



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

MÁSTER EN CINEMATOGRAFÍA

**TRANSFORMACIONES EN LA REPRESENTACIÓN  
FÍLMICA DE LAS PERSONAS MIGRANTES: EL CINE  
ESPAÑOL DE MIGRACIONES AYER Y HOY**

**CHANGES IN THE FILMIC REPRESENTATION OF MIGRANTS:  
SPANISH IMMIGRATION CINEMA THEN AND NOW**

Presentado por:

**Lucía Lerma Parra**

Tutor:

**Prof. Pedro Mantas España**

Curso Académico: 2022/2023

**Abstract:** Cinema and migration have a strong connection, produced both in scientific research and in film criticism. Fictionalized representations of migrants have been the key to the production and substitution of discourses and realities surrounding the phenomenon of immigration. Through the comparison of two fictional films, we intend to produce a transformation in the ways of imagining this phenomenon. On the one hand we have *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), the first production on the issue, widely studied by academics. On the other hand, *Vasil* (Avelina Prat, 2022) is a very recent production with no trajectory of study. The comparison between the first film and one of the most recent ones can help us produce the artistic and narrative elements that characterize this cinema within our idiosyncrasy in addition to some kind of evolution in this genre in the last 30 years.

**Keywords:** filmic representations, migrants, characters, Immigration Cinema

**Resumen:** El cine y las migraciones guardan una estrecha relación, observada y producida tanto en la investigación científica como en la crítica cinematográfica. Las representaciones ficcionadas de las personas migrantes son clave para la producción de los discursos y realidades en torno al fenómeno de la inmigración. A través de la comparación de dos películas de ficción pretendemos producir algún tipo de transformación en las maneras de imaginar este fenómeno. Por un lado, *Las cartas de Alou* (1990), la primera producción en la materia, ampliamente estudiada por los académicos. Por otro lado, *Vasil* (2022), una producción muy reciente sin trayectoria de estudio. El estudio de la primera película y una de las más recientes puede ayudarnos a producir las características de este cine, así como algún tipo de transformación en los últimos 30 años.

**Palabras clave:** representación fílmica, personajes, migrantes, cine de migraciones

## AGRADECIMIENTOS

A Francisco Javier García Castaño, por introducirme al mundo de la investigación con tanta generosidad. Por apoyar y fundamentar todo mi trabajo. Por transmitir la energía de conocer y comprender, y guiarme siempre sin pedir nada a cambio. Sin él, nunca habría creído posible cursar un Máster de Cine, y no habría podido concebir ocupar un lugar en este campo. Gracias por tu ambición y por enseñarme la mejor filosofía posible en el mundo académico. Al Instituto de Migraciones de la Universidad de Granada, por demostrarme que la labor investigadora puede y debe ser colaborativa. Que la competición y el individualismo no deben tampoco definirla. A Pedro Mantas España, por darme libertad para esta propuesta. Y a mis padres, por darme todas las otras libertades.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	5
1.1. Cine de migraciones.....	5
1.2. Cine español de migraciones .....	6
2. OBJETIVOS .....	8
2.1. Objeto de estudio .....	8
2.2. Objetivos de la investigación .....	9
3. METODOLOGÍA .....	10
4. DESARROLLO .....	12
4.1. Protagonistas .....	13
4.2. Las cartas, las damas y el ajedrez .....	15
4.3. Integración y legalidad.....	18
4.4. Los espacios: Las ciudades y las calles.....	21
4.5. Procesos de identificación.....	25
4.6. Personajes españoles .....	27
4.7. La crítica .....	29
5. CONCLUSIONES .....	31
6. OBRAS CITADAS .....	34
7. ANEXOS .....	37
7.1. Listado de imágenes.....	37

# 1. INTRODUCCIÓN

La relación entre el cine y las migraciones puede remontarse hasta el mismo origen de la industria cinematográfica. Así, al hablar de Hollywood y su origen debemos referirnos a los emigrantes europeos, especialmente los de origen judío, y su papel como constructores de la industria (Shin, 2013). También podemos conectar este origen del cine, en cuanto a contexto histórico, con la conquista norteamericana del Oeste y el género del Western (Roncero y Mancebo, 2014).

Por tanto, este origen de la industria cinematográfica contribuyó a la institucionalización de una nueva forma artística como herramienta para la expansión y legitimación de los imperios del siglo XX. Esto se debe a que permite agrupar y representar el exotismo de las poblaciones colonizadas. En este caso podríamos hablar del cine como una unión entre el espectáculo y la narrativa para la construcción y representación de la historia del imperialismo (Shohat y Stam, 2007).

El cine cuenta además con otra dualidad en su naturaleza, esta es, el arte y la industria (Nowell- Smith, 1996). Desde su expansión se ha convertido en una forma industrializada de hacer arte que ha dominado la producción cultural. Además, es capaz de concentrar en un mismo “producto” aspectos que conciernen a científicos, artistas, empresarios, políticos... Por este motivo, también los usos del cine cuentan con esa heterogeneidad, que alcanza desde el uso artístico al industrial, propagandístico, etc.

Actualmente, las representaciones cinematográficas de los migrantes son un fenómeno que se viene observando desde hace tiempo en el contexto europeo. Por ejemplo, en el caso del cine francés, películas como *Intocable* (Olivier Nakache y Éric Toledano, 2011) han hecho hablar de un tipo de cine que representa al inmigrante africano bajo una marcada otredad (Fişek, 2018). Estos personajes deben asumir su pasividad y acabar representando esa figura del “buen africano”, algo indispensable para su asimilación en la sociedad de acogida. A lo largo de este trabajo desarrollaremos estas cuestiones y su problematización en nuestro contexto, y concretamente en el marco de las películas seleccionadas.

## 1.1. Cine de migraciones

Prueba del interés por el cine y su representación de las migraciones es que existe ya un considerable volumen de trabajo teórico tratando de conceptualizar de qué tipo de cine estamos hablando cuando nos referimos al cine de migraciones.

En primer lugar, se habló en su momento de un tercer cine o *third cinema* (Solana y Getino, 1970) referido a un cine que pretende romper con la lógica capitalista productiva (propia de Hollywood) de la técnica cinematográfica. Es decir, un cine revolucionario donde el arte y el activismo político están muy unidos. En este cine también se convierten en sujetos perfiles normalmente marginados dentro de dicotomías jerarquizadas, como minorías étnicas y/o racializadas, mujeres, homosexuales o transexuales, etc.

En segundo lugar, autores como Kaur y Grassilli (2018) teorizan más allá acerca de un cuarto y quinto cine, *fourth cinema* y *fifth cinema*. El cuarto cine se trataría de un “cine indígena”, mientras que el quinto cine sería un “cine de refugiados”. La definición de estos tipos de cine se hace en función de la relación con el cine hegemónico dominante y la resistencia a éste. Por tanto, el cuarto cine estaría más centrado en la nación, territorio... mientras que el quinto cine se trataría de un cine desterritorializado, desplazado y en un contexto transnacional (Kaur y Grassilli, 2018).

Es Isolina Ballesteros (2005) quien conceptualiza concretamente un “cine de migraciones” o *Immigration Cinema* en el contexto europeo para referirse a un género con patrones similares en cuanto a autoría, cinematografía e ideología. En este cine se emplean posiciones marginales de la sociedad para reforzar la categoría de otredad (Ballesteros, 2005).

En tercer lugar, actualmente se conceptualiza con frecuencia el término de “cine transnacional”. Este cine es entendido dentro de un ciclo de producción, difusión y recepción de películas en un proceso dinámico que trasciende las fronteras nacionales y refleja la movilidad de la existencia humana en la era global (García *et al.*, 2012). Además, a esta noción de cine transnacional se añaden términos como el de “cine de migrantes” y “cine de la diáspora”.

Tras estas aclaraciones, cabe decir que de cara a nuestra investigación nos interesa ahondar en las formas de ese “cine de migraciones” en el caso de la comparación de dos películas. Aunque esta definición pueda tomar formas diversas y sea cuestionable en nuestro contexto, esta limitación conceptual también forma parte del interés del objeto de estudio de este trabajo.

## 1.2. Cine español de migraciones

En el caso de la industria cinematográfica español y su desarrollo, la literatura académica está de acuerdo en la idea de que este cine, desterritorializado y transnacional, aún se encuentra en un estado incipiente en España. Concretamente, se entiende que las

producciones audiovisuales aún se producen en clave de identidad nacional, con la idea generalizada de una identidad étnica culturalmente homogénea (Corbalán, 2017). Tal y como teoriza Santaolalla (2005) este cine en España ha servido tanto para representar el desajuste entre las expectativas y la realidad en la experiencia de los migrantes, como para proyectar las inseguridades e ideas preconcebidas de la sociedad española hacia el fenómeno.

