filmes en relación con el fenómeno migratorio y la sociedad española.

A partir del visionado, surgen dos cuestiones sobre los trabajos de nuestro corpus: ¿qué visión cinematográfica postula cada película? A través de la mirada del protagonista no solo se relatan los lugares y los personajes con los que interactúa, sino que también se transmiten sus inclinaciones personales, sus emociones e incluso sus valoraciones en relación con algunos temas. A este respecto, existen dos enfoques en el discurso narrativo:

- un enfoque aséptico, en el que no se toma una actitud, sino una manera de ver, entender y describir la realidad del inmigrante. Se concibe la realidad de una manera neutra, sin ánimo de reprobar o criticar.
- un enfoque comprometido: conlleva una comparación y una oposición o dualidad (por ejemplo: *inmigrante/nativo*; *opresor*; *oprimido*). Se adopta una visión crítica y censurable de la realidad.

La mirada que adopta una película implica llevar a cabo un análisis de sus componentes, que consiste en cotejar las siguientes categorías: las descripciones particulares sobre la vida cotidiana de la figura protagonista, su relación con la gente local, su experiencia profesional y otros aspectos que analizaremos más adelante.

Por medio de un análisis narrativo audiovisual comparativo se tienen en cuenta los siguientes aspectos: (1) las similitudes y las diferencias de la vida del protagonista inmigrante; (2) qué incidentes (si los hay) aparecen: episodios de explotación, discriminación, rechazo, desprecio o racismo; (3) el tipo de contexto social en que se desenvuelve el protagonista.

La migración en el cine español

El cine de la inmigración ostenta un lugar importante en el ámbito narrativo de la cultura occidental por el hecho de que es capaz de transmitir mensajes que abordan la percepción del mundo particular del inmigrante. A partir del imaginario narrado y creado por los cineastas y directores cinematográficos, se describen e imaginan realidades subjetivas en relación con culturas y sociedades que se presentan ante la mirada absorta del inmigrante. Se trata de realidades subjetivas que se tiñen con el contexto social, cultural e histórico del momento. De ahí que este cine sea, hoy en día, objeto de estudio de disciplinas tan dispares como la antropología, la sociología, la literatura, el periodismo. Una lectura atenta de esos relatos cinematográficos y su correspondiente exploración permite justificar la mirada analítica de sociólogos, antropólogos, etc., sobre escenarios y contextos particulares en los que aparece no solo como tema principal el racismo o la discriminación, sino que figuran problemas sociales tan dispares como el machismo, la realidad los conflictos generacionales e interculturales. La película *Poniente* (2002), con guion de Chus Gutiérrez y de Iciar Bollaín, es un claro ejemplo, donde converge el desarraigo de españoles que retornan a su tierra, desde Europa o desde Madrid, como también de senegaleses y magrebíes, que emigran a España con el deseo de hallar una vida mejor que en su propia tierra.

La figura del inmigrante que abordamos en el presente artículo es la figura del africano, cuya acción se desarrolla en una sociedad y cultura diferentes a la suya propia y cuyas experiencias y aventuras se desenvuelven en ciudades españolas. Se trata de un fenómeno cinematográfico narrativo que ha despertado el interés no solo de cineastas españoles, sino de otros cineastas del ámbito internacional. Es a partir de los años noventa, como señala López-Aguilera (2010), cuando los directores españoles muestran un interés especial en incorporar en sus obras personajes inmigrantes extranjeros y relatar sus viajes y aventuras en el nuevo país, así como evidenciar las reacciones de los nativos en su interacción con ellos.

No obstante, a lo largo de la historia del cine español, otras migraciones han sido reflejadas en la pantalla. Por ejemplo, antes de los años 40 del siglo XX, el drama de las migraciones rurales queda patente en la versión muda (1930) y la versión sonora (1942) de *La aldea maldita* de Florián Rey. En la cara de los personajes se muestra el dramatismo que conlleva la migración del campesinado a la ciudad debido a la sequía, una característica común con *Las uvas de la ira* (1940) de John Ford. En *Surcos* (1951), de Juan Antonio Nieves Conde, el viaje es al contrario: la vuelta o el retorno a la vida en el campo de una familia campesina después de una aventura llena de fracasos en la ciudad. Si bien la película se contempla como una anécdota, la película es significativa al narrar con severidad y dureza la angustia de los miembros de una familia que, al llegar a Madrid, sufren un choque emocional por la vida urbana con la que se topan: la carencia de valores tradicionales, el rechazo y menosprecio de sus gentes, la delincuencia de las calles... todo ajeno a la vida tranquila y contemplativa del campo. No todos sus personajes conciben el desarraigo de igual manera, pero coinciden en la búsqueda de una vida mejor, un rasgo común del género neorrealista de este tipo de creaciones, como en *Rocco y sus hermanos* (1960) de Visconti.

La piel quemada (1967) de José María Forn es, en palabras de Encarnación Soler (2011), una apuesta valiente que traslada el problema de los emigrantes rurales, de regiones deprimidas, que van a zonas más ricas para trabajar en la construcción. Por una parte, el filme muestra una realidad macrosocial de entonces, el floreciente turismo en España que converge con el *desarrollismo* franquista de los años 60, y, por otro, una realidad microsocia, «la patética plasmación del subdesarrollo económico y cultural español de la época, del caciquismo meridional y de la inmigración en Cataluña» (Martínez-Salanova, 2008: 246).

Los cineastas de entonces fueron testigos del éxodo rural que despobló paulatinamente el campo y la España interior en la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, con el estreno en 1990 de *Las cartas de Alou*, dirigida por Montxo Armendáriz, se marca un punto de inflexión en el cine español; la apuesta por un nuevo género: la inmigración extranjera.

La figura del inmigrante africano en el cine español

El discurso cinematográfico del éxodo rural de los años cuarenta a los sesenta dejó un poso especial en el discurso narrativo de películas venideras que, como hemos mencionado

anteriormente, a partir de los 90 del siglo XX dirigen su mirada introspectiva en el drama de la inmigración extranjera, correspondientes a distintos complejos genéricos como documentales, melodramas, ficciones, animación, etc.

La figura del protagonista inmigrante¹ desprotegido, desarraigado o indocumentado que llega a la península o a las costas canarias de finales del siglo XX sustituye al campesino errante de las películas de mediados del siglo XX. Tanto uno como otro comparten elementos comunes: son víctimas, por una parte, del desarrollo industrial y de la modernización y, por otra, del rechazo, la discriminación, la xenofobia o el racismo. Aun cuando algunos atribuyen las narraciones fílmicas a una invención cinematográfica y al fruto creativo del director y de sus colaboradores, el cine visualiza las circunstancias socio-políticas construyendo vigorosas narrativas de dramas individuales y colectivos. Los espacios y las figuras cambian, pero el sufrimiento o el choque emocional es compartido, como en *Surcos* (1951). Otras, enmarcadas en la comedia, como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970) o *Gallego* (Manuel Octavio Gómez, 1987), el protagonista sale al extranjero en búsqueda de una vida mejor.

