

EL DIÁLOGO INTERCULTURAL EN EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO: ENTRE EL ESTEREOTIPO Y EL ETNOCENTRISMO

Inmaculada GORDILLO
Universidad de Sevilla

Resumen: El fenómeno de la inmigración de la nueva realidad española posee un reflejo tanto en el producto cultural cinematográfico como en la reflexión e investigación sobre el tema. Si el cine compone tanto espejos como modelos sociales, será interesante analizar qué tipo de relaciones interculturales se dan entre el español y el inmigrante dentro de los filmes hispanos. Desde posturas de desconocimiento que conducen al estereotipo junto a situaciones cotidianas de racismo no violento, hasta contextos donde la xenofobia y la violencia presiden las actitudes de los españoles, el cine empieza a dar cuenta de un problema que los discursos sobre la sociedad actual no pueden obviar.

Palabras claves: Interculturalidad. Cine español. Inmigrantes. Racismo. Estereotipos. Etnocentrismo.

Abstract: New Spanish reality reflects the phenomenon of immigration either in cultural cinema production or in the thinking and investigation on such subject. Since cinema generates both social mirrors and models, it will be interesting to explore the kinds of relationships Spaniards and immigrants establish within Spanish films. From ignorant approaches leading to stereotypes or daily situations of non violent racism to contexts in which xenophobia and violence shape the attitudes of Spanish people, cinema is starting to account for a problem that current social discourses cannot overlook.

Keywords: Interculturality. Spanish cinema. Immigrants. Racism. Stereotypes. Ethnocentrism.

Los profundos cambios culturales resultantes de los procesos de transformación social que nuestro país está experimentando desde la consolidación de la democracia han empezado a dejar huellas en el cine nacional. Prueba de ello es que a raíz de la aparición de películas españolas donde la presencia

de emigrantes se hace visible, la investigación, el estudio y la crítica empiezan a conquistar un territorio nuevo casi sin explorar. No es casualidad que a finales del 2005 coincidan entre las novedades editoriales tres publicaciones serias –desde diferentes ópticas metodológicas y con diferentes objetivos– en torno a la emigración y el cine español¹, además de artículos en revistas especializadas, ciclos de conferencias y debates en torno a ese conjunto de personajes, que, poco a poco, empieza a tener una presencia visible no sólo en muchas ciudades y pueblos de nuestro país, sino también en algunas de las historias que narra el cine español.

La introducción del *otro* dentro de un filme cuya acción se desarrolla en una sociedad diferente a la suya es una evidente muestra de comunicación intercultural en el seno de la diégesis presentada. Esas relaciones de interculturalidad argumentales pueden ser tanto el reflejo de la realidad extracinematógráica que actualmente se despliega en algunas ciudades españolas, como la constitución de un modelo representacional que influya individual y socialmente en el espectador. A pesar de estas evidencias, ninguna de las publicaciones señaladas se centra en el análisis de las cuestiones derivadas de la relaciones de interculturalidad que nos enseñan las películas españolas², por lo que esos elementos se convertirán en el objetivo del presente artículo.

La ausencia –durante décadas– de inmigrantes en nuestro cine y de bibliografía en torno a la teoría cinematográfica y las relaciones interculturales por parte de investigadores españoles no debe extrañarnos: si –exceptuando el pueblo gitano– en España la presencia de etnias y grupos culturales diferentes se ha circunscrito a visitas de turistas, en otros países donde la multiculturalidad era un hecho cotidiano, tampoco ha existido ni representación discursiva en medios audiovisuales, ni reflexión teórica sobre el tema. Como bien señala Robert Stan, “lo más sorprendente en la relación que mantiene la teoría cinematográfica oficial con la raza y el multiculturalismo es el prolongado

1. *Los “Otros”. Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo* de Isabel Santaolalla; *La memoria escondida. Emigración y cine* del periodista Eduardo Moyano, y *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*, de Chema Castiello.

2. En el libro de Isabel Santaolalla se contempla la posición de lo étnico y lo racial en el cine español, analizando varias películas realizadas a partir de los 90, así como sus contextos de producción y consumo, destacando sus componentes formales, temáticos e ideológicos. En *Los parias de la tierra* se hace un recorrido por las principales películas con repercusión comercial sobre la inmigración para “desentrañar el modelo o los modelos de representación del emigrante en el cine español” (Castiello, 2005: 17). Y el libro de Eduardo Moyano rebusca dentro de la memoria cinematográfica para comprobar que España ha sido durante siglos un país de emigrantes y repasa títulos españoles en los que inmigrantes de todos los países son los protagonistas.

y manifiesto silencio teórico respecto al tema. Durante gran parte del siglo, la teoría del cine en Europa y Norteamérica parece haber vivido de la ilusión de ser totalmente ajena a toda raza”³ (Stan, 1999: 311-312). Para paliar este olvido, recientemente, los estudios multiculturales de los medios de comunicación abarcan diferentes y variadas líneas de investigación: el análisis de la representación de las minorías, la crítica a los medios de comunicación dominantes, los trabajos sobre discursos coloniales y poscoloniales, las teorías del “Tercer Mundo” y el Tercer Cine, los trabajos sobre los medios de comunicación indígena, sobre el cine de minorías, el cine del exilio, los estudios sobre la condición blanca, y de pedagogía antirracista.