Respecto a las causas en este desarrollo específico del cine español de migraciones, también existe un consenso en la idea de que España es un país relativamente nuevo en la incorporación de inmigrantes, sin tradición receptora como ocurre con otros países europeos cuyo cine de migraciones está más desarrollado (Rodríguez Ruiz, 2015). Además, otra causa se suele referir al contexto de la experiencia de la dictadura y su represión en la expresión artística de reflejar la emigración y las condiciones que obligan a ello. Así, mientras que el éxodo rural sí encontró representación en el cine español (Rodríguez Hernández, 2016), fenómenos tan relevantes para la historia como la emigración a América de españoles a principios del siglo XX, o emigraciones y exilios a Europa tras la guerra civil han sido mucho menos representados.

Para ahondar en la configuración de este cine español de migraciones debemos hacer una importante distinción entre el cine de ficción y el cine documental. Las películas de ficción más influyentes en este género se sitúan principalmente a finales de la década de los 90 y en la década de los 2000, y suelen corresponder al género de tragicomedia. Hablamos de *Flores de Otro Mundo*, (Icía Bollaín, 1999), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008), *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006). El tono cómico de algunas películas se suma a la marcada estereotipación de los personajes migrantes, donde se presenta la familia como forma de representar la sociedad y problematizar las relaciones con la diáspora (Ballesteros, 2005).

El surgimiento de este cine, que en España situamos en los años 90, es contemporáneo con el incremento de población inmigrante en España. Este fenómeno ocurre en nuestro país más tarde que en el resto de Europa, y por su particularidad tiene un desarrollo menor en la materia. Además, se entiende que el hecho de que las primeras películas españolas sobre la inmigración fueron hechas por sujetos no migrantes contribuye a una representación racista de estos sujetos (Maroto, 2018).

Por esta relativa novedad, se conecta esta tendencia con cierta carencia de elementos que conforman lo que llamaríamos un cine transnacional o cine diaspórico. Por ejemplo, la

invisibilidad de las personas descendientes de inmigrantes (sean ellas o no también inmigrantes) o la poca atención a las causas de las migraciones y las condiciones que obligan a migrar.

Sin embargo, en los últimos años la producción de la forma documental ha incrementado notablemente. En general, el documental ha sido un género ampliamente adoptado para tratar los fenómenos migratorios. Tal y como explica Ballesteros (2012), esto se puede deber a esa ilusión de autenticidad, además de que permite de manera más económica y directa mostrar los testimonios, convirtiendo a los cineastas europeos en los intermediarios de estas historias. A pesar de afirmar un supuesto realismo, la forma documental significa para las historias de las migraciones una innegable construcción simbólica y discursiva.

Esta tendencia ha llegado sin duda a España, ya que contamos con decenas de documentales producidos en los últimos años.<sup>1</sup> Esto cuestiona profundamente las bases de un cine de migraciones español en su primera conceptualización. Debemos tener en cuenta, además, que en los últimos años la inmigración ha sufrido en nuestro país una importante problematización. La construcción social del inmigrante se ha reducido a perfiles migratorios limitados, que son mayormente representados en el cine (Peralta García, 2020). Así, el compromiso político con las experiencias migratorias en el caso de los refugiados o en el caso de las migraciones del norte de África abarcan la generalidad de estas producciones documentales.

## 2. OBJETIVOS

### 2.1. Objeto de estudio

Para desarrollar los objetivos que dirigen esta investigación, cabe definir en primer lugar cuál es nuestro objeto de estudio.

En el presente trabajo pretendemos explorar este cine de migraciones español en base a dos películas de ficción con similitudes argumentales importantes. Se trata de *Las cartas de*

---

<sup>1</sup> De acuerdo con la base de datos elaborada por el grupo de investigación MigraCines de la Universidad de Granada (<https://blogs.ugr.es/migra-cin-es/documental/>), se trata concretamente de 24 documentales producidos en España desde 2018. Esta base de datos, fabricada a partir de la información de otras bases de datos, como Filmaffinity, es bastante completa, aunque hay que señalar que existen producciones que no son recogidas en estas bases.



*Alou* (Montxo Armendáriz, 1990) y *Vasil* (Avelina Prat, 2022). La comparación entre la primera película en la materia y una de las más recientes nos puede ayudar a plantear no sólo los elementos artísticos que caracterizan a este cine con nuestra idiosincrasia, sino también algún tipo de transformación, si la hubiera, de este cine en los últimos 30 años.

Los motivos para la elección de estas películas tienen que ver con su argumento y tratamiento del fenómeno de la inmigración, pero también con su impacto. *Las cartas de Alou* (1990) fue una producción incluso anterior al propio fenómeno pues, cuando se estrenó, la población extranjera (censada) apenas llegaba al 1% (Olmos *et al.*, 2023). Sin embargo, contiene algunos de los elementos que posteriormente se han reproducido y repetido en muchas películas sobre el tema. Se trata del peregrinaje de un inmigrante senegalés, Alou, desde Almería hasta Lleida, caracterizado por la inestabilidad laboral, la precariedad y la discriminación que experimenta.

Por otro lado, *Vasil* (2022) atiende a otro flujo migratorio, ya que se trata de un inmigrante procedente de Bulgaria. Sin embargo, las similitudes en la trama crean un acercamiento que posibilita su comparación. Esta película es una creación de Avelina Prat en forma de relato intimista, que narra la historia de Vasil, el inmigrante búlgaro, y su relación con Alfredo, un arquitecto jubilado que lo acoge en la ciudad de Valencia durante semanas.

Dentro de la comprensión del cine como mimesis de lo real, resulta de interés científico y artístico la aproximación hacia estas producciones audiovisuales, que tan específicas resultan dentro de la industria cinematográfica pero que tan relevantes han podido resultar para la configuración de un imaginario colectivo en torno a las migraciones.

## 2.2. Objetivos de la investigación

Los objetivos que conducen este trabajo se planean en varios niveles. El objetivo general de la investigación es:

- Estudiar una posible transformación del cine español de migraciones en los últimos años en el marco de dos películas: *Las cartas de Alou* (1990) y *Vasil* (2022).

Cuando hablamos de una posible transformación no nos referimos necesariamente a una evolución general, ya que sería inviable pretender algo así tomando como referencia únicamente el caso concreto de dos películas. Además, ya que el concepto de evolución podría suponer un sentido de *progreso* –que, en definitiva, el género se haya desarrollado más–, en su

lugar empleamos el concepto de *transformación*. Se trata por tanto de estudiar, a través de las diferencias circunstanciales, cómo se representan los fenómenos migratorios y cómo el contexto ha podido con el tiempo diversificar estas representaciones.

Dentro de este objetivo general podríamos encontrar los siguientes objetivos específicos:

- Producir un análisis que permita la comparación entre dos películas de ficción de contextos diferentes.
- Identificar los aspectos discursivos artísticos y narrativos que caracterizan a un posible cine de migraciones español a través de la comparación de dos películas, haciendo hincapié en la construcción de los personajes migrantes.
- Relacionar los contextos de producción de ambas películas con los citados aspectos para la comprensión de la tendencia y el género fílmico.

### 3. METODOLOGÍA

En lo que se refiere al proceso metodológico, las técnicas de investigación se centrarán en el análisis de contenido y la crítica cinematográfica. Para poder integrar ambos elementos, usamos como base teórica y práctica tanto las nociones de análisis fílmico como las de investigación social. Así, cabe hacer algunos apuntes en cuanto a la perspectiva de este análisis antes de explicitar los procesos que se llevarán a cabo.

Para situar el tratamiento de estas películas, decimos que sirven efectivamente para “revelar” una realidad, ya que el cine puede considerarse como el medio más exhaustivo para ese cometido. Más aún, estas ficciones y sus efectos imaginarios acaban integrándose con la realidad y sustituyéndola. De este modo, debemos reconocer que los filmes en tanto que producciones y procesos audiovisuales contienen siempre manipulaciones, ideológicas o de cualquier índole, que definen también las interpretaciones y los efectos en la audiencia.

En el caso del cine de migraciones, encontramos una importante vía de análisis en cuanto a la mirada cinematográfica y la relación con el espectador. Al tratarse de un cine que, como hemos dicho, se construye en base a una identidad nacional, los procesos de identificación se construyen conociendo al “otro”, en este caso, a los migrantes (Cavielles-Llamas, 2009).