La situación de los subsaharianos y magrebíes indocumentados que llegaron durante los años 90 a la España recién integrada en la Europa comunitaria no guarda una relación sociológica con la España franquista de mediados del siglo XX². El cambio más notable tal vez sea el hecho de que España ya no es un país emisor de emigrantes, como lo fue en la época franquista, sino que se ha convertido en un país receptor de inmigrantes. A partir de entonces, la inmigración extracomunitaria proveniente de países subsaharianos y magrebíes es un tema de debate constante en los medios de comunicación. El inmigrante es percibido como el *otro* y se discute su contribución a la sociedad y su capacidad de integrarse en la sociedad de acogida:

El emigrante, que viene de otra cultura y, secundariamente, de otro país, encarna la figura cultural del extranjero con toda la carga de amenaza a la identidad constituida tanto personal como comunitariamente. El emigrante, a diferencia del turista, no es una persona que viene a ‘curiosear’ o a disfrutar. Tiene vocación de permanencia; y es esa vocación de permanencia la que suscita la tensión cultural (González Arnáiz, 2002: 81, citado en Gordillo, 2018).

De acuerdo con Gordillo (2006), existe un antes y un después con la imagen del emigrante que llega a suelo español con el estreno e irrupción de *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz): se trata de la primera película en inaugurar el *género* de las narrativas de inmigración del cine español (Santaolalla, 2005). A partir de esta le siguieron muchas otras donde el extranjero tiene cierto protagonismo –véanse estas y otras más citadas por Gordillo (2006)–: *La búsqueda de la felicidad* (Albert Abril, 1993), *Ciudadanos bajo sospecha* (Llorenç Soler, 1993), *Souvenir* (Rosa Vergés, 1994), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996), *La sal de la vida* (Eugenio Martín, 1996), *Susanna* (Antonio Chavarrías, 1996), *Menos que cero* (Ernesto Tellería, 1996), *Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997), *El sudor de los ruiseñores* (Juan Manuel Cotel, 1998), *El faro* (Manuel Balaguer, 1998), *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999), *Saïd* (Llorenç Soler, 1999), *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999), *Tomándote* (Isabel Gardela, 2000), *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002), *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), *La novia de Lázaro* (Fernando Merinero, 2002), *Los novios búlgaros* (Eloy de la Iglesia, 2003), *Extranjeras* (Helena Taberna, 2003), *Tánger* (Juan Madrid, 2004), *Agua con sal* (Pedro Pérez Rosado, 2005), *Princesas* (Fernando León, 2005).

¹ Chema Castiello (2005: 16) distingue entre aquellas obras que incorporan a los inmigrantes “ya sea como personajes de reparto, ya como simples figurantes” y estas otras en las que un inmigrante es la figura central –o una de las figuras centrales– de la trama.

² España experimenta un cambio demográfico importante: entre 1992 y 2000, la tasa de población extranjera fue de un 214%, y en 2010 los datos indicaban que la población extranjera era de un 12% del total (Pérez-Manrique, 2017: 132).

El fenómeno migratorio

En líneas generales, en todo fenómeno migratorio aparecen varias fases: 1) el desplazamiento de un punto de partida a uno de destino; 2) el cambio de actitudes que conlleva ese proceso de desplazamiento y de acomodación en otro lugar de destino (la búsqueda de empleo y de un nuevo hogar; el cambio de rutina y del estilo de vida; los hábitos alimentarios); 3) un factor cognitivo, motivacional y afectivo, que juega un aspecto clave en la adaptación social y en el proceso de aculturación, en el que la adquisición del idioma local puede ser un elemento cohesionador.

Sin estos aspectos no se puede entender los modelos y perspectivas de estudio que manejan los antropólogos y sociólogos para entender el proceso de aculturación o de asimilación. El origen del fenómeno migratorio suele obedecer a factores de expulsión o *push factors* –motivos económicos (huida de la pobreza; desempleo), razones políticas (guerra, conflictos, exilio, persecución, etc.) o medioambientales (desastres medioambientales, etc.)– y factores de atracción o *pull factors* –prosperidad económica, búsqueda de un lugar idóneo para instalarse– (Arango, 2004; López-Aguilera, 2010).

El inmigrante y la superación de problemas en el país de destino y de acogida pasa por un período de aceptación de las nuevas costumbres y realidades culturales de la sociedad receptora y una etapa conflictiva, que podrá superarse en el proceso de asimilación que el inmigrante se ve inmerso.

Zlobina (2004), citado por Monroy y Balosenko (2020), describe cómo se producen los inicios de adaptación sociocultural. El individuo se ve inmerso en una serie de barreras y dificultades: (1) de adaptación cultural: adquisición del idioma, de las reglas y costumbres de la cultura de la sociedad de acogida; (2) básicas: como la búsqueda de empleo, la obtención del permiso de residencia, el acceso a la vivienda, la cobertura médica, el conocimiento del aparato normativo y administrativo; (3) de preservación cultural: la preservación de los elementos culturales de origen (costumbres gastronómicas, lengua, estilo de vida, prácticas religiosas, etc.).

En cuanto a los inmigrantes indocumentados, cuando parten de su lugar de origen, afrontan y superan una serie de obstáculos e impedimentos de mayor calibre a fin de asegurarse un porvenir en la sociedad de acogida: cruzar por mar el Estrecho entre África y Europa en cayucos o pateras o la superación de vallas y muros que imponen y marcan la idea de frontera entre países, por ejemplo, Ceuta-Melilla y Marruecos, Estados Unidos y México. Estas medidas restrictivas de control de inmigrantes que se desplazan en situación de irregularidad jurídica dejan patente las dificultades y peligros para los inmigrantes que puede desembocar en la muerte del inmigrante. El cine ha sido testimonio de esta situación en filmes como *La frontera*, de Tony Richardson, del año 1982, y *Alambrista*, de Robert M. Young, de 1977, que muestra la dramática situación de un campesino mexicano que cruza clandestinamente la frontera de Estados Unidos para trabajar como temporero, pero que se ve envuelto en una serie de contratiempos e infortunios: pésimas condiciones de trabajo, estafas, salarios ínfimos, etc.