A la hora de abordar el estudio de la interculturalidad dentro del cine español está claro que mostrar y analizar los personajes que provienen de la emigración es el primer paso:

Si tuviéramos que poner hoy un rostro a todo el fenómeno de la interculturalidad, la figura del emigrante tendría todas las de ganar. Pero 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)

Pero detectar la presencia del *otro* en cualquiera de sus encuentros/desencontros sociales, políticos, laborales o culturales con la etnia dominante no será suficiente, y el análisis deberá centrarse en las características comunicativas de la convivencia entre ambos grupos.

En la actualidad, en el ámbito internacional “muchas películas contienen en su interior las huellas de un diálogo entre culturas, e incluso en ocasiones parecen exigir del espectador una meditación acerca de la identidad” (Santaoalla, 2005: 21). El cine español no ha querido ser ajeno a esta problemática y desde hace algunos años existe un creciente interés por la interculturalidad, encarnada en historias donde aparecen personajes de distinto origen cultural en convivencia, contacto o desencuentro, de tal manera que a veces de forma tangencial, y otras como núcleo central de la trama, las relaciones interculturales ya no están ausentes de nuestro cine. Resulta curioso detectar que, en

3. Señala que uno de los primeros textos clave sobre la representación étnica/racial/cultural en el cine de Hollywood es el de DORFMAN, Ariel y MATTELART, Armand (1987): *Para leer la Pato Donald: comunicación de masas y colonialismo*, México, Siglo XXI (primera edición: 1972).

unos pocos años, la aparición del inmigrante como personaje cinematográfico se ha multiplicado. Pero hay que tener en cuenta que esta presencia posee dos etapas radicalmente opuestas, aunque paralelas a los cambios sociales y a la evolución de la sociedad de nuestro país. Así, antes de 1975 encontramos -generalmente- al *otro* como personaje de acogida. Durante muchos años, la figura del emigrante en el cine ha sido representada por el español que tenía que dejar su tierra en busca de un trabajo que le permitiese una vida mejor con filmes como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970) o *Gallego* (Manuel Octavio Gómez, 1987) entre otras muchas⁴. La segunda etapa podríamos considerar que empieza a partir de 1990⁵, con el estreno del que está considerado como primer filme de emigrantes en España, *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz) que para Isabel Santaolalla fue “la primera película en inaugurar el género de las narrativas de inmigración”⁶. Antes de este filme, las referencias de extranjeros en el cine hecho en España fueron muy escasas⁷, a pesar de que ya eran una realidad en las principales ciudades del país.

Las cartas de Alou supuso un filme temáticamente revolucionario, al otorgar el protagonismo absoluto dentro de una película española a un inmigrante subsahariano. A partir de este momento, y en un principio muy tímidamente pero poco más tarde -desde 1996⁸- de manera más abundante, los extranjeros afincados en España empiezan a tener cabida dentro del cine protagonizando

4. A este respecto puede consultarse la primera parte del libro de Eduardo Moyano, donde se hace un recorrido cinematográfico a través de las diversas etapas en las que los españoles han salido en busca de riquezas fuera de nuestras fronteras, desde la etapa de conquista y colonización hasta el exilio político y económico del franquismo. Recientemente también encontramos algún ejemplo en cartelera, como el filme *Un franco, catorce pesetas* de Carlos Iglesias.

5. A partir de la muerte de Franco cambiaron las prácticas culturales y las estrategias narrativas. Al desaparecer la censura, temáticas relacionadas con la crítica política y religiosa o la incorporación de la sexualidad adquirieron nuevos protagonismos. Durante los 80 la representación de lo étnico no interesa todavía, ya que en esos momentos destaca la fascinación por las identidades locales y territoriales: “Es la época en que los gobiernos autónomos apoyan la producción de películas que proyecten una imagen distintiva de las varias nacionalidades dentro de España” (Santaolalla, 2005: 80)

6. *Las cartas de Alou* se ha considerado, a su vez, una película fetiche en relación al discurso antirracista español (Santaolalla, 2005: 120 y 121).

7. En *Si volvemos a vernos* (Francisco Regueiro, 1967) aparecía un militar negro norteamericano de la base de Torrejón. En *¡Átame!* (Pedro Almodóvar, 1989) encontramos unos traficantes de droga negros; en *El rey del mambo* (Carles Mira, 1989) dos mujeres maduras se enamoran de Ala, un jamaicano que trabaja como antenista; y *Amanece que no es poco* (José Luis Cuerda, 1989) muestra inmigrantes de varias nacionalidades.

8. Para Santaolalla, la fecha clave es 1996, (por el estreno de *Bwana, Taxi, En la puta calle, Susanna, Menos que cero* y *La sal de la vida*), que constituye “un momento de inflexión en que la industria por fin comenzó a asimilar los efectos de las políticas más integradoras (y no únicamente parciales) de 1994 y 1995 sobre el imaginario social y artístico español” (Santaolalla, 2005: 23).

peripecias argumentales de filmes como *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 Coteló, 1998) *El faro* (Manuel Balaguer, 1998), *Flores de otro mundo* (Icía 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).