Teniendo en cuenta entonces que los procesos de significación son siempre inestables, inacabados e ilimitados (Elsaesser y Hagen, 2015) nos interesará explorar cómo se genera y transforma la diferencia. En otras palabras, cómo cambia la construcción del inmigrante en ambas películas y qué sentidos se atribuyen a esos cambios.

En este mismo sentido, las películas como manifestaciones de realidad son consideradas como procesos nunca finalizados, que se resignifican, reformulan y revalorizan. De cara a este trabajo, más que producir un “sentido final” o revelar una verdad sobre estas películas, pretendemos identificar cuáles son los elementos que las caracterizan, y por qué resultan relevantes para las construcciones de la diferencia. La perspectiva desde la crítica cinematográfica se consigue, de esta manera, enjuiciando efectivamente estos elementos bajo las interpretaciones producidas.

Dicho esto, hemos de concretar diciendo que en nuestra investigación llevamos a cabo un análisis de contenido basado en la codificación abierta de los textos fílmicos, literarios y académicos en torno a ambas cintas. La justificación de esta decisión se encuentra en la relevancia los textos como productores de significados y sentidos que den forma a la producción de conocimiento de este trabajo.

Por tanto, el material utilizado se compone tanto de las películas, como de la literatura académica y científica, prensa y crítica cinematográfica producida de ambas cintas. De esta manera, se integra un análisis de investigación social en términos sociológicos y antropológicos, pero que también utilice como base la teoría del cine. Así, aunque los objetivos se alcancen mediante procedimientos de carácter más científico o generalista (para la viabilidad de este trabajo) se tomará como perspectiva la reflexión teórica de estos conceptos de representación, realidad o construcción social del cine.

En el desarrollo del trabajo se lleva a cabo un análisis de los contextos de producción de ambos filmes, además de todos los elementos discursivos que se han podido producir en el análisis de los textos. Sin embargo, planteamos además de esto que una de las fuentes más importantes en la producción de significados se encuentra en la caracterización de los personajes migrantes. Así, se pondrá especial atención a qué caracteriza estos personajes protagonistas y cómo reflejan, producen e inventan la realidad de las personas migrantes vistas desde nuestro contexto.

De esta manera, tras la presentación y contextualización de las películas, se integrarán esos elementos producidos a través del análisis de ambas películas de modo comparativo, para dibujar esas similitudes y diferencias en la manifestación de estas realidades.

#### 4. DESARROLLO

*Las cartas de Alou* (1990) ha suscitado un importante interés en la literatura académica desde hace décadas. Han sido bastantes los estudios concretos que se han realizado de este filme desde perspectivas culturales, políticas y también cinematográficas.<sup>2</sup> Los motivos de este interés tienen que ver con ser la primera película que aborda la inmigración a España desde otros contextos. Además de esto, también ha suscitado un interés teórico y reflexivo en lo que se refiere a la construcción de la otredad a través de la negritud y la configuración del imaginario colectivo.

El director Montxo Armendáriz hizo en su estreno una entrevista para *El País* (1990) donde detalló el surgimiento y proceso de producción de la película. La idea brotó a raíz de la relación de Armendáriz con los africanos que residían en Pamplona y que trabajaban como vendedores ambulantes. El director se pasó entonces varios meses investigando las zonas de los asentamientos en Barcelona, Lleida, Almería y León. Para él, este proyecto se convirtió en una forma de representar los problemas que experimentaban estas personas, concretamente se trataba en sus palabras de “una historia que contempla la ilegalidad de la situación de los personajes que aparecen” (Fernández, 1990). Por este motivo, no se trataba de una imagen exhaustiva del fenómeno, sino del aspecto concreto concebido bajo los términos que entendemos como integración y discriminación. Más adelante ahondaremos en qué relevancia tienen estos conceptos para la creación de discursos a través del lenguaje cinematográfico.

La película abre su primera secuencia con los créditos sobre un plano del mar Mediterráneo. Bajo una música de flauta travesera y ritmo de timbales, se condiciona al espectador a una imagen concreta. Esta es, el estereotipado exotismo de la tierra africana.

---

<sup>2</sup> Ya desde los años 2001 y 2005 nos encontramos con un capítulo de libro y un artículo de Isolina Ballesteros cuyos objetos de estudio son esta película: *Xenofobia y racismo en España: la inmigración africana en Las cartas de Alou (1990) de Montxo Armendáriz y Bwana (1996) de Inmanol Uribe* (2001) y *Screening African Immigration to Spain: Las cartas de Alou and Bwana* (2005).

A través de los extranjeros que llegan en patera hacia España, aparece el protagonista de la historia, Alou (Mulie Jarju). Con una iluminación tan oscura, donde no se identifican a los personajes, se refuerza la clandestinidad de llevar a estas personas en una balsa a través del Estrecho de Gibraltar. Es en este momento que Alou narra en voz en off su primera carta, dirigida a Mulie, un amigo que ya se encuentra asentado en España.

En el caso de *Vasil* (2022) la película comienza en un punto diferente de la historia. Con un plano medio en la oscuridad de la habitación, se presenta al personaje de Alfredo (Karra Elejalde) contándole a su hija que un inmigrante búlgaro va a quedarse en su casa a dormir unos días, ya que va a ayudarlo a regular su situación. Esto nos sitúa entonces en una perspectiva diferente. Si bien Vasil (Ivan Barnev) es el protagonista de la historia, ya desde la primera escena vemos cómo el personaje se construye en los ojos de Alfredo y sobre todo en conversación con su hija, Luisa (Alexandra Jiménez).

Esta ópera prima de Avelina Prat está inspirada en la propia experiencia personal de la directora, precisamente a través de los ojos de esa hija. Esta inspiración se basó en la curiosidad hacia ese inmigrante que nunca llegó a conocer, pero del que su padre le contaba numerosas historias (Hristova, 2022). Para la directora, el tema de la inmigración está en segundo plano, ya que lo que le interesaba explorar era la intimidad en las relaciones interpersonales, la comunicación y la dificultad de conocer “al otro”.

Para comenzar desarrollando aquello que une y separa a ambas películas, ordenamos el contenido en diversos subapartados, categorías creadas para agrupar lo producido en unidades con sentido. Cabe decir, que asimismo puede existir un solapamiento entre los apartados, ya que todo guarda relación semántica. Sin embargo, para su presentación se vuelve conveniente especificar estas divisiones.

#### 4.1. Protagonistas

Alou y Vasil son hombres adultos que deciden abandonar su país natal para mejorar sus condiciones de vida en España. Lo que se encuentran al llegar, no es sin embargo lo que esperaban. Ambos son los protagonistas de las historias, la razón de ser de todas las tramas.

En cuanto a su caracterización, cabe destacar que ambos personajes no terminan de encajar en la construcción del “otro-inmigrante” como estamos acostumbrados. Es decir, tal y como argumenta Villar Hernández (2002), no se trata de ese ser inferior, menos inteligente, sumiso y esencialmente bueno. Tampoco se trata de un hombre perverso, injusto y rebelde que

simbolice la inmoralidad. Alou y Vasil son personas normales, en cuanto a que obran “bien” o “mal” dependiendo de las circunstancias. Además, sus acciones y motivaciones pueden ser entendidas en todo momento por la audiencia.

Ambos son conscientes de la discriminación que experimentan, no son ingenuos y saben las dificultades que le esperan. Especialmente Alou, quien aprende perfectamente su lugar en la sociedad española, cuando le dice a su amigo Mulie (ahora Johnny): “Ni tú ni yo seremos nunca de este país, nunca nos aceptarán”. Ambos personajes son inteligentes, con gran capacidad de adaptación.

Estos personajes se desarrollan y aprenden a sobrevivir en el lugar hostil que les acoge. De esta manera, de acuerdo con este género de películas, enuncia María Luisa Van Liew: “Las representaciones ficcionadas sobre las motivaciones para la migración y la búsqueda de una mejor vida envuelven conflictos predecibles, así como el desarrollo intelectual y espiritual de los protagonistas heroicos” (Van Liew, 2019: p. 260).

Sin embargo, algo que resulta fundamental en la creación de los protagonistas es la mirada de los directores. Tal y como hemos mencionado en el principio de este apartado de desarrollo, tanto Monxto Armendáriz como Avelina Prat son personas de origen español, fascinadas en distintos sentidos por la inmigración y por sus efectos sociales y emocionales en los individuos. Sin embargo, no han experimentado directamente esos procesos, y por lo tanto resulta importante analizar desde qué distancia crean estos relatos. Las películas son en este caso ventanas que abren el diálogo a conocer estas realidades, pero son realidades no formuladas directamente por las personas que las experimentan, sino por las personas que las observan, y de esa manera, las estudian.