El corpus de análisis

En el siguiente apartado haremos una breve descripción de las tres películas tomando asimismo en cuenta otras fuentes bibliográficas. Cabe mencionar que se han seleccionado estas obras de manera cronológica, de tal manera que se cubra un análisis completo desde la película más antigua hasta la más actual.

Las cartas de Alou (1990) surgió con «vocación de documental»: Montxo Armendáriz, su director, visitó «durante tres meses numerosos asentamientos de inmigrantes, lugares de trabajo, centros de reunión, etc., intentando conocer en qué condiciones vivían y los motivos que les habían impulsado a venir a España» (Gordillo, 2018: 210). El mismo Armendáriz centra la figura de Alou con intensidad y viveza y muestra todo su dramatismo rompiendo la línea entre el documental y la ficción:

No hay ninguna guía que oriente al espectador: son imágenes oscurecidas de lo que parece un barco lleno de personas hacinadas en el interior. Los hacen subir a las lanchas, pero no existe una guía (en forma de rótulos, voz en *off* o personaje

conductor) que explique en qué lugar estamos, de qué nacionalidad son esas personas o cuántos días llevan navegando (Gordillo, 2018: 38).

Alou es un senegalés que pasa por esas fases antes mencionadas en el apartado anterior: desde el primer momento la película arranca con la llegada en patera a las costas de Almería; una vez llegado a la sociedad receptora, Alou se desplaza a distintas ciudades españolas, buscando un porvenir. Alou transmite su reflexión y conciencia a través de la lectura de cartas dedicadas y destinadas a sus familiares en Senegal. Su periplo por España es constante y perpetuo (de las costas de Andalucía a Cataluña), buscando espacios donde consolidar una identidad y una vida estable y un trabajo que le permita enviar dinero a sus familiares. Desde un prisma omnisciente, su relato con la voz en *off* transmitiendo sus inclinaciones y sentimientos sobre la sociedad española genera una empatía entre personaje y espectador (Cavielles-Llamas, 2009).

El Traje (2002), de Alberto Rodríguez, se centra en la figura de Patricio, un guineano que trabaja lavando coches en Sevilla, y que se encuentra en una situación inestable por el hecho de estar en España en una situación irregular. Un día recibe como regalo un traje elegante que le permitirá de manera ilusoria sentirse un autóctono más. Como señala Santaolalla (2005: 121), «el traje que Patricio consigue es más que una prenda de vestir: es el pasaporte que le proporciona aceptación social en una sociedad en la que las apariencias son más importantes que la sustancia».

A escondidas (2014), de Mikel Rueda, es una historia sobre dos chicos que pasan por un conflicto de identidad personal. Por medio de la amistad, comienzan a conocerse a sí mismos y a sentir una atracción mutua. La trama se desarrolla en una ciudad del País Vasco. El protagonista, el inmigrante africano Ibrahim, experimenta una crisis de identidad y un sentimiento de abandono y de pertenencia a la sociedad. Por temor a ser expulsado de España, Ibrahim debe esforzarse por no ser el *otro* en la sociedad. Debido a los prejuicios existentes, debe avergonzarse de sus sentimientos y ocultar quién es. Pero Ibrahim no está solo. No es el único que se siente fuera de lugar. Conoce a un joven, perdido en la comprensión de sí mismo, Rafael, un chico español. Ambos comienzan a descubrir sus sentimientos y entablan una relación de amistad y de cariño. En consecuencia, es una película «que trata de forma conjunta temas hasta ahora no mezclados entre sí como la homosexualidad, la inmigración y la adolescencia en un contexto de inmigración» (Soriano, 2016: 83). En palabras de su director, «*A Escondidas* es ante todo una historia de amistad. Así se inicia la relación de Ibra y Rafa; en principio es una amistad –aunque luego se desarrolla en otras cosas– [...] no creo que se pueda catalogar como *cine gay*»³. Sostiene asimismo que no se trata de una crítica, «sino más bien reflejar una realidad, hay muchos chavales marroquíes que vienen a España a buscarse una vida mejor y para bien o para mal, bueno, para mal desgraciadamente muchas veces la sociedad les rechaza y les obliga a vivir a escondidas»⁴.

Enfoque metodológico

A partir de los criterios metodológicos de los trabajos de Gemma Teixidó Farré (2011) y de María Concepción López-Campos (2015)⁵, realizaremos un análisis narrativo audiovisual particular y sustancial que implica una comprensión de la realidad del inmigrante representado en cada filme, y, por otro lado, presentamos un examen comparativo de las tres películas. Para tal fin, se analiza una serie de elementos cinematográficos (diálogos, caracterización de los personajes implicados, la ambientación...) teniendo en cuenta las tramas narrativas sobre la vida cotidiana de

³ ÓscarTA. (6 de octubre de 2014). Entrevista a Mikel Rueda, director de *A escondidas*. *El blog del cine español*. Recuperado de <https://http://www.elblogdecineespanol.com/?p=19484> [consulta: 12/05/2021]

⁴ Mikel Rueda habla sobre su drama gay adolescente *A escondidas* (s.f.). Noticine. Recuperado de <http://noticine.com/iberoamerica/36-iberoamerica/21674-mikel-rueda-habla-sobre-su-drama-gay-adolescente-qa-escondidasq.html> [consulta: 12/05/2021]

⁵ El trabajo de Teixidó Farré consistía en analizar la imagen de las mujeres inmigrantes protagonistas en películas de este género: aspecto físico y personal, su actitud social, las relaciones que mantienen con los personajes autóctonos y los objetivos que persiguen en la sociedad de acogida. El interés de López-Campos radicaba en analizar los personajes inmigrantes de películas en francés: las razones migratorias, los lugares por donde transitan, los problemas de identidad, la actitud de los autóctonos frente al inmigrante.

la figura protagonista, su relación con la gente local, su experiencia profesional, los aspectos sociales y culturales. Desde un enfoque antropológico social, se agrupan estas categorías en los siguientes temas⁶: (1) adaptación y acogida social; (2) modo y ritmo de vida de los protagonistas; (3) asimilación cultural; (4) perspectivas de futuro de los protagonistas inmigrantes.

Este criterio metodológico permitirá descubrir el perfil del protagonista (inmigrante); los contratiempos y adversidades que afronta el protagonista; el ambiente o atmósfera social en que se desenvuelve. Para un análisis integral, el análisis de las películas conlleva también entender «el contexto de la sociedad que produjo tal obra cinematográfica y situarla en la trama socio-histórica de la que formaba parte para poder llegar a la interpretación idónea» (Galiano, 2008: 173).