En otros filmes, los emigrantes aparecían como secundarios imprescindibles o simplemente como figuras del entorno de los protagonistas: *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1995), *Hola, ¿estás sola?* (Icía Bollaín, 1995), *Taxi* (Carlos Saura, 1996), *El color de las nubes* (Mario Camus, 1997), *Chevrolet* (Javier Maqua, 1997), *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1997), *Finisterre* (Xavier Villaverde, 1998), *El faro* (Manuel Balaguer, 1998), *París-Tumbuctú* (Luis G. Berlanga, 1999), *La fuente amarilla* (Miguel Santemas, 1999), *Se buscan fullmontis* (Alex Calvo Sotelo, 1999), *Sé quien eres* (Patricia Ferreira, 1999), *Pídele cuentas al rey* (José Antonio Quirós, 1999), *Leo* (José Luis Borau, 2000), *Adiós con el corazón* (José Luis García Sánchez, 2000), *Mi dulce* (Jesús Mora, 2000), *A mi madre le gustan las mujeres* (Inés París y Daniela Fejerman, 2001), *En construcción* (José Luis Guerin, 2001), *Salvajes* (Carlos Molinero, 2001), *Torrente 2. Misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001), *Canícula* (Álvaro García-Capelo, 2001) *Ilegal* (Ignacio Vilar, 2002), *Los lunes al sol* (Fernando León, 2002), *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006).

Y por último, dentro del cine español cabe citar, a su vez, un grupo de filmes cuya acción no se desarrolla dentro del territorio nacional, pero describen relaciones de interculturalidad entre españoles que se desplazan a otros lugares o emigrantes que llegan a países diferentes a los de su nacimiento, como *Miss Caribe* (Fernando Colomo, 1988), *Krapatchouk. Al este del Edén* (Enrique Gabriel, 1992), *Maité* (Enero Olasagasti y Carlos Zabala, 1994), *Los baúles del retorno* (María Miró, 1995), *Calor y celos* (Javier Rebollo, 1996), *El techo del mundo* (Felipe Vega, 1996), *Todo está oscuro* (Ana Díez, 1997), *Cuarteto de la Habana* (Fernando Colomo, 1999), *Pata negra* (Luis Oliveros, 2001), *Cuentos de la guerra saharauí* (Pedro Pérez, 2003), *Habana blues* (Benito Zambrano, 2005), *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006).

Desconocimiento y estereotipos

Aunque en relación con el número de filmes producidos durante los últimos diez años esta lista resulta mínima, podemos considerar que demuestra suficientemente que la presencia del inmigrante y el diálogo intercultural dentro del cine español han dejado de ser un motivo ocasional para empezar a considerarse una presencia constatable. De todos modos, el *otro* resulta todavía el gran ausente en terrenos de autoría y de producción técnica dentro del cine español. Como en otros países, habrá que esperar a sucesivas generaciones de los casi recién llegados inmigrantes para que las relaciones de interculturalidad que se dan con los nacidos en España sean narradas desde sus propios puntos de vista⁹. Por ello, dentro del cine español encontramos una profunda falta de información sobre las etnias, culturas y pueblos que empiezan a vivir en nuestras ciudades. En realidad, una de las causas del rechazo social y del racismo es el desconocimiento de la otra cultura, que da lugar al estereotipo, una de las marcas que se presentan al reflejar los rasgos del diálogo intercultural en el cine español. Aunque los estereotipos ayudan a ordenar y dar sentido a los hechos que desbordan nuestro conocimiento, son un problema cuando se utilizan para fundamentar ideas y opiniones supuestamente serias. Los prejuicios y los estereotipos siempre se utilizan para analizar la realidad y debemos de ser conscientes de ello (Rodrigo Alsina, 1999: 82-83). En el filme *Bwana* de Imanol Uribe se desarrolla el encuentro entre una familia española formada por Antonio (Andrés Pajares), su esposa Dori (María Barranco) y dos hijos pequeños con un inmigrante subsahariano (Emilio Buale), hambriento y sin recursos, que acaba de llegar en una patera¹⁰. La ignorancia y los estereotipos negativos –además de otros factores– impiden la comunicación intercultural entre Ombasi, el inmigrante y los españoles provocando un desencuentro continuo a pesar de la buena voluntad del extranjero. Su presencia es interpretada como agresiva y con intenciones de robo, cuando no es más que una petición de ayuda. Las explicaciones de Dori sobre sus rasgos físicos o de carácter son una muestra palpable de los estereotipos negativos que dominan la situación: “estos negros están llenos de microbios, Antonio. Lo dicen todos los días en la tele”; ante la pregunta de la hija sobre si el africano no sabía hablar español, la madre le responde “es que estas personas negras

9. Gran Bretaña, Francia o Alemania son países representativos de la producción cinematográfica realizada por minorías étnicas, dando como resultado el *black british cinema*, el *cinema de la banlieu*, el *cinema beur* o el *kanak attack*.