Con esto también nos referimos a la mirada en término de observación, tal y como han enunciado autores como Lacan y Foucault, y tal y como han reformulado más tarde las teorías feministas del cine (Elsaesser y Hagener, 2015). Esta observación hacia los personajes migrantes requiere siempre cierta distancia, una distancia que viene dada por el simple hecho de no tener una relación directa con estas experiencias. Esto es más evidente en el caso de Vasil y su directora, ya que la totalidad de la construcción de este protagonista viene dada por sus imaginaciones, las construcciones mentales que ella misma había creado:

Al darme cuenta de que había perdido algo por lo que había sentido bastante intriga y ver que después pasaron meses y los pensamientos sobre ello seguían en mi cabeza, quería escribir la historia para completarla de alguna manera. De hecho, me he construido mi propia realidad en lugar de ir y conocerlo en vivo.<sup>3</sup>

Esta mirada imaginada del Otro es lo que puede derivar según teorías feministas del cine en patrones de control, fascinación, o apropiación, que en última instancia implican cierta fetichización o estigmatización, sea más o menos intencionado.

En lo que se refiere a cómo la cámara construye a los protagonistas, cabe decir que en el caso de *Alou* es más reiterado el uso de primeros planos. Esto también tiene que ver con las tendencias generales de cada película, ya que en el caso de *Vasil* el discurso cinematográfico está principalmente construido en base a planos enteros y planos medios. Siendo el primer largometraje de Avelina Prat, se evidencia además un especial esmero en dejar a los espacios hablar para la inmersión de los personajes, y en el balance entre ese montaje “psicológico” y el uso profundo del campo de la imagen. De acuerdo con autores como Bazin, esta consideración es una manifestación del respeto hacia la acción en cuanto a sus dimensiones espaciales y concede así al espectador más libertad y actividad para leer con mayor profundidad (Trujillo, 2018). Aunque en este caso, la composición en *Vasil* está combinada con un montaje temporal bastante más limitado, también hasta cierto punto sutil e implícito. En *Las cartas de Alou* resulta más evidente el contraste entre planos generales abiertos y primeros planos. Ambos sirven siempre para reflejar la centralidad del personaje durante toda la trama.

#### 4.2. Las cartas, las damas y el ajedrez

En ambas películas existen componentes simbólicos que conducen los significados sobre la presencia y experiencia de los protagonistas. En primer lugar y con gran importancia, se encuentran las cartas.

*Las cartas de Alou* es un relato epistolar, una odisea contada a través de las aventuras y lugares que el protagonista recorre. A través de las cartas de Alou como relatos en primera persona sabemos que Alou es el personaje principal. Narrando en voz en off sus cartas en senegalés, se consigue un acercamiento al espectador a través de mostrar las emociones del

---

<sup>3</sup> Extracto de una entrevista a Avelina Prat de CineEuropa hecha por Mariana Hristova (2022).

personaje. Esto no ocurre en el caso del personaje de Vasil, ya que el espectador tiene pocas veces acceso a sus sentimientos o sus inquietudes. Sin embargo, también cabe decir que, en el caso de Alou, las cartas narradas en senegalés generan cierta alienación del espectador, algo que de acuerdo con Arana (2007) puede significar la distancia con el personaje y la lectura del relato en cuanto a la oposición de nosotros (los españoles) y ellos (los inmigrantes).

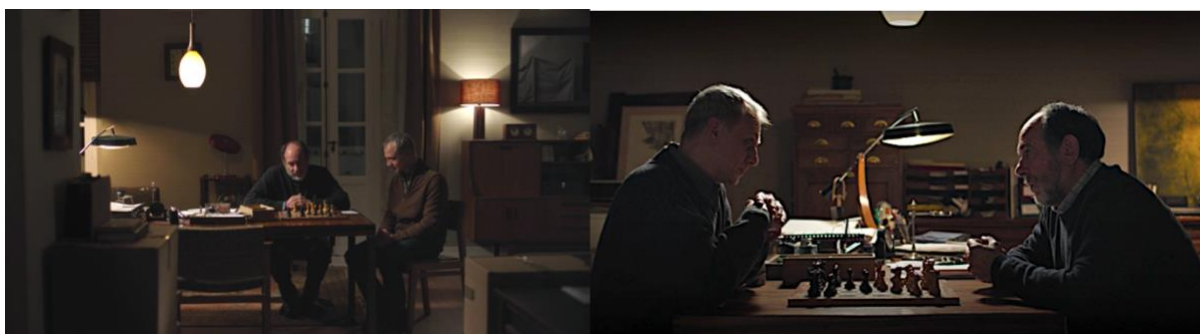
En la primera carta de Alou se especifican los motivos de su migración. Además, la conversación narrada con su madre refuerza la singularidad de Alou, la reivindicación de su valor como individuo dentro de la familia. Así, cuando Alou le dice a su madre que no se preocupe, que tiene más hijos, su madre le contesta: “Ninguno de tus hermanos tiene tu voz ni tu nombre. Si un día quiero verte, ¿a cuál de ellos llamaré?”

En las siguientes cartas Alou sigue escribiéndole a sus padres y a su amigo Mulie. El tono de su narración se vuelve más reivindicativo cuando le escribe: “¿Por qué no nos aceptan? ¿Por qué nos tratan como delincuentes?”. Estas últimas cartas, más que narrar la historia de vida del personaje, se convierten en denuncias por parte del director y de la película. Estas denuncias, de las que Alou simplemente acaba siendo el intermediario, pueden también suponer una ruptura con el universo narrativo, un fallo que aleje al espectador de encontrarse con el protagonista.

Por otro lado, en *Vasil* las cartas no son fragmentos de vivencias ni denuncias sino relatos metafóricos. Vasil escribe una carta a su hija Miroslava, hablándole de las Islas Canarias como la antigua Atlántida, y pidiéndole que se encuentre allí con él. Las cartas son también las que Alfredo mantiene con los amigos con los que juega al ajedrez, ya que juega a distancia, enviando vía postal cada nuevo movimiento. En este caso se trata también de la comunicación, y de las conexiones humanas entendidas de manera más tradicional.

En este sentido, un segundo simbolismo importante lo encontramos en el juego del ajedrez en *Vasil*. El ajedrez es un puente, un vínculo para la relación entre Vasil y Alfredo (el hombre que lo acoge). Es un espacio y tiempo dedicado a la comunicación entre los personajes y a la pretensión de entender y hacerse entender. A través de las escenas donde juegan al ajedrez se canalizan los malentendidos y la falta de interacción entre ambos (Imagen 1).





*Imagen 1. Vasil y Alfredo juegan al ajedrez.*

Sin embargo, el juego de las damas en el caso de Alou, y el bridge en el caso de Vasil funcionan de manera diferente. Son juegos como convenciones sociales, como evidencias de civismo, pero también como demostraciones de poder. Permiten la cohesión (y la “integración”) de estos extraños en el nuevo entorno, pero también sirven para establecer los roles y los límites de estas relaciones. En el caso de las damas, la reiteración de la expresión “el blanco come negro” cuando se habla de las damas, o el hecho de que Alou juegue con las fichas negras, es también un símbolo de su lugar en esta sociedad, como una insinuación más que explícita.

El juego del bridge en *Vasil* es también un juego de demostración de poder. Se “integra” al personaje migrante y se le permite jugar, siempre y cuando éste no sobrepase los límites. En el caso de Alou, el límite está en acercarse demasiado a Carmen, la hija del dueño del bar donde juegan a las damas. En el caso de Vasil, se le impone el límite cuando demuestra gran maestría en los juegos de mesa en el club de bridge, ganando siempre al resto de compañeros. Ambos acontecimientos evidencian esa limitada tolerancia que se tiene hacia estas personas, una tolerancia que fácilmente termina cuando este extraño no actúa como “debería”, cuando no se ajusta a lo que se espera de él. Como vemos en ambas escenas, además, la cámara no capta las expresiones de los protagonistas (Imagen 2 e Imagen 3). Estos nos dan la espalda, mientras que el espectador puede observar las miradas, posturas y gestos de los personajes españoles.



*Imagen 2. Alou juega a las damas contra los dueños y clientes habituales del bar.*



*Imagen 3. Vasil juega al bridge con miembros del club.*

### 4.3. Integración y legalidad

El concepto de integración está siempre presente en las representaciones fílmicas de los migrantes. Muchos directores, como en nuestro caso concreto Montxo Armendáriz, hablan de utilizar el cine para denunciar las dificultades de estas personas en los procesos de integración. Estas cuestiones siempre se plantean en términos dicotómicos, donde un extremo está en la exclusión, el racismo, etc. y el otro está en la perfecta integración, en términos de obediente asimilación. En los primeros casos, los directores dicen funcionar como mediadores entre los migrantes y la audiencia.