Análisis específico y comparativo

El sentido de pertenencia a la sociedad de acogida, el nivel de contacto y el apoyo social percibido son los elementos clave para conocer el grado de adaptación social del protagonista inmigrante. No se trata de analizar exclusivamente la actitud social que adopta personalmente, sino también conocer la actitud de los autóctonos con los que interactúa: trato social, prejuicios, flexibilidad, integración. Asimismo, se tendrán en cuenta otros elementos facilitadores de la adaptación –mencionados anteriormente– como el acceso al mercado laboral, la obtención del permiso de residencia o el acceso a la vivienda. Todos estos elementos influyen en el estilo de vida y en el ámbito cotidiano de los protagonistas. Otro elemento a tener en cuenta es el grado de incorporación de elementos culturales –concretamente la adquisición del idioma– del país receptor. Por último, en relación con los protagonistas, examinamos qué panorama de futuro deja entrever cada uno de estos filmes.

Las cartas de Alou (1990)

La película arranca con la llegada de Alou a la costa de Almería en una patera que cruza el Mediterráneo⁷. De manera fortuita, se encuentra con un camión con inmigrantes que le invitan a subir para ir trabajar en extensiones de explotación agrícola. Se relaciona con otro inmigrante que le va enseñando sus primeras palabras y frases en español. Con él entabla una amistad. Gradualmente, Alou se interesa por conocer la lengua autóctona.

En una discoteca Alou y su compañero conocen a dos jóvenes españolas que les invitan a subir a su casa, pero ponen como condición que entren antes o después, para que no tengan problemas con la gente del barrio y el vecindario por si los ven juntos. Las dos jóvenes adoptan un sentimiento de vergüenza y miedo a ser señaladas. Se trata de una escena donde se ponen de manifiesto los prejuicios de un ambiente social que refleja parcelas de la realidad de entonces⁸.

Durante su estancia en España, su movilidad es constante. Alou trabaja en oficios mal pagados en distintas ciudades: en un invernadero; como vendedor de accesorios en la calle; como recolector de frutas; en un taller de confección; para una empresa de recogida de basura. En todos los trabajos, Alou trabaja de manera irregular al no tener los papeles de residencia, pero siempre con la esperanza de hallar estabilidad a su situación y encontrar una vida mejor. Alou ya ha aprendido el idioma y se expresa con soltura. Sin embargo, su situación legal en el país sigue siendo inestable. Galiano (2008) afirma que «en estas películas, como otras sobre emigrantes, se resalta la necesidad de obtener un estatus legal para permanecer en el país», pero los prejuicios racistas de la población autóctona y los impedimentos legales les obligan a sentir una sensación de aislamiento y a vivir al margen de la sociedad.

⁶ En el siguiente apartado desarrollaremos estos aspectos con mayor detalle.

⁷ Con el ingreso de España en la Unión Europea en 1986 tiene lugar una transformación de políticas migratorias existentes, se refuerzan las fronteras y se toman medidas restrictivas. Como consecuencia, son muchos los emigrantes que alcanzan las costas españolas de manera irregular, con algo más del 80% sin contrato de trabajo (Galiano, 2008: 178).

⁸ Josefina Cuesta (2007: 626) describe el ambiente social de la última década del siglo XX como una época que se caracteriza por el auge «de la inmigración americana y africana en España, una puerta de Europa en el Mediterráneo y sueño de los inmigrantes del sur».

Una muestra de desprecio es la escena en la que Alou entra en un bar para pedir una bebida. El camarero lo ignora y atiende a otros clientes primero. Finalmente, el camarero le dice que se vaya de España porque nadie lo va a contratar: «[...] En este pueblo no hay trabajo para vosotros. Aquí nadie te va a contratar. Solo creáis problemas [...]». El filme va mostrando paulatinamente la actitud de recelo, desprecio y rechazo de algunos miembros de la sociedad receptora hacia los inmigrantes; sin embargo, Alou no se amilana y reacciona ante esas injusticias. Armendáriz –citado por Gordillo (2006: 218)–, como observador de la realidad de entonces, afirma que «no se trata de manifestaciones extremas, como pueden ser las del Ku Kux Klan o del exterminio de los judíos por los nazis, sino la de un racismo que está impregnado en los hechos más cotidianos y profundos de nuestra sociedad». En esos años finales de los ochenta y principios de los noventa, España dejó de ser un país de emigrantes para convertirse en un país receptor de inmigrantes provenientes de Latinoamérica, África y Europa del Este. Al ser un fenómeno nuevo, los debates sobre la adaptación o la integración de los extranjeros son frecuentes.

Otra situación de injusticia que padece, ocurre en una de las plantaciones donde trabaja. Alou comparte peras con sus amigos, pero el capataz de las plantaciones lo detiene y lo llama «negro». El capataz le prohíbe a Alou tomar peras recién recolectadas y le conmina a comer solo peras del suelo. Ante esta situación de crueldad, Alou se enzarza en una pelea con el capataz, lo tira al suelo y le hace comer las manzanas podridas desperdigadas. Su compañero y amigo Moncef le pide que huya y Alou acaba marchándose de la plantación. Armendáriz, además de mostrar episodios de racismo estructural, pretende poner en valor la situación de indefensión social y laboral en que se encuentran los inmigrantes africanos⁹.

Cuando Alou se instala en Cataluña, Alou comienza a frecuentar un bar donde juega a las damas con españoles y otros inmigrantes. El dueño del bar admira la habilidad de Alou en el juego y lo acoge siempre con simpatía, lo que implica un aparente clima cordialidad. Cuando el dueño descubre que su hija y Alou mantienen una relación sentimental, cambia de parecer y le prohíbe al joven inmigrante salir con ella: «A mi hija déjala en paz, no quiero que tenga problemas». Considera que esa relación puede causarle problemas y despertar una serie de prejuicios y opiniones desfavorables hacia él y su hija. Sin embargo, el padre de la niña seguirá comunicándose con Alou cortésmente. Armendáriz quiso recalcar la actitud hipócrita de la sociedad que negaba ser racista, pero que al mismo tiempo era cautiva de las etiquetas sociales y de los juicios de valor de entonces.

Tras un periodo de trabajo en un taller de confección, Alou trabaja en la recogida de basura: piensa que este oficio puede garantizarle la obtención de los papeles de residencia. Un día se acerca a una oficina de Registro Civil con la esperanza de conseguir esos papeles, pero el funcionario de turno le deniega el permiso de residencia. Alou se percata de que esas adversidades y actitudes de rechazo se condensan no solo en la esfera social, sino también en las esferas burocráticas y oficiales. Ante esta negatividad, acaba marchándose del país.