10. Antonio es taxista y Dori ama de casa, y viven en Madrid. El viaje a una playa almeriense para coger coquinas consigue reflejar un retrato de familia blanca “cargado de especificidades culturales y elementos reconocibles” (Santaolalla, 2005: 159), frente a la ausencia de explicaciones del hombre negro, que aparece en el filme como una “entidad marginal e inexplicada”.

son muy incultas” y cuando la niña le señala que tiene los dientes grandes, Dori responde que es “porque viene de la selva y aquello está lleno de fieras”. El desconocimiento del *otro* se extiende a todo lo que le rodea; así, cuando el matrimonio se pregunta de dónde habrá venido, lo único que pueden decir es que vino de África, y seguramente a buscar trabajo, aunque para la mujer, “al final acabará metido en la droga, como todos”.

Este mismo desconocimiento aparece en otras muchas películas españolas de las reseñadas arriba. Algunas refuerzan esa visión estereotipada del *otro* –confirmando y reforzando esos estereotipos de nuestra sociedad– y otras, en cambio, lo cuestionan y ofrecen una especie de espejo vergonzante.

Encontramos estereotipos sexuales o miradas estereotipadas por parte de otros personajes en numerosos filmes (*Cosas que dejé en la Habana, El rey del mambo, Finisterre, Adiós con el corazón, En la puta calle, Princesas, Flores de otro mundo, Torrente, Habana Blues, Miss Caribe...*). En general es habitual el estereotipo en relación, sobre todo, a negros y cubanos tanto hombres como mujeres. Resulta muy usual la figura de la mulata desinhibida y ambiciosa que usa su sexualidad como arma para controlar a los hombres, ya que no hay que olvidar que “el uso de la mulata como cuerpo-símbolo de la cultura cubana tiene ya su origen en el XIX” y Cuba ha figurado muchas veces como un escenario “saturado de sensualidad y caracterizado por el exceso; sin duda una metáfora, en la época, de la desinhibición sexual” (Santaolalla, 2005: 175).

Siguiendo con los estereotipos culturales, el emigrante es considerado a menudo como un delincuente, relacionado con la droga, la criminalidad y la prostitución. Si el hombre blanco se considera indicador universal de civilización, para Castiello “ha de destacarse que al *otro* se le sitúa, casi siempre, dentro del lenguaje de la patología, el miedo, la locura y la degeneración” (2001: 9). Así, encontramos ejemplos de inmigrantes rozando la criminalidad en *La novia de Lázaro, En la puta vida, Cosas que dejé en La Habana, ¡Átame!, Atún y chocolate, El traje, Alma gitana, Susanna, Chevrolet y Saïd* entre otros filmes. No es raro encontrar al árabe relacionado con el mundo de la droga, o simplemente como embaucador y mentiroso: en *Canícula*, por ejemplo, un magrebí sin papeles que conduce un taxi tiene la mala suerte de atropellar a un malhumorado vecino de Lavapiés. Para que el peatón se apiade de él y no lo denuncie le muestra la fotografía de su familia (falsa, pues la foto es de un compatriota).

Los chinos son los grandes desconocidos en España, a pesar de que la población inmigrante procedente de este país lleva décadas asentada y es muy numerosa. Sólo hay una película que los contempla, *La fuente amarilla*,

y lo hace desde el estereotipo de las mafias, la criminalidad, la clandestinidad y la crueldad oculta.

El desconocimiento aumenta si se trata de subsaharianos o de europeos del este. Con estos últimos se añade un sentido enigmático que, en muchas ocasiones, llega a presentar a estos ciudadanos casi como presencias fantasmales. Recordemos a Olaf de *Hola, ¿estás sola?*, bautizado por los personajes protagonistas, y de quien se desconoce su verdadero nombre, su origen exacto o por qué, en un momento de la película, desaparece. En *Los lunes al sol* es ruso uno de los tertulianos habituales en el bar, un astronauta solitario que parece sólo un elemento del paisaje. Y en *Los novios búlgaros*, se consideran casi un misterio las actividades delictivas que ocupan al búlgaro protagonista.

Sin embargo, también en el cine español existen casos que logran burlar al estereotipo gracias al paulatino conocimiento y la convivencia. Algunas películas nos aportan una visión positiva de unas relaciones que nunca empiezan bien, pero que al final consiguen llegar a buen término. Se trata de aquellas situaciones en las que un español se pone en contacto con un inmigrante irregular, desarrollándose, con el conocimiento y la solidaridad mutua, unas relaciones interculturales basadas en la amistad y en el respeto.

Es el caso de *En la puta calle*, donde Juan (Ramón Barea), un parado español de cincuenta años tiene que compartir momentos con Andy (Luis Alberto García), cubano en situación irregular que le ayuda a conseguir trabajo y a dejar de vivir en la calle; en *El sudor de los ruseñores* el violonchelista rumano Mihai (Alexandra Agarici) necesita la compañía y la ayuda de Tote, un pícaro español (Carlos Ysbert), personaje parecido a Panconqueso (Manuel Morón), que después de robar a Patricio (Eugenio José Roca), un subsahariano con un concepto de la moralidad opuesto al pícaro andaluz, conviven juntos llegando al respeto y a la amistad dentro del filme *El traje*. En estas películas se presentan unos seres humanos en principio muy diferentes, y con personalidades encontradas, con el estereotipo y el rechazo como eje. Sin embargo, el mutuo conocimiento los va acercando poco a poco, hasta que descubren que las diferencias son más aparentes que reales. El desprecio inicial está basado en la desigualdad (Juan se cree superior a Andy solo por ser español; Mihai se considera intelectualmente superior a Tote y Panconqueso juzga inferior a Patricio por su pacato sentido moral y falta de picardía) pero da paso a la necesidad y, poco a poco, a la comprensión y amistad. Las diferencias permiten entonces una comunicación intercultural en condiciones de igualdad. Algo parecido observamos en *Princesas* (la prostituta española Caye -Candela Peña- y la dominicana Zulema -Micaela Nevárez- se apoyan