Sin embargo, esto difícilmente puede ser así si tenemos en cuenta que son los directores, guionistas y productores los que toman las decisiones más importantes en las creaciones de estos relatos. En los discursos de integración, los migrantes son piezas que deben encajar en un orden social, jurídico-administrativo, cultural... En otras palabras, la visión de este proceso de integración suele significar la asimilación por parte de los migrantes de todas las características de la sociedad de acogida (Herrera, 1994). Además, está concebida como el último paso, el fin del proceso migratorio, cuando debe entenderse como un paso más dentro del proceso de adaptación (Arnal, 2004), como un estado continuo de permanente cambio y de interacción con el medio que nunca termina.

Por tanto, este discurso funciona también como herramienta cosificadora, como una manera de incorporar esta perspectiva de la integración, donde las raíces de las situaciones problemáticas sean las incapacidades de los migrantes a adaptarse a la nueva sociedad (por no tener papeles, por no conocer el idioma, etc.)

Dicho esto, las escenas a este respecto que observamos en nuestras dos películas están también construidas en clave de discriminación. En el caso de *Alou*, lo vemos ya desde su llegada a Almería, cuando una chica con la que se junta no quiere que le vean con él. Esto es indicativo de la poca aceptación hacia personas como él, y es que su racialización tiene todo

que ver en esta exclusión. Esto da pie a que no dejen de llamarle “Baltasar” sabiendo perfectamente su nombre, o a que lo sexualicen con facilidad, cuando una desconocida se refiere a él: “No estás nada mal, moreno, sirves para consolar viudas”. También se canaliza en las estereotípicas frases discriminatorias: “En este pueblo no hay trabajo para vosotros, sólo creáis problemas”.

Por otro lado, en el caso de *Vasil* la discriminación sucede de manera más sutil. El propio Alfredo enuncia una importante diferencia entre Vasil y “el resto de migrantes”:

No es un refugiado, ni un sin papeles, en realidad tiene las mismas oportunidades que cualquiera [...] Que el sistema funciona mal, no te lo discuto. Pero no hablo de eso. Hablo de su actitud ante la vida...es diferente.

Sin embargo, Vasil sigue siendo estrictamente un “sin papeles”, al igual que Alou. Lo que diferencia a estos personajes no son sus actitudes o sus ambiciones. Lo que les diferencia es el color de la piel, y el capital cultural tal y como lo definimos en Occidente. Es decir, parece ser mayor esa mochila de estatus cultural en el caso de Vasil en términos de intelecto, educación, conocimientos o forma de vestir. Esto es lo que hace a Alfredo hacer esa distinción, pensar que Vasil tiene (y sobretodo, merece) más oportunidades que la generalidad de los inmigrantes.

Esto por supuesto tiene que ver con el aspecto del personaje. Vasil no es negro, es europeo, rubio con ojos azules y con una vestimenta apropiada a su edad. Y aún así, su apariencia se utiliza también para justificar su exclusión y su vigilancia, tal y como mencionábamos cuando nos referimos al club de bridge. Así, estos miembros del club, vanidosos y de alto estatus, hablan así del personaje:

No nos gusta verlo por aquí. No tiene maneras. Su aspecto no es propio de un lugar como éste. Si somos socios de un club y pagamos unas cuotas, exigimos unos mínimos de decoro. [...] No sabemos nada de él. Ni de dónde viene, ni qué hace, ni con quién se relaciona. [...] Podría ser peligroso, no lo conocemos.

Una importante vía para representar la integración, que también está presente en nuestras películas es la legalidad y sobre todo la consecución de papeles. En ambas películas

contamos con escenas que incluso con tono cómico burlan los requisitos burocráticos para conseguir el permiso de trabajo y residencia.

En el caso de Alou, el hombre que lo contrata como chatarrero lo acompaña a la oficina para presentar un contrato de trabajo firmado por él mismo, contrato que no le aceptan (Imagen 4). Le piden que sólo debe cumplir un requisito más. Ante esto, Alou responde: “Eso me dice ahora. Luego me dirá otra cosa. Mire, yo no robo, no mato, tengo un trabajo y gano dinero para vivir, ¿qué más quiere?”



*Imagen 4. Alou y su jefe acuden a una oficina a presentar el contrato de trabajo.*

En *Vasil*, una secuencia muy similar es presentada de forma más sistemática. Vasil y la mujer que le ayuda, Maureen (Sue Flack), también inmigrante pero ya asentada en España, pasan por muchas oficinas intentando que les concedan una ayuda o prestación económica. En esta escena se plasman desde el punto de vista de Vasil el otro lado de estas oficinas, los primeros planos del personal administrativo, cada uno con un motivo diferente para no poder conceder ninguna ayuda (Imagen 5). Así, Maureen enuncia una frase muy parecida a la de Alou: “Cada vez que vengo me dicen una cosa diferente”. En definitiva, vemos cómo los problemas de la ley de extranjería siguen siendo los mismos, y se encuentran en él la fuente de muchos de los problemas laborales, sociales y económicos.



*Imagen 5. Maureen y Vasil acuden a una oficina a solicitar una prestación por desempleo.*

En el contexto de producción de *Las cartas de Alou* todo tenía relación con la legalidad. Ahora también, pero en *Vasil* se concede espacio a otras cuestiones intelectuales o emocionales,

porque toma el privilegio de alejarse de otras cuestiones políticas. Esto no quiere decir que se despolitice el tratamiento de la inmigración, pero el desarrollo del género fílmico puede haber posibilitado la diversificación de las representaciones, que en última instancia pueden ser un reflejo del desarrollo de los fenómenos migratorios en nuestro país.

También el castigo forma parte de la legitimidad del poder. Esto es explorado en *Las cartas de Alou*, en las figuras de los policías que los persiguen o los patrones que abusan de ellos. En *Vasil* es más sutil, pero también está presente. Un ejemplo de esto es la bronca de Alfredo a Vasil por llegar tarde. La puntualidad de Alfredo es una manía personal, pero también un límite para Vasil. Se presenta como otro elemento de su adaptación, y como algo que debe obedecer. Resulta interesante, además, que en esta escena de la bronca la cámara sólo enfoque a Alfredo, y Vasil esté tapado por la puerta de entrada a la casa. Esto refuerza no sólo el protagonismo de Alfredo, sino también la importancia de “imaginar” a Vasil. La puntualidad aquí también es sinónimo de legalidad, por lo que desobedecerla también supone un castigo.

En definitiva, el tratamiento de la integración en ambas películas tiene además bastante que ver con sus contextos de producción. *Las cartas de Alou* se anticipa a un problema que aún perdura a día de hoy, pues si bien en esta película se protesta la Ley de Extranjería de 1985, una ley anterior al propio fenómeno, a día de hoy sabemos que la Ley de Extranjería del año 2000 y sus posteriores modificaciones han sido y son cuestionadas. Y por tanto, las cuestiones administrativas siguen siendo objetos de comedia y ridiculización (al igual que objetos de denuncia).

#### 4.4. Los espacios: Las ciudades y las calles

La construcción de los espacios en estas películas está bastante relacionada con la fotografía y la música. Veremos que tienen elementos comunes, pero también importantes diferencias.

Ya hemos mencionado cómo en *Vasil* se les concede más apertura a los espacios, y en definitiva más capacidad tanto a los personajes como a los espectadores para habitar la diégesis. Sin embargo, en *Vasil* no encontramos demasiados grandes planos generales o panorámicos que nos sitúen en la ciudad tal y como sí encontramos en *Las cartas de Alou*. Así, como observamos en la Imagen 6, el espacio amplio a la movilidad de los personajes se ofrece a través de planos figura, planos enteros y planos medios. Esto tiene que ver con el estilo intimista de la película.





*Imagen 6. Distintos planos que evidencian la importancia de la inmersión de los personajes en los distintos espacios.*

Aunque, a pesar de esta tendencia general, sí podemos identificar algunos planos generales similares en ambas películas, donde los componentes principales son los protagonistas y las calles de la ciudad que recorren como vemos en la Imagen 7 y la Imagen 8.