El viaje de Alou a España no es un viaje en vano, todo lo contrario: sus aventuras por España van dibujando su perfil. En Alou se siente una evolución que estriba desde la adquisición del idioma hasta el conocimiento de las costumbres y del funcionamiento normativo de la sociedad receptora. Su viaje consiste en «un recorrido de ida y vuelta y, a pesar de que el final de la película es similar al inicio, Alou es ya otra persona» (Gordillo, 2018: 36). La película, con una estructura narrativa circular, acaba como comenzó: Alou embarca en otra patera desde la costa africana, asumiendo el riesgo de realizar un viaje incierto y peligroso. Una escena que describe la problemática actual de los inmigrantes que cruzan el Estrecho con el fin de encontrar un futuro mejor.

La película abre una ventana a la esperanza: un ejemplo es su amigo subsahariano que ha logrado asentarse en España y formar una familia con una mujer de origen español.

Las cartas de Alou no es un documental, pero es un tipo de cine que habla de la condición humana como asegura su director: «El cine debe hablar, para mí, de la condición humana. Se habla a

⁹ Enríquez-Ornales (2016: 144) apunta que lo filmado no corresponde a una ficción arbitraria y añade: «Al contrario, es notorio que todos los actores africanos y marroquíes eran inmigrantes indocumentados, y que, según palabras del equipo de rodaje, se produjeron arrestos durante el mismo, subrayando una metanarrativa de la problemática, de cuyas experiencias se nutrió el equipo de dirección para ser lo más fidedigno posible».

veces de cine social o de cine político, pero para mí lo que me interesa sobre todo es la condición humana» (Rodríguez, 2007: 81).

El traje (2002)

La película nos presenta al principio al protagonista, Patricio, un joven subsahariano que se dedica al lavado de automóviles en Sevilla, ciudad donde se desarrolla la historia. Patricio se desenvuelve bien en la sociedad receptora: conoce perfectamente el español y las costumbres del país; sin embargo, su condición de inmigrante en situación irregular le impide encontrarse en un entorno favorable, encontrar un trabajo adecuado y conseguir una situación económica estable. Casualmente conoce a un jugador de baloncesto que, a juzgar por el vehículo de alta gama que tiene y la ropa que lleva, es una persona adinerada. Necesita la ayuda de Patricio para cambiar la rueda del coche. A cambio, le regala un traje elegante por este servicio.

Si en una de las escenas del principio de la película vemos que una mujer, presa de sus prejuicios raciales, decide cambiar de acera al encontrarse con Patricio, el traje marcará un antes y un después en sus aventuras. Llevar el traje y la corbata le proporcionará un *estatus*: «Metáfora de una sociedad que ha perdido sus señas de referencia morales y aprecia a los individuos por los signos externos del poder, el traje va a suponer un cambio notable en la vida de Patricio» (Castiello, 2005: 93). Deambular trajeado por las calles de la ciudad, le hace sentir cierta seguridad personal: siente que la gente con la que se topa no le rechaza e incluso le sonríe. Se trata de un instrumento o medio que, no obstante, no le conferirá estabilidad en la «tierra prometida».

Tras una redada policial en el piso que comparte con otros compañeros inmigrantes, también en situación irregular en el país, nuestro protagonista escapa y camina sin rumbo y sin un lugar donde alojarse hasta que finalmente acaba en un albergue social. Allí, el compañero de litera, antes de acostarse, le aconseja vigilar bien cualquier objeto de valor personal que tenga; sin embargo, al día siguiente, se despierta y halla su bolso vacío, sin el dinero de su amigo Ronald. El personal del albergue le informa a Patricio de la identidad del truhan que le ha engañado: se trata de un sevillano conocido con el sobrenombre de Panconqueso. Un estafador que se gana la vida robando y timando a los demás.

Su relación de interés con este estafador sevillano no le granjeará un escenario de prosperidad y estabilidad, no obstante, Patricio prefiere no despegarse de él hasta que le devuelva el último céntimo que le ha robado. Si bien los dos son personajes marginales, Patricio es una persona noble, que obra con honestidad y decoro, mientras que Panconqueso es un sinvergüenza. Este contraste de personalidades genera un sentimiento de empatía y aproximación del espectador con el personaje de Patricio en contraposición con la figura de Panconqueso, una caricatura de la picaresca española. Sin embargo, la relación entre los dos se va haciendo cada vez más estrecha y la lealtad va tejiendo la base de esa amistad. Patricio, al descubrir una caja con unas fotos íntimas de su compañero sevillano, entiende que él no ha sido un rufián toda su vida. Aquellas fotos desvelan un pasado muy distinto al presente.

Al igual que Alou, Patricio se halla lejos de conseguir una adaptación social al medio (obtención del permiso de residencia, acceso al mercado laboral, a la vivienda, etc.), no obstante, a lo largo del filme no se detecta un clima palpable de hostilidad y racismo como en *Las cartas de Alou*. Castiello (2005: 94) sostiene que el tema del racismo está ausente de manera más directa en *El traje* y añade que la película «retrata una situación de deambulación por una sociedad donde tal lacra parece no existir». La trama se encuadra en la más clásica estampa de la novela picaresca española: Patricio se ve envuelto en una serie de infortunios y de situaciones inesperadas en su camino.

En cuanto al ambiente urbano, en *El traje* no se muestran espacios claros y abiertos de ambiente multicultural, es decir, lugares donde concurren extranjeros de diferentes nacionalidades, mientras que en *Las cartas de Alou* la presencia y concurrencia de personajes secundarios magrebíes y subsaharianos se hace frecuente.

La vivienda es uno de los espacios que marca con mayor relevancia las condiciones vitales de muchos inmigrantes. Muchos de estos filmes muestran escenas en las que aparecen personas hacinadas en espacios cerrados. La puesta en escena, en *Las cartas de Alou*, de inmigrantes subsaharianos y magrebíes compartiendo un lugar común en un túnel oscuro y sucio es un retrato crítico