mutuamente), *Agua con sal* (Marijo –Leyre Berrocal–, una prostituta y obrera valenciana y la cubana Olga –Yoima Valdés–, su compañera en la fábrica); o *Sobreviviré* (la vida gris de Marga se ve marcada por la fuerza y el optimismo de la cubana Rosa). Incluso en ocasiones es posible una relación más profunda, con implicaciones de pareja pero con consecuencias de rechazo social. Es el caso de las parejas multiculturales, de las que el cine español también empieza a dar cuenta. En *Flores de otro mundo* de Iciar Bollain los lazos amorosos son un ejemplo de relaciones interculturales: Damián (Luis Tosar) y Patricia (Lisette Mejía) superan ciertos obstáculos y terminan encajando “porque hay una cesión de territorio por parte de ambos; ambos están dispuestos al cambio. La relación se convierte en una metáfora de la posibilidad de integración de los inmigrantes en el país” (Villar-Hernández, 2002: 6). No es el único modelo de parejas multiculturales: también encontramos ejemplos en *Said*, *Susanna*, *Cosas que dejé en la Habana*, *Hola ¿estás sola?*, *La novia de Lázaro*, *Las cartas de Alou*, *Sobreviviré*, *Maité*, *Cuarteto de la Habana*, *Pata negra*, *Habana Blues*, etc. Pero el cine no sólo presenta relaciones amorosas entre integrantes del mismo sexo. En algunos casos las parejas son homosexuales, como el filme *A mi madre le gustan las mujeres* donde Rosa M^a Sardá y una emigrante de la Europa del este aparecen enamoradas, ante el rechazo inicial de sus hijas por la desigualdad de la relación; y en *Los novios búlgaros*, que nos muestra un vínculo basado en la obsesión amoroso-sexual de un español y de aprovechamiento económico por parte del búlgaro. Aquí no existen tampoco relaciones de igualdad, pero –al menos– están repartidas las influencias de poder: económico y legal por parte del español y sentimental por parte del *otro*.

Las consecuencias del etnocentrismo

La convivencia en términos de multiculturalismo, entendido éste como la “ideología que propugna la coexistencia de distintas culturas en un mismo espacio real, mediático o virtual” (Rodrigo Alsina, 1999: 74)¹¹ es, sin lugar a dudas, un objetivo a alcanzar en cualquier sociedad contemporánea. Sin embargo, todavía estamos lejos de conseguirlo en términos de simetría dentro del respeto a las diferencias. El camino está atravesado por el diálogo

11. Se trata de un concepto complejo que no “expresa que existan muchas culturas en el mundo ni tampoco que existan muchas en convivencia en un sólo país, sino que fue pensado para referir un Estado-nación democrático cuyo pluralismo debía consistir en promover diferencias étnicas y culturales” en *ConoZe.com*: “La invención del multiculturalismo”. Disponible en Internet (17.1.2006): <http://www.conoze.com/doc.php?doc=1254>.

intercultural, desde dimensiones personales y grupales por un lado, o políticas y estatales por otro. Estas últimas no tienen ninguna presencia en los filmes españoles señalados más arriba, pero las personales o grupales son recogidas con gran profusión, reflejando muchos hechos cotidianos de la realidad social española. Es llamativo que en lo tocante a la efectividad y fluidez de las relaciones de interculturalidad entre los distintos mundos diegéticos que muestran estas películas, observemos numerosos elementos que nos llevan a hablar de fracaso o, al menos, de deficiencias. Como bien ha señalado Rodrigo Alsina (2004: 11-14), para construir una comunicación intercultural eficaz son necesarios una serie de requisitos concretos. Éstos no se cumplen en *Bwana*, por lo que hay problemas graves de comunicación entre los personajes de las dos culturas. En primer lugar, no existe una lengua común entre ellos, ya que los españoles desconocen la lengua del africano y éste, lo único que sabe decir en castellano es “¡Viva España! Indurain¹²”, a modo de saludo que intenta expresar el sentido pacífico y amistoso del inmigrante, pero a todas luces insuficiente para la comunicación. Además, la familia tampoco posee ninguna competencia de su cultura por lo que el rito de enterramiento del amigo muerto es interpretado como un acto de canibalismo por parte de los niños. Por otro lado, los españoles están llenos de prejuicios y estereotipos negativos hacia el africano, como vimos en el epígrafe anterior, por lo que le resulta muy difícil empatizar, a pesar de la actitud generosa y valiente de Ombasi. Y, por último, el desequilibrio entre ambos mundos es patente pues el matrimonio siempre se ha sentido en un plano de superioridad y no reconoce ni la ayuda ni la lección de supervivencia del inmigrante. Cuando los interlocutores se sitúan en un plano de desigualdad total (el hombre negro desnudo, solo y amenazado y la familia acomodada en el coche que ya funciona) se rompe totalmente la posibilidad de comunicación, de solidaridad y de ayuda.