*Imagen 7. Alou y su amigo Kassim pasean por la ciudad de Barcelona.*



*Imagen 8. Vasil pasea solo por Valencia.*

Además de esta similitud, los protagonistas también coinciden en el ejercicio de deambular, aunque lo hagan en distintos momentos (Imagen 9 e Imagen 10). El nivel de inseguridad es mayor en el caso de Alou, pero ambos acaban pasando el tiempo en los espacios públicos, al no tener un lugar al que ir.



*Imagen 9. Vasil come solo en un banco del parque, sin hogar y a la espera de un futuro incierto.*



*Imagen 10. Alou descansa en un banco recién llegado a Barcelona.*

Para explicar la diferencia que mencionábamos debemos tener en cuenta dónde se desarrolla la acción de cada película. Primero, *Vasil* ocurre en su totalidad en Valencia, una ciudad que, si bien se considera una gran ciudad, no posee el nivel de internacionalización o transnacionalización que puede atribuirse a Madrid o Barcelona. Es una elección personal para la directora, pero también encaja con la imagen cercana y simplista que pretende alcanzar el tono del argumento. En segundo lugar, *Las cartas de Alou* está enfocada más como una *road movie*, como una película que acompaña al héroe protagonista en sus aventuras. Así, con Alou pasamos por los invernaderos de Almería, por la gran ciudad de Barcelona y por la Cataluña más “cerrada”, en Lleida. Por tanto, en este caso el lugar tiene un mayor protagonismo y también un papel importante en su relación con el tiempo, con cada momento del proceso de adaptación de Alou, tal y como vemos en los distintos planos de la Imagen 11.



*Imagen 11. Planos generales de los lugares que Alou transita. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Almería, Lleida y Barcelona.*

Para concretar en estos espacios, también nos servimos de la música. Una similitud entre ambas películas es el uso de instrumentos de viento madera para la música extradiegética. La flauta travesera y el saxofón en el caso de Alou, y el clarinete en el caso de Vasil. Todos ellos son instrumentos melódicos, que encarnan una sola voz, algo coincidente con el desarrollo de los protagonistas. Esto se ve más claramente en el caso de Alou, ya que la flauta travesera va acompañada de los primeros planos de Alou ante la ciudad, es decir, cómo él observa y asume los nuevos escenarios. En el caso de Vasil, sin embargo, el clarinete acompaña a las calles, y en menor medida a los personajes.

La música extradiegética ayuda a construir además el estilo de cada película. La música clásica concede a Vasil un tono más intelectual, emocional en ocasiones y ligado a los personajes de clase alta con los que Vasil se relaciona. Primero se presentan los espacios y en ocasiones la música, y luego van apareciendo los personajes. Esta música clásica es tanto diegética (cuando la reproducen los personajes) como extradiegética (cuando acompaña a la representación de los espacios). En Alou, por otro lado, el uso del saxofón pretende acercar este relato al género de películas policíacas, que es algo bastante unido a esa imagen de la ciudad hostil, peligrosa y desconocida. Autores como Cavielles-Llamas (2009) atribuyen esta construcción estética del género policiaco en las películas sobre migraciones también como una manera de problematizar estas experiencias.



También son importantes los sonidos diegéticos para estos espacios, ya que en la Valencia de Vasil reina más el silencio, mientras que la Barcelona de Alou es siempre más ruidosa. Por último, también en Alou la música diegética tiene más presencia, como en el caso de la verbena en Lleida donde acuden Alou y Carmen, o la música de los bares a los que Alou acude en Barcelona.

En definitiva, podemos decir que los espacios constituyen en ambas películas una variable relevante, intencionalmente abordada para alinearse con el desarrollo individual de los protagonistas. Esto también sirve para propiciar los procesos de identificación, como veremos a continuación, e influyen así por supuesto en los discursos e imágenes sobre las personas migrantes.

#### 4.5. Procesos de identificación

La identificación es un concepto ampliamente tratado tanto en los Estudios culturales, los Estudios migratorios en concreto, como en las Ciencias Sociales, el psicoanálisis... De acuerdo con Stuart Hall, podemos definirlo así:

La identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal [...]. La identificación es en definitiva condicional y se afina con la contingencia. Una vez consolidada, no cancela la diferencia. [...] Y puesto que como proceso actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos, la producción de efectos de frontera. Necesita lo que queda afuera, su “exterior constitutivo”, para consolidar el proceso. (Hall, 2003: pp. 15-16)

También desde el psicoanálisis de Freud podemos destacar la consideración de la identificación como “el consumo del otro”, como algo fundado en la idealización y la proyección (Hall, 2003). Ambas consideraciones nos son útiles para este trabajo, ya que podemos ahondar en los procesos de identificación en el cine dentro de las nociones de identidad en sentido cultural y psicológico.

En este mismo sentido, en *El significante imaginario* (1979), Christian Metz habla de la identificación también como un ejercicio simbólico, que se constituye a través de lo

imaginario (percepción y proyección). Él diferencia claramente entre una identificación del espectador con la mirada de la cámara (lo que denomina identificación primaria) y la identificación con los personajes (identificación secundaria). Sin embargo, es cierto que la construcción de personajes protagonistas (con la cámara, con los sonidos, etc.) también genera una mirada, evidentemente susceptible de ser adoptada por la audiencia.

Por tanto, de cara a estudiar nuestros protagonistas migrantes y su posición en estos procesos de identificación, tomamos como referencia estos apuntes. Primero, el previo análisis de los personajes nos concede la idea de que la audiencia no se identifica de la misma manera con Alou y con Vasil. Esto se vuelve más evidente si tenemos en cuenta la simple consideración de que Vasil no sea verdaderamente el protagonista de su película.

Con Alou hay una clara fusión entre el protagonista y la cámara, todo lo que llegamos a conocer es a través de sus ojos, y todo lo que la audiencia percibe son sus experiencias. Por tanto, esa identificación primaria y secundaria coincidirían. Bien es cierto que, como construcción discursiva, se precisan como decíamos unos límites simbólicos en esta identificación, un exterior constitutivo. Con Alou ese exterior es a menudo el propio espectador español, que no puede acceder a las conversaciones en senegalés sin subtítular entre Alou y sus amigos, o que no llega a conocer nada de Alou fuera del tiempo en España. Por esto, la identificación es clara e intencionada, pero parcial.

En *Vasil*, sin embargo, se puede discutir si el protagonista pudiera ser Alfredo, su hija Luisa (que es al fin y al cabo la perspectiva de la directora) o la relación entre ellos (tanto entre Alfredo y Vasil, como entre Alfredo y Luisa). Por esto, la identificación con Vasil es más cuestionable, y es que el espectador observa que quien experimenta realmente una transformación personal es Alfredo, a raíz de la llegada de Vasil a su vida. No accedemos a las motivaciones profundas de Vasil, pero tampoco a las de Alfredo. Esto puede tratarse de una incoherencia en la intención de la película, que tiene que ver con ahondar en los vínculos emocionales entre complicadas relaciones interpersonales, pero no conseguir la conexión con estos protagonistas. Sin embargo, esta omisión también puede ser intencional en otro sentido, ya que puede ayudar a mantener un carácter más superficial de los conflictos. En cualquier caso, la distinción de una clara identificación secundaria en *Vasil* es más discutible, ya que la actividad de la cámara también está hecha para mantener una distancia con los personajes.

## 4.6. Personajes españoles

Una construcción importante en estas representaciones es la de los personajes autóctonos o españoles, los que pertenecen a la sociedad de acogida. Más aún, el desarrollo y la función de la relación entre estos personajes y los personajes migrantes.

En el caso de Alou, el personaje español principal es Carmen, y la relación principal es la que mantienen Carmen y Alou. Desde su primera aparición Carmen se muestra como una persona abierta y simpática. Ella es camarera, y a diferencia del camarero que se negaba a servir a Alou, Carmen lo hace con naturalidad en un claro paralelismo, marcando ya la diferencia con el entorno hostil en el que se encuentra. Ambos coinciden más tarde en la verbena, desarrollando una atracción que se convierte conforme avanza la película en una relación romántica.

Lo que resulta destacable de la relación entre Carmen y Alou es que Carmen no funciona como su “salvadora”. Estar con ella no supone una enorme diferencia para Alou en su adaptación, más allá de poder hacer ciertas cosas que por no tener papeles no tendría posibilidad. Por tanto, la relación con Carmen es circunstancial y no sustancial para el desarrollo de Alou, su evolución, y su posterior repatriación. Por otro lado, Carmen es sin duda una importante razón que motiva a Alou a querer volver a España en los últimos momentos de la película. Ella es la evidencia de la posibilidad del entendimiento entre la construcción de “nosotros” y “ellos” y por tanto en ese sentido sí es clave.