de la realidad. O cuando se sucede la imagen de la muerte del amigo de Alou por asfixia –en un apartamento en condiciones precarias– debido a una estufa en mal estado. En *El traje* también se da esa circunstancia del inmigrante empujado a vivir en un lugar abandonado, un espacio donde poder alojarse tras ser desahuciado del piso que compartía con otros inmigrantes. Si bien todas estas son imágenes de la ficción cinematográfica española, un documental como *Extranjeras* (2003) plasma la dureza de la realidad cotidiana de las inmigrantes. Su directora, Helena Taberna, pudo captar y hacer un fiel retrato las condiciones en que vivían estas mujeres y sus hijos en España. Una imagen desoladora de mujeres subsaharianas que comparten un piso donde los únicos muebles son una mesa y una cama grande (Eero, 2011: 168). Gordillo (2018) señala que a partir de 1996, coincidiendo con la llegada del Partido Popular, la figura del emigrante alcanza mayor presencia en el cine español en un listado de obras que incluye ya no solo títulos de ficción como *El traje*, sino también en el género documental. Santaolalla (2005: 23, citado en Caballero, 2014) señala esta época como un periodo de inflexión en el que la industria cinematográfica asumió los efectos de las políticas integradoras sobre el imaginario social y artístico español. El Plan para la Integración Social de los Inmigrantes, el Observatorio Permanente de la Inmigración o el Foro para la Inmigración, surgidos a mediados de los 90, permitieron y facilitaron una inmigración cada vez más integrada. No obstante, las actitudes racistas y xenófobas seguían siendo un problema manifiesto en la sociedad de aquella década –como el asesinato de Lucrecia Pérez en 1992 o los incidentes de El Ejido en el año 2000– que el cine quiso recoger: *Taxi* (1996) y *Poniente* (2002) aparecen episodios de violencia infligida por jóvenes radicales o grupos de extrema derecha.

En *El traje* la discriminación racial aparece de manera superficial y la exclusión económica adquiere mayor atención. Para Santaolalla (2005: 127) *El traje* es una comedia que pretende «emparejar personajes en principio muy distintos que a lo largo de la historia van acercándose mutuamente, hasta acabar descubriendo que sus diferencias eran más aparentes que reales». Ante la ausencia de un final claro sobre el futuro de su protagonista, se sobreentiende que seguirá luchando por tener una identidad y un reconocimiento en la sociedad de acogida.

***A escondidas* (2014)**

Al comienzo de la película, el personaje principal, Ibrahim, camina desorientado por una carretera suburbana, solo, con una mochila al hombro. Ibrahim se esconde de la lluvia en la tienda de una gasolinera y recoge un paquete de galletas de las estanterías. La dependienta de la tienda piensa inmediatamente que el chico ha entrado para robar y se encara con él. En su defensa, aparece un espontáneo llamado Yussef, también magrebí y testigo de la escena, que se enfrenta al personal del establecimiento –dos mujeres que regentan el local– por verter acusaciones sobre Ibrahim. Se trata de una escena que refleja bien las reacciones de dos mujeres ante el *otro*, condicionadas por el miedo y mediadas por los estereotipos y los prejuicios existentes. Las dos acaban percatándose de su error y observamos su remordimiento por una sospecha que, finalmente, la película muestra al espectador como cierta: la intención de Ibra era hurtar un paquete de galletas.

Aunque la película toma cuerpo con la historia de Rafa e Ibrahim, van apareciendo otros personajes que se agrupan en torno a ellos y que conforman dos colectivos (jóvenes españoles y marroquíes) bien definidos y rivalizados. Se trata de una distinción que la historia se construye, al principio, a partir de oposiciones binarias (*español/inmigrante; legal/ilegal; delincuente/bueno*) y, sin embargo, a medida que el espectador va conociendo la figura de Ibrahim surge un sentimiento de empatía y de aproximación. Un efecto que conduce al espectador «en último término a la aceptación del inmigrante» (Pérez-Manrique, 2017: 134).

Las vidas de Rafa e Ibrahim son dos líneas paralelas en un mundo estereotipado que no admite dudas ni contemplaciones. Rafa encaja en la perfecta imagen de un joven español de clase media que tiene una familia, una vivienda, lleva una vida escolar, dispone de un círculo de amistades y es parte de la sociedad autóctona. Ibrahim, por su parte, es un chico marroquí que carece de ese confort y «debe enfrentarse en solitario al hecho de sobrevivir y salir adelante en un país extranjero» (Pérez-Manrique, 2017: 143), basculando a un lado y a otro, entre la legalidad y la ilegalidad, entre la estabilidad y la incertidumbre.

Y en esta dualidad persistente se encuentra también el resto de compañeros de la cuadrilla de Ibrahim: deambulando entre el centro de acogida y un piso clandestino; por el día, participando en los programas destinados a la inserción laboral y, por la tarde, vendiendo hachís en las calles. No obstante, sus actos buscan, en ciertos momentos, una justificación ante el espectador: actúan por necesidad y supervivencia en un mundo que no les confiere privilegios y no les asegura un porvenir. Ni siquiera Yussef, el líder del grupo que incita a Ibrahim a vender droga en las calles, no encaja con el perfil de un delincuente al uso, puesto que sus actos se rigen por una cuestión de miseria y de extrema necesidad: roba medicamentos en farmacias para su hermana, enferma de una parálisis cerebral.

Por otro lado, «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» (Pérez-Manrique, 2017: 144). Los amigos de Rafa también cometen excesos: consumen drogas; se enzarzan en peleas; adoptan una actitud xenófoba hacia Ibrahim y los miembros de su cuadrilla. A pesar de estos elementos comunes, estas narrativas siguen considerando al inmigrante subsahariano «como un sujeto alejado de una identidad híbrida española, moderna y perteneciente a la Unión Europea» (Eero, 2011: 183). *A escondidas*, al igual que las otras películas en cuestión, no presenta un espacio híbrido civil entre lo español y lo subsahariano y, consecuentemente, se tiende a representar al inmigrante como al *otro*.

La vida rutinaria no se presenta de la misma manera al instalarse en espacios distintos que marcan una separación entre ambos grupos (centro de acogida/vivienda familiar; instituto/escuela de reinserción laboral), pero hay espacios comunes donde coinciden los personajes españoles e inmigrantes, como la piscina donde se sucede la competición de waterpolo entre los españoles y los inmigrantes, con un plano sugerente del marcador en el minuto 41:16 que pretende, respectivamente, establecer una clara dicotomía nominativa entre ambos grupos *local/visitante*. Una oposición binaria que se reafirma de manera simbólica con el color de los gorros *blanco/azul*.