Si este filme es un ejemplo claro de una comunicación intercultural ineficaz en todas sus secuencias, en otras películas españolas encontramos más variedad y complejidad en las relaciones entre inmigrantes y personajes de grupos dominantes. En *Poniente* de Chus Gutiérrez el diálogo intercultural también

12. Durante los días dedicados a la redacción de este artículo llegaron cientos de inmigrantes subsaharianos a las playas de Canarias. En una de las pateras, llamaba la atención uno de los hombres: iba vestido con la camiseta del Fútbol Club Barcelona, que en esas fechas acababa de conseguir la victoria en la Copa de Europa. Cuando la lancha de salvamento se acercó, las cámaras de televisión pudieron captar cómo algunos inmigrantes preguntaron cómo había quedado el Barça. Es habitual que gracias a elementos de la cultura deportiva sea posible un lugar de intersección entre culturas diferentes y alejadas. El cine ha aprovechado en ocasiones este tema, como muestran dos coproducciones hispano alemanas recientes: *La gran final* (Gerardo Olivares, 2006) y *Galatasaray-Depor* (*One day in Europe*, Hannes Stöhr, 2005).

es difícil: la mayoría de las relaciones se establecen en desigualdad de condiciones, por lo que es muy complicado entenderse. Sólo hay dos personajes que están fuera de los prejuicios y estereotipos, y los dos se enfrentan a los que sí los tienen y acaban perdiendo. En realidad nadie gana: el principal promotor del odio (Antonio Dechent) mata involuntariamente a su hijo, al incendiar los invernaderos. Los trabajadores magrebíes y subsaharianos pierden el trabajo y muchos son objeto de violencia callejera al ser injustamente inculpados del incendio. Lucía (Cuca Escribano) pierde su cosecha, y a su nuevo amor. Y Curro (Coronado) lo pierde todo al ser brutalmente golpeado.

Por otro lado, hemos visto que en *Flores de otro mundo* se consigue que dos de los personajes luchan activamente para conseguir una comunicación intercultural eficaz. Distinto es el caso de otra de las parejas presentadas en esta misma película de Bollaín: la de Milady (Marilyn Torres) y Carmelo (José Sancho) recorre diversos conflictos que impiden la comunicación intercultural en un plano de igualdad. El español trae a la chica de Cuba como una especie de trofeo, y la trata como un objeto más de su propiedad. Ella, que ha optado por mantener con él una relación como medio para salir de su país, no se adapta al pequeño pueblo ni a las condiciones laborales con la misma actitud que su amiga Patricia. Al final, la búsqueda de libertad le cuesta un desagradable episodio de malos tratos por parte del español y decide marcharse para siempre.

Una de las principales causas de las dificultades del diálogo intercultural es el etnocentrismo, o forma de pensamiento que implica que “lo propio es lo adecuado y lo ajeno va de lo exótico a lo inadmisibles” (Rodrigo Alsina, 1999: 82). Esto conlleva hacer juicios basados en el sentimiento de que “nuestro propio grupo es el centro de lo que es razonable y correcto en la vida” y que los otros pueden ser juzgados con nuestros patrones. El etnocentrismo se basa en la comparación y en el prejuicio.

Si en algunas ocasiones el cine nos muestra relaciones interculturales de pareja que fluyen con normalidad, en el entorno familiar o social de los personajes enamorados encontramos ejemplos de un modo de racismo sin violencia, un rechazo basado en el desprecio de lo ajeno, y que resulta la base del etnocentrismo llevado a la práctica cotidiana. En *Las cartas de Alou*, hay una mutua atracción entre el protagonista y la hija del dueño del bar donde habitualmente los inmigrantes asisten para jugar a las damas. Este hombre, que parece aceptar sin problemas al senegalés, y que incluso lo admira por su inteligencia y habilidad en el juego, cambia de opinión cuando se entera de que su hija se implica emocionalmente con él: “A mi hija déjala en paz, no

quiero que tenga problemas... no aparezcas más por aquí”, le dice. Montxo Armendáriz, el director de *Las cartas de Alou*, 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”. Según su opinión “los inmigrantes sienten, fundamentalmente, una sensación de aislamiento y de marginación. La sufren en la mirada de la gente, en el desprecio con que se les trata en las tiendas o cuando quieren alquilar un piso; en sus relaciones con las chicas y en muchas situaciones cotidianas”. Considera que “no somos racistas mientras el problema no nos afecta. Cuando tenemos el problema dentro de casa cambiamos de actitud (...), de manera que no es necesario que haya violencia directa o personas monstruosas para que el racismo exista y se manifieste”¹³.