La idea de la construcción del “salvador blanco” es algo que se lleva tiempo teorizando tanto en las películas como en otros formatos audiovisuales (Ash, 2015). Numerosas producciones han sido analizadas desde esta perspectiva. Desde *Matar a un ruiseñor* (Robert Mulligan, 1962) pasando por otras películas de diversos géneros, como *Bailando con Lobos* (Kevin Costner, 1990) *El Último Samurai* (Edward Zwick, 2003), y obras recientes como *Un sueño posible* (Michael Oher, 2009) o *Criadas y Señoras* (Tate Taylor, 2011). A lo que se refiere este concepto es al salvador blanco como *motif* cinematográfico, que en este caso llega a generar un género propio. Entendemos este *motif* como aquel donde los personajes blancos, en los roles de líderes y como personajes heroicos, salvan a los personajes racializados de distintas formas de opresión, discriminación o exclusión (Hughey, 2014).

Este tropo ha sido de gran utilidad para muchas películas en el ejercicio de reconocer la otredad, pero mantenerla controlada bajo una condición de indefensión e impotencia. De esta

manera, el discurso permite obviar el hecho de que son las sociedades occidentales, de manera estructural y estructurante, las que han provocado estas situaciones de discriminación y opresión en las comunidades racializadas o minoritarias. Por tanto, en estas películas, los personajes racistas son villanos aislados, y los salvadores blancos son los héroes.

En el caso del cine español, este tropo también puede producirse o interpretarse en películas recientes. Un ejemplo podría ser el caso de *Adú* (Salvador Calvo, 2020). Al presentar a los personajes españoles (Luis Tosar, Anna Castillo) como los protagonistas, se centra gran parte de la trama no en los personajes migrantes racializados (que, al ser niños, también son presentados como criaturas indefensas) sino en el desarrollo personal y emocional de los españoles.

Para analizar este asunto en las películas de nuestro trabajo, cabe decir que *Las cartas de Alou* es una composición más compleja que este tropo. Tal y como hemos dicho, Alou es una víctima de la discriminación y exclusión, pero no es un personaje indefenso y que necesite ser rescatado por el resto de personajes. Tiene poder en sus decisiones, y el espectador observa su viaje a través de sus ojos, no a través de los personajes españoles. Por tanto, podríamos decir que esta película no se corresponde con esta tendencia.

Por su parte, *Vasil* integra un tratamiento diferente de la relación entre migrantes y españoles. Si bien el principal personaje español, Alfredo, es más un antihéroe que un héroe, su centralidad es clave. Esto se debe a que la gran lección de la película (la importancia de la vulnerabilidad en las relaciones interpersonales) es algo que se consigue principalmente a través de la evolución emocional de Alfredo. Aunque él no deja de ser una persona malhumorada, irritable y en ocasiones antipática, el hecho de acoger en su casa a Vasil le abre una puerta a la empatía y la solidaridad.

Por este motivo, podemos decir que en esta película el personaje migrante tiene un papel moralizante, ya que sirve como herramienta para el desarrollo individual de otros. Esta sí es una similitud que encontramos con el tropo del salvador blanco, ya que estas de películas a menudo emplean estos personajes para demostrar o producir las nociones de ética e integridad moral que consideran justas.

Por último, también es importante destacar el papel que juega Luisa, la hija de Alfredo y la perspectiva que se corresponde con la de la directora. Hay una gran diferencia entre cómo se trata la “otra cultura” en *Vasil* y cómo se trata en *Las cartas de Alou*. En Alou se rechaza

toda expresión del senegalés y un ejemplo lo encontramos en la casera que acoge a Alou y su amigo en Barcelona, que cuando los escucha hablando en su idioma nativo interviene diciendo: “Aquí se habla en cristiano”.

En contraste, en *Vasil* Luisa encarna la curiosidad y el respeto hacia la otra cultura. Desde el primer momento que Luisa descubre quién es Vasil, surge en ella, como filóloga, el interés por conocerlo todo sobre Bulgaria y el idioma búlgaro. Esto es tratado en algunas ocasiones con tono de comedia, especialmente cuando Luisa entra a la embajada de Bulgaria, y tras encontrarse con un señor búlgaro se ve obligada a decir, con humor en su entonación: “Lo siento, no hablo búlgaro”. Es una transformación de expectativas en cuanto a que no oímos a Vasil decir esa típica frase, sino al personaje español.

En definitiva, el personaje de Luisa funciona como un puente tanto cultural como emocional para la relación entre Vasil y Alfredo. Personifica la posibilidad de la voluntad por conocer, aceptar y adoptar lo desconocido, en maneras que el personaje de Alfredo no es aún capaz de asumir.

#### 4.7. La crítica

Los parámetros para evaluar el impacto o la crítica de estas películas son bastante dispares, principalmente por la diferencia en los contextos y la antigüedad de las películas. Mientras que *Las cartas de Alou*, como mencionábamos al principio, es una película enormemente analizada y criticada, *Vasil* siendo una película de 2022 cuenta con un recorrido mucho menor. Por tanto, todo lo que podemos encontrar a nivel científico y académico es en el caso de *Las cartas de Alou*, mientras que con *Vasil* contamos mayormente con críticas profesionales y artículos de opinión casi en su totalidad digitalizados y muy recientes.

Además, debemos tener en cuenta las ya mencionadas intenciones que tiene cada película. Estas intenciones son diferentes de acuerdo con lo que nos cuentan sus directores, pero las interpretaciones que generan pueden ser otras muy distintas a estas intenciones originales. En este apartado nos interesa tener en cuenta no toda la crítica hacia estas películas, pero sí identificar lo que las acerca y entra en relación con lo que hemos analizado.

Así, cuando se critican *Las cartas de Alou* a menudo se hace referencia a su “realismo”. Esto se debe a que se ha analizado mayormente en tiempos posteriores a su producción, a principios del siglo XXI y en los últimos años. Su crítica se centra en si realmente mostraba la

realidad de los hechos en aquel momento, cuando el fenómeno de la inmigración no era algo tan normalizado ni imaginado. De cara a este trabajo no nos interesa enjuiciar si se corresponde con la realidad, pero sí nos interesa que las maneras de representar este fenómeno hayan sido repetidas por muchas otras películas en la temática. Hablamos de películas como *Naufragio* (Pedro Aguilera, 2010), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *El Dios de madera* (Vicente Molina Foix, 2010) o *Ilegal* (Ignacio Vilar, 2003), por mencionar algunas. Sobretudo, nos interesa el hecho de que este desarrollo particular en este tipo de películas sea lo que haya contribuido en gran parte a crear otra realidad (igual de real que la que se cuestiona en el realismo) acerca del fenómeno. El mejor ejemplo es el hecho de que la noción de inmigrante como categoría social esté a día de hoy en nuestro contexto basada en la racialización, y es que el cine ha jugado un importante papel en esa construcción.

Por esto, el interés hacia esta cinta tiene que ver con empezar una tendencia, que ha limitado las representaciones de las migraciones a perfiles y fenómenos relativamente concretos. Sin embargo, se puede atender también al uso de actores no profesionales, la fotografía o el guion como elementos criticables y que efectivamente son abordados por otras críticas.

Respecto a *Vasil*, las críticas de las que disponemos no se centran en el contexto de producción ni en el fenómeno de la inmigración. Estas críticas se centran en los elementos artísticos, principalmente en cuanto a la ejecución del argumento y el mensaje que transmite. Algunas hablan de la pesadez en el transcurso de la historia, o de los diálogos poco sutiles y demasiados explicativos (Casado, 2022).

Algunas ideas encontradas en las críticas nos dan pistas de desde dónde se juzga la película. Llama la atención la siguiente cita de la crítica hecha por Christopher Laso para *Film Dreams* (2022): “Vasil no es el típico extranjero desesperado”. Esa misma distinción es la que Alfredo hace en la película, la que hemos hecho referencia cuando hablábamos de la integración en el apartado 4.4. Se aprecia por tanto ese calado en la audiencia (más aun en la audiencia que se presupone crítica y profesional) de la construcción del personaje distanciado del estereotipo de inmigrante, a pesar de que efectivamente tenga características comunes. Esto también puede interpretarse como una intención de alejarse de ese tipo de representaciones, no pretender entrar dentro de este género.

Otra cuestión llamativa es mencionada en la crítica para *Cinemagavia* de Guillermo Sánchez Ferrer (2023), quien habla de *Vasil* como “una película española hasta el tuétano, siendo esto una definición y no una crítica o un elogio”. Sería conveniente saber qué atribuye este crítico a la composición de un cine “muy español”, si es una cuestión de los actores, de guion, de fotografía, música, etc. En cualquier caso, da lugar a la discusión de qué constituye una película muy española y si podemos categorizar de esa manera una coproducción de España y Bulgaria, con actores y productores de diversas nacionalidades.