La figura del inmigrante en la persona de Ibrahim ocupa *a priori* una posición antagónica respecto al orden y las fuerzas de seguridad: algunas veces huyendo de la persecución policial y otras enfrentándose a los agentes de manera violenta en el centro de acogida porque quieren llevarse a un compañero suyo, un menor que está en situación irregular y a quien se le ha denegado el permiso de residencia. Es una posición antagónica, pero que al mismo tiempo invita a la reflexión y a la construcción del estereotipo de la victimización, donde el inmigrante figura «como una víctima indefensa del sistema» (Pérez-Manrique, 2017: 137). Una circunstancia que se repite cuando Rafa e Ibra descubren que se le ha denegado el permiso de residencia a pesar de llevar más de tres años en España y dominar el idioma como un nativo más. Ibra quiere saber qué tan rápido puede obtener un permiso de residencia. Una llamada a la policía hará que el muchacho tenga que escapar precipitadamente. Rafa ha decidido acompañarlo. Los dos pasan la noche en un tren parado. En medio de la noche, se despiertan con un susurro. Ibrahim reconoce a su amigo Youssef, que lleva en brazos a su hermano discapacitado. Youssef ha decidido también huir de España. Youssef le dice a Ibrahim: «¡Mira como estamos! Hemos tenido que salir con lo puesto. Pero casi mejor... nos vamos hoy mismo. Y tú deberías hacer lo mismo. Si te pillan, te van a echar del país...». Ante el miedo y la incertidumbre, Ibrahim se despide de Rafa entre lágrimas. La película –con una estructura narrativa circular al igual que *Las cartas de Alou*– culmina con Ibrahim huyendo a escondidas en los bajos de un camión. Un final acompañado de un ingrediente emocional acentuado que, como señala Pérez-Manrique (2017: 145), «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» y proporciona un grado de empatía a la historia de amistad entre Rafa e Ibrahim.

Conclusiones

El cine actúa como un espejo de la sociedad y aquellas películas que se engloban en el género del cine de la inmigración pueden ser un ejercicio didáctico para la comprensión de las transformaciones que experimenta un país. Con el estreno de *Las cartas de Alou* en el año 1990 comienza un nuevo género. A esta le siguieron muchas otras que representan, de una manera u otra, las

experiencias del inmigrante en la sociedad de acogida. Como apunta López Aguilera (2010: 2), este tipo de cine es «una tarea social que el director asume para describir o criticar los factores, circunstancias, consecuencias y reacciones ante ese fenómeno nuevo para la sociedad española».

A través de este recorrido cronológico cinematográfico con el análisis de las tres películas seleccionadas, podemos inferir, en primer lugar, que existe un interés del cine español por poner en un lugar central la figura del inmigrante y, en segundo lugar, se observa una preocupación en dar luz a temas como la discriminación racial, la precariedad de las condiciones de vida y empleo, la inseguridad y el miedo, etc.

La comparación entre *Las cartas de Alou* (1990) de Montxo Armendáriz, *El traje* (2002) de Alberto Rodríguez y *A escondidas* (2014) de Mikel Rueda permite examinar la transformación que se produce en la representación del inmigrante, pasando de la otredad a una posible inclusión en la sociedad. *El traje* se presenta como una comedia en la que el tema de la discriminación racial está ausente de manera más directa, mientras que en *Las cartas de Alou* y *A escondidas* sí se detecta un clima palpable de hostilidad, racismo, inseguridad y miedo, amén de reflejar el arduo y arriesgado viaje o traslado o huida –en patera o en los bajos de un camión– del protagonista al país de acogida o de origen. Tampoco se trata de dos obras que muestren una denuncia directa, pero sí una mirada comprometida: se reflejan unas actitudes racistas y xenófobas en el proceso de adaptación o integración de los protagonistas.

Por otra parte, *El traje* y *A escondidas* son más lineales en la caracterización del personaje: desde el inicio, Patricio e Ibrahim tienen un dominio perfecto del idioma, conocen las costumbres del país y son conscientes del funcionamiento administrativo y normativo del país. Con *Alou*, en cambio, hay una evolución: además de los obstáculos que tiene que hacer frente para llegar a España, hay que añadir las dificultades en su adaptación e integración al nuevo lugar de destino.

Gordillo (2006) y Caballero (2014) coinciden en la idea que si el cine español solía recrear una imagen del inmigrante magrebí y subsahariano como un individuo pobre, marginado, desconocedor del idioma y en situación irregular, en *Las cartas de Alou* (1990) se rompe este esquema: su protagonista es versátil y no desiste en su deseo de ser aceptado y encontrar su identidad en el país receptor. De la misma manera que Armendáriz logra romper parcialmente con esa visión estereotipada, también lo consiguen en parte los directores de *El traje* y *A escondidas* en la plasmación de sus personajes, si bien «no dejan nunca de ser “ciudadanos bajo sospecha” dentro de la sociedad blanca de España» (Gordillo, 2018: 36). Con la figura de Patricio –honesto y noble– el binomio emigrante-delincuente se desmorona y paradójicamente se contrapone a la actitud de su compañero español y blanco Panconqueso, que es presentado como un estafador y un ladrón. En *A escondidas*, la imagen de Ibrahim se construye inicialmente a partir de la oposición binaria (español/inmigrante; legal/ilegal; delincuente/bueno) para pasar a desmontar esa representación preconcebida a medida que la película nos descubre su personalidad. Su figura se humaniza a través de la exploración de sus sentimientos, de su amistad verdadera con Rafa y de su relación con los asistentes sociales; sin embargo, ante la respuesta negativa de las autoridades en concederle el permiso de residencia, su integración fracasa. Finalmente, el estereotipo de la victimización transforma a Ibrahim en una víctima indefensa.

Para finalizar, cabe mencionar que las películas de inmigración son resultado de una propuesta subjetiva y ficcional de sus directores y realizadores que en ocasiones pueden desembocar en una visión superficial, limitada y manipulada de la realidad. Una propuesta futura de investigación consistiría en explorar el género documental y llevar a cabo un análisis antropológico de documentales sobre la inmigración, como por ejemplo *Balseros* (2002), de Carles Bosch y José María Doménech, *Paralelo 36* (2004), de José Luis Tirado y *El tren de la memoria* (2005), de Marta Arribas y Ana Pérez.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Quira (25.06.2016). *El traje* (Alberto Rodríguez) 2002 [video]. https://vk.com/video?z=video264123291_456239185%2Fpl_cat_updates
- Fabregat (06.02.2016). *Las cartas de Alou* (1990) [video].

https://vk.com/video?z=video262107010_171646807%2Fpl_cat_updates

Бондаренко (17.02.2020). *A Escondidas* [video].