También en las relaciones entre Patricia y Damián de *Flores de otro mundo* se interpone la madre de él: la suegra la desprecia por ser de fuera, por tener hijos, por hacer las cosas de otra manera, y le niega la posibilidad de una convivencia cariñosa. Es el choque de dos culturas, la castellana –árida y seca– y la caribeña –caliente y abierta–: según Llamazares y Bollaín, autores del guión: “esta película es antinatural. Como su tema, que es meter con fórceps a unas mujeres que son pura vida y puro calor y puras ganas de vivir en un mundo muy cerrado y en vías de desaparición” (Bollaín y Llamazares, 2000: 47). Este filme tiene la particularidad de que el encuentro multicultural no ocurre en la gran ciudad, sino en un pequeño pueblo del interior de Castilla. Sin embargo, el esfuerzo por parte de todos y la necesidad –de cariño o de compañía por parte de los castellanos y de una vida estable y digna para sus hijos de las extranjeras– permiten que las relaciones interculturales sean totalmente satisfactorias.

Vuelve a repetirse el caso en la película *Saïd* de Llorenç Soler cuando el protagonista que da nombre al filme (Naoufal Lhafi) y Anna (Nuria Prims) se enamoran. Ella es una estudiante de periodismo cuya familia –personas respetables instaladas cómodamente en la sociedad del bienestar– rechaza a Saïd al saber que se relaciona con su hija. Los prejuicios racistas y los impedimentos legales le obligan a vivir marginado de la sociedad. Es un “filme que denuncia la hipocresía de una sociedad políticamente correcta cuyos miembros consideran que todo es válido mientras no les afecte directamente” (Moyano, 2005: 127). Para el director la película tiene un nivel de lectura más importante que el de la violencia física ocasional a causa del racismo. Se trata

13. <http://edualter.org/material/intcine/cartase.htm> y Castiello, 2005, 46.

de la violencia cotidiana, la del padre de la protagonista que le pide que no se mezcle con esos chicos árabes porque “siempre traen problemas” (Moyano, 2005: 133). Este racismo cotidiano es denunciado por algunos directores de cine como Iciar Bollain, Llorenç Soler, Chus Gutiérrez, Alberto Rodríguez o Montxo Armendáriz: es un racismo basado en la desconfianza del *otro*, en la explotación laboral y en el rechazo en círculos afectivos próximos, como barreras de defensa de determinados grupos sociales con privilegios:

Cuando en un sistema social emerge un nuevo grupo (a finales del siglo XIX, el burgués; a mediados del siglo XX, el de la mujer en el espacio público; a principios del siglo XXI, el inmigrante) la asentada comunidad social espectadora de este nacimiento experimenta la necesidad de dotarse de dos tipos de instrumentos. Por un lado, busca instrumentos con los que reforzar su identidad: esto es, consistentes en identificar al “otro” frente al que definir el contorno de lo propio. (...) Y por otro lado, y una vez identificado a ese “otro”, busca dotarse de instrumentos con los que aniquilar simbólicamente toda amenaza que dicha emergencia de un nuevo grupo social pueda suponer para su estabilidad (Argote, 2003: 128).

El nuevo racismo pasa, en ocasiones, por un discurso liberal y progresista en teoría, con elementos de rechazo cotidiano hacia la inmigración pobre. Pues como demuestra Alberto Rodríguez en *El traje*, cuando el inmigrante aparenta un estatus social elevado, el rechazo y el prejuicio desaparecen.

Pero desgraciadamente las relaciones interculturales basadas en el etnocentrismo no se acaban aquí, ya que existe una “tendencia a tratar la inmigración desde el conflicto” (Villar-Hernández, 2002: 7), por lo que son numerosas las películas españolas que ofrecen muestras de un racismo lleno de violencia: *Poniente* ofrece ejemplos de incendios y palizas; *Bwana*, *Se buscan fullmontis* o *El sudor de los ruisseños* muestran violencia por parte de grupos de cabezas rapadas y neonazis. En *Saïd* encontramos actuaciones de los skin (violencia ilegal organizada) y de la policía (violencia institucionalizada) y en *Sé quien eres* un pistolero de extrema derecha busca un enfrentamiento con un grupo de negros y acaba disparando y matando a uno de ellos. Cuando lo detienen comenta “Joder, si era un puto negro de mierda”. En *Flores de otro mundo* hallamos violencia de género en malos tratos a Milady. En *Taxi* de Carlos Saura hay un diplomático negro y un vendedor ambulante inmigrante insultados y agredidos, y un campamento marroquí atacado e incendiado. En esta última secuencia, uno de los taxistas que “limpian” España de marginados sociales, arenga a un muchacho:

¿No hueles la mierda desde aquí? Apesta. Cada día son más. Madrid está plagado, España entera es un estercolero. Basura de importación. Aquí viene lo peor

de cada casa, lo que no quiere nadie: negros, maricones, drogadictos, delincuentes internacionales... Aquí están los que roban vuestros puestos de trabajo y violan a vuestras mujeres, y si os descuidáis os pegan el sida. Ellos tienen la culpa de todos los males que padece este país. Ellos, y los políticos que se han repartido España como si fuera un botín. Por eso gente normal como nosotros tenemos que decirle a toda esa escoria que se acabó lo que se daba. Hay que pasar a la acción.

Y pasan a la acción quemando las chabolas, dando palos a los inmigrantes del poblado y matando a uno de ellos. También en *Salvajes* una banda organizada de extrema derecha asesina a un emigrante magrebí. En estos dos últimos filmes los emigrantes apenas tienen presencia: son solamente un elemento necesario para poder mostrar las actitudes racistas y xenófobas de algunos grupos. Excepcionalmente en *Salvajes*, al final, hay una especie de epílogo/documental donde algunos africanos inmigrantes en situación irregular, hablan directamente a cámara, narrando sus miedos y sus esperanzas.