Nos interesa mencionar en definitiva que las críticas a ambas películas se plantean desde perspectivas diferentes. Como hemos visto, *Vasil* no se aborda como una película sobre la inmigración, mientras que *Las cartas de Alou* concentra gran parte de sus comentarios en torno a esa noción. En ninguna crítica de *Vasil* hemos encontrado ese interés hacia el realismo, esa comparación con la “verdadera” situación de los inmigrantes búlgaros en España. Y aunque en *Las cartas de Alou* sí encontramos comentarios preocupados por el ejercicio de creación artística, estos a menudo quedan eclipsados bajo la mención de su “compromiso político”, lo que sea que eso signifique.

## 5. CONCLUSIONES

Podemos comenzar mencionando el objetivo general de nuestro trabajo. Afirmamos que, efectivamente, existe una transformación en esta tendencia cinematográfica bajo el marco de las dos que hemos estudiado. Esto es, si consideramos estas películas como aquellas que representan con profundidad la inmigración en el contexto español. Sin embargo, esta afirmación tiene matices.

La existencia de un género en clave “cine de migraciones” aún es discutible en nuestro contexto. Tal y como hemos ejemplificado en varias ocasiones, *Vasil* es una película donde el fenómeno migratorio es el centro del argumento y donde el protagonista es definido por su proceso migratorio. Este hecho es relegado sin embargo a un segundo plano bajo los ojos de quienes han producido la película.

Esto puede interpretarse de varias maneras. En primer lugar, que este supuesto género ha llegado a cierto nivel de desarrollo, y por tanto la diversificación de sus representaciones sea tal, que no sea posible catalogar enteramente este nuevo filme dentro del género. En segundo lugar, que este desarrollo no se haya producido en gran medida, y que las películas,

ya que se siguen construyendo en clave nacional, no se centran tanto en los fenómenos fuera del estereotipo construido (que es lo que estudiamos en *Las cartas de Alou*).

Estas interpretaciones no son necesariamente contradictorias, ya que debemos tener en cuenta que la mera consideración de la existencia de este género cinematográfico es relativa. Lo que sí podemos juzgar es el papel que siguen jugando los directores en las producciones y que, con la variable del tiempo y contexto, son claros ejemplos de producciones muy diferentes.

De esta manera, tanto las similitudes como las diferencias que hemos producido en este trabajo son el sustento de la diversificación en estas representaciones. Al tratar concretamente con estas películas hemos podido observar además las complejidades de sus producciones, que van más allá del tratamiento racista o paternalista de los migrantes. Aunque estas películas puedan ser discutibles en muchos de sus aspectos, hemos visto a través de este ejercicio cómo las mismas ideas pueden diversificarse en el tiempo, cómo son reformuladas y utilizadas para fines que dicen ser claramente diferentes.

En cuanto a la valoración de dichas representaciones, tal y como las hemos analizado estas películas contienen un tratamiento más complejo y menos estereotipado de los personajes definidos por su condición de migrantes. Sin embargo, ambos son construidos como otredad (Alou bajo la mirada del director, y Vasil bajo la mirada de la directora y también de los personajes protagonistas). Por esto, los procesos de identificación en los personajes y en los espectadores han resultado relevantes para enjuiciar este tratamiento.

Para poder medir esta transformación, que volvemos a decir está enmarcada únicamente en estas dos producciones, cabe destacar los elementos similares que seguimos encontrando en estas películas. Estos elementos, que se corresponden con los apartados del desarrollo del trabajo, son lo que hemos podido enjuiciar para evaluar la transformación. Ya sean elementos simbólicos dentro del discurso cinematográfico, o determinadas maneras de construir los personajes, los espacios y los diálogos del guion, ambos discursos se encuentran en puntos similares, y giran en torno a las nociones de integración, adaptación, precariedad, discriminación, empatía, etc. Todas estas nociones pueden resultar problemáticas como hemos explicado porque sigan produciendo realidades muy limitadas de los inmigrantes bajo el imaginario que construimos sobre ellos. Y se reducen también a una perspectiva aún “nacional” o “autóctona” de estas experiencias. Es decir, un tratamiento de cómo encajan los inmigrantes



en la sociedad española, cómo los percibimos nosotros y no cómo se definen ellos mismos. Ya sea en forma de discriminación o fascinación, el tratamiento es esencialmente bastante similar.

Por otro lado, en la introducción hablábamos de la tendencia que se viene dando en este género en los últimos años, que ha estado limitada al género documental y a reflejar flujos migratorios muy concretos, como los provenientes del norte de África o la situación de los refugiados. Esta tendencia, si bien es generalizada, es algo que no se aplica en el caso de producciones como *Vasil*. Hay en este caso una recuperación de la ficción en conversación con otras intenciones, que no tienen que ver con el compromiso del fenómeno sino con la exploración de otras cuestiones artísticas.

Por tanto, aunque lo que comenzó con *Las cartas de Alou* sigue hoy reproduciéndose en todos estos documentales también hemos podido observar fórmulas parecidas en la ficción que pretende alejarse de este género. En otras palabras, por mucho que producciones como *Vasil* quieran alejarse de ser catalogadas como películas sobre inmigración, en nuestro trabajo hemos incorporado algunos aspectos discursivos que siguen correspondiéndose con este género que podemos denominar de inmigración, al menos en los términos en los que lo definíamos en la introducción. Es decir, como aspectos de autoría (especialmente de dirección) y de cinematografía en la utilización de posiciones marginales para reforzar la alteridad. Así, a través del uso de espacios y la fotografía de nuestros protagonistas, o través de elementos simbólicos como los juegos de mesa, se producen discursos no tan lejanos en cuanto a como asumimos al extranjero como al sujeto extraño, discursos también enmarcados en la necesidad de su integración.

Otro punto clave en la forma cinematografía que hemos producido es ese interés que existe a juzgar si el cine “social” o “político” es realista o se ajusta a unos hechos. Este interés no es siempre útil o pertinente. De hecho, puede ser más útil juzgar cómo genera paralelamente realidades que sustituyan a las “realidades” que conocemos y que tanto intentamos contrastar. Por ejemplo, el hecho de que un “cine de migraciones” español relatara a principios de siglo únicamente las historias de los extranjeros de África del norte, en una época en la que el mayor flujo de extranjeros podía venir de América Latina o incluso desde algunos países europeos.

En definitiva, indagar en esta construcción de las representaciones fílmicas parece estar presente únicamente en el estudio académico que analiza las películas, y no está por tanto consolidado como una perspectiva que explotar desde la propia producción cinematográfica y todos sus actores involucrados. Esta interpretación también puede relacionarse con el hecho de

que no sean aún los migrantes los productores de las películas, y de esa manera queda aún un terreno muy fructífero en sentido artístico que no está siendo abordado.

Dicho esto, para finalizar este trabajo debemos subrayar la importancia de estas representaciones cinematográficas, así como la importancia de estudiarlas desde el análisis fílmico y desde el proceso cinematográfico. Es decir, no únicamente centrando la atención en los filmes como productos finalizados que sean abordados para sus fines desde la Ciencias Sociales, las Humanidades o los Estudios Culturales. Más aún, sería conveniente vincular todas las disciplinas para que la producción de este conocimiento fuera más interesante al igual que exhaustiva. La inclusión de los agentes que componen la producción cinematográfica y sus propios discursos pueden ser clave para el estudio de este fenómeno, y para la reflexión real del poderoso lugar que ocupa el cine en la creación de las personas migrantes, así como la perpetuación en la construcción de su diferencia.

## 6. OBRAS CITADAS

Arana Mariscal, R. (2007), *La inmigración en clave de comedia*. Bilbao, Bakeaz.

Arnal Sarasa, M. (2004), «La experiencia del inmigrante: vivencias y adaptación». *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 10. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18101002>

Ash, E. (2015), «Racial Discourse in “The Blind Side”: The Economics and Ideology Behind the White Savior Format». *Studies in Popular Culture*. 38(1), pp. 85–103.

Ballesteros, I. (2005), «Embracing the Other: the Feminization of Spanish “Immigration Cinema.” » *Studies in Hispanic Cinemas*. 2(1), pp. 3–14.

Ballesteros, I. (2012), «La inmigración económica latinoamericana en el documental europeo de inmigración: Balseros (2002), Del Otro Lado (2002) y Familia (2010)». *Migraciones y Exilios*. 13, pp. 63