https://vk.com/video?z=video16455523_456239624%2Fpl_cat_updates

Fuentes secundarias

- Arango, J. (2004). Inmigración, cambio demográfico y cambio social. Información Comercial Española, 815, 31-44. Recuperado de <http://giemic.uclm.es/Realidad%20Migratoria/Estudios/RmDem0157.pdf>
- Caballero, M. (2014). *Extranjeras, de Helena Taberna: el ojo crítico del documental frente a la inmigración*. IBEROAMERICANA. América Latina - España - Portugal, 9(34), 137-148. Recuperado de <https://doi.org/10.18441/ibam.9.2009.34.137-148>
- Cantero, M. (Coord.), María Luisa Van Liew (coord.), José Carlos Suárez Fernández (coord.) (2012) Mónica Cantero (coord.), María Luisa Van Liew (coord.), José Carlos Suárez Fernández (coord.). *Fotogramas para la multiculturalidad, migraciones y alteridad en el cine español contemporáneo*. Valencia: Tirant lo Blanch. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=263825>
- Castiello, Chema (2005). *Los parias de la tierra: Inmigrantes en el cine español*. Madrid: Talasa. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=263825>
- Cavielles-Llamas, I. (2009). *De otros a nosotros: el cine español sobre inmigración y su camino hacia una visión pluricultural de España (1990 - 2007)*. Tesis doctoral. University of Massachusetts. Recuperado de <https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1292&context=theses>
- Corbalán, A. (2011). *Cartografías de la otredad: Nuevo racismo en el cine español*. Alabama: Universidad de Alabama. Recuperado de https://www.academia.edu/1569961/_Cartograf%C3%ADas_de_la_otredad_Nuevo_racismo_en_el_cine_espa%C3%B1ol
- Cuesta, Josefina (2007). *Los retornos: sueño, horizonte, destino y mito*. Anales de Historia Contemporánea, 23, 621-627 Impreso. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=179661>
- Eero, J. (2011). Representación del inmigrante subsahariano en el cine español contemporáneo: Aproximaciones a la condición poscolonial. Tesis Doctoral, Universidad Carlos III, Madrid. Recuperado de <https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/13767/Tesis%20Doctoral%20Eero%20Jesurun.pdf?sequence=1>
- Enríquez-Ornelas, J. (2016). Agentes de cambio: Perspectivas cinematográficas de España y Latinoamérica en el siglo XXI ed. Fátima Serra de Renobales, y Helena Talaya Manso. Hispania 99(3), 500-501. doi:10.1353/hpn.2016.0081.
- Galiano, M. (2008). Movimientos migratorios y cine. Historia Actual Online. 15 (ene. 2008), 171-183. <https://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/article/view/243>
- González A., Rodríguez, G. (2002). "La interculturalidad como categoría moral" en VV.AA.: El discurso intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, pp. 77-106. Recuperado de <https://xdoc.mx/documents/el-dialogo-intercultural-en-el-cine-espaol-contemporaneo-entre-el-5deab68909626>
- Gordillo, I. (2006). "El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo" en Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales, nº 4, 207-222. Recuperado de http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n4/articulos/el_dialogo_intercultural_en_el_cine_espanol_contemporaneo_entre_el_estereotipo_y_el_etnocentrismo.pdf (Fecha de acceso: 08/03/2021)
- Gordillo, I. (2018). *La construcción de la alteridad. Cine e inmigración en la era socialista*, en Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria 19 (1), 29-41. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.60731>
- López-Aguilera, Ana M. López-Aguilera, Ana M. (2010) *Cine e inmigración: espacios de inclusión y exclusión*. Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures. 8. <https://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss/8>
- López-Campos, Mª C. (2015). El inmigrante y las políticas de inmigración en el cine. Tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. <https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/2837/lopezcampos-tesis16.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Martínez-Salanova, E. (2008). *Cine e inmigración: otra ventana abierta para el debate*. La inmigración sale a la calle: comunicación y discursos políticos sobre el fenómeno migratorio coord. por CHECA Y OL-MOS, F. pags. 231-252. <https://educomunicacion.es/articulos/cineinmigracion.htm>
- Monroy, J. C. & Balosenko, V. (2021). Percepciones de ciudadanos hispanohablantes en Estonia: Adaptación y aculturación. Antropología Experimental, (20), 283-298. <https://doi.org/10.17561/rae.v20.20>

- Pérez-Manrique, A. (2017). *Malos de película en el cine español de inmigración: protagonistas y antagonistas en Amador* (2010), *Biutiful* (2010) y *A escondidas* (2014), Worcester State University, MIFLC Review, vol. 18, 2016-2017, pp. 132-148. Recuperado de <http://miflc.com/volume-18/>
- Rodríguez, H. J. (Coord.) (2007). Montxo Armendáriz. Itinerarios. Cáceres: Asociación Cinéfila Re Bross, Filmoteca de Extremadura, Asamblea de Extremadura, Ocho y Medio. Recuperado de <https://www.filmotecaextremadura.com/publicaciones.php>
- Santaolalla, I. (2005). Los "Otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza y Ocho y medio. https://docplayer.es/185110512-Etnicidad-y-raza-en-el-cine-espanol-contemporaneo.html#show_full_text
- Soler, Encarnación. *El cine amateur y la emigración: la mirada no oficial*. Quaderns de Cine. N. 6 (2011). ISSN 1888-4571, pp. 115-122 <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/16294?mode=full>
- Soriano, J. J. S. (2016). Iluminando el cuarto oscuro: Tendencias discursivas e imaginario queer en la cinematografía española contemporánea. *Arte y Políticas de Identidad*, 15, 171-186. Recuperado de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/284481/206581> (Fecha de acceso: 02/05/2021)
- Teixidó Farré, Gemma (2011). Representaciones de la mujer inmigrante en el cine español contemporáneo (1990-2009). Treballs de recerca, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. <http://hdl.handle.net/2072/97280>
- Zavala, L. (2010). El análisis Cinematográfico y su diversidad metodológica. *Revista Casa del Tiempo* (30), 65-69. http://www.uam.mx/difusion/casadel-tiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf

Anexos I: Ficha Técnica de las películas

	<i>Las cartas de Alou</i>	<i>El traje</i>	<i>A escondidas</i>
Dirección	Montxo Armendáriz	Alberto Rodríguez	Mikel Rueda
País de producción	España	España	España
Año de producción	1990	2002	2014
Duración	100 minutos	102 minutos	96 minutos
Género	Drama	Drama, comedia	Drama, romántico
Productora	Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., Televisión Española (TVE)	Canal+ España, Televisión Española (TVE), Telsela Producciones Cinematográficas	Baleuko, Bitart New Media
Guion	Montxo Armendáriz	Alberto Rodríguez Santiago Amodeo	Mikel Rueda
Productores	Elías Querejeta	Daniel Goldstein	Eduardo Barinaga, Fernando Díez, Karmelo
Actores	Mulie Jarjú, Eulalia Ramón, Ahmed El-Maaroufi, Akonio Dolo, Albert Vidal	Eugenio José Roca, Manuel Morón, Mulie Jarjú, Vanesa Cabeza	Germán Alcarazu, Adil Koukouh, Joseba Ugalde, Eder Pastor, Moussa Echarif, Mansour Zakhnini