Concluyendo, podemos afirmar que el cine español muestra actualmente unas relaciones interculturales deficientes entre el oriundo y el inmigrante que llega huyendo de la pobreza, debido –sobre todo– a la mirada etnocéntrica y a los prejuicios sociales y culturales de carácter negativo. La solidaridad y las relaciones entre iguales siguen siendo casos aislados que pasan por etapas de rechazo y sólo el conocimiento profundo –normalmente forzoso– las hace aflorar, siempre que no exista demasiada proximidad entre el *otro* y el entorno familiar del español. Las actitudes etnocéntricas conducen al racismo laboral, social, familiar y clasista, y en ocasiones también a la violencia más extrema.

Para que estas relaciones interculturales empiecen a tener distinto perfil, habrá que luchar contra prejuicios y estereotipos, y el cine puede ser un medio eficaz de contribuir a ello. La búsqueda de las diferencias tal vez no sea el camino adecuado, y haya que empezar como Adbembi (Farid Fatmi), en su charla con Curro (José Coronado) en el filme *Poniente*:

Curro: Es que nunca he entendido bien qué tipo de árabe eres, Bembí.

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGOTE, Rosabel (2003): “La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI”, en *Feminismols. Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer* de la Universidad de Alicante, número 2, pp. 121-138.
- ARGOTE, Rosabel (2006): “Princesas...delacallealejadasdesusreinos.(Re)presentaciones de mujeres inmigrantes en el cine de 2005” en Revista Mugak, número 34. Disponible en Internet (24.5.2006): <http://revista.mugak.eu/articulos/show/365>
- BALLESTEROS, Isolina (2001): “Xenofobia y racismo en España: la inmigración africana en *Las cartas de Alou* (1990) de Montxo Armendáriz y *Bwana* (1996) de Imanol Uribe” en *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales en la España postfranquista*. Madrid, Fundamentos, pp. 205-232.
- BOLLAÍN, Iciar y LLAMAZARES, Julio (2000): *Cine y literatura: (reflexiones a partir de Flores de otro mundo)*. Madrid, Páginas de Espuma.
- CASTIELLO, Chema (2001): *Huevos de serpiente. Racismo y xenofobia en el cine*. Madrid, Talasa Ediciones.
- CASTIELLO, Chema (2005): *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*. Madrid, Talasa Ediciones.
- GARCÍA DOMENE, Juan Carlos (2003): *Inmigrantes en el cine*. Murcia, Ediciones del Foro Ignacio Ellacuría.
- GONZÁLEZ R. ARNÁIZ, Graciano (2002): “La interculturalidad como categoría moral” en VV.AA.: *El discurso intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, pp. 77-106.
- GRIMSON, Alejandro (2000): *Interculturalidad y comunicación*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- GRUPO CRIT (2003): *Claves para la comunicación intercultural*. Castellón de la Plana, Universidad Jaume I.
- GUARINOS, Virginia (2004): “Un conflicto de género: la representación de la mujer americana en el cine español de hoy” en *Actas del I Congreso Iberoamericano: El futuro de la comunicación*, Universidad de Sevilla. Edición en CD-ROM.
- GURPEGUI, Javier (2000): *El relato de la desigualdad. Estereotipo racial y discurso cinematográfico*. Zaragoza, Ediciones Tierra AC.
- GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, José (sin fecha): “Algunas notas cinéfilas para debatir sobre la emigración” en *Viento Sur*. Disponible en Internet (16.2.2006): <http://www.vientosur.info/articulosweb/textos/index.php?x=776>.
- MOYANO, Eduardo (2005): *La memoria escondida. Emigración y cine*. Madrid, Tabla Rasa.
- RODRIGO ALSINA, Miquel (1999): *La comunicación intercultural*. Barcelona, Anthropos.
- RODRIGO ALSINA, Miquel (2004): “La comunicación intercultural” en *Hacia el 2004. Estudios interculturales. Textos básicos para el Fórum 2004*. Disponible en Internet (9.2.2006): <http://www.blues.uab.es/incom/2004/cas/rodcas1.html>.

- SANTAOLALLA, Isabel (2005): *Los "Otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza y Ocho y medio. Libros de Cine.
- SHOHAT, Ella y STAM, Robert (2002): *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona, Paidós.
- STAM, Robert (1999): *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona, Paidós.
- VALLESCAR PALANCA, Diana de (2002): "La cultura: consideraciones para el encuentro intercultural" en VV.AA.: *El discurso intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, pp. 141-162.
- VILLAR-HERNÁNDEZ, Paz (2002): "El Otro: conflictos de identidad en el cine español contemporáneo" en *Graduate Romanic Association*, Volumen 6 2001-2002. Disponible en Internet (19.4.2006): http://ccat.sas.upenn.edu/romance/gra/WPs2002/paz_1.htm.
- WEB "Cine y migraciones en España". Disponible en Internet (5.5.2006): <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/emigracion.htm>.
- WEB "Las cartas de Alou". Disponible en Internet (5.5.2006): <http://edualter.org/material/intcine/cartase.htm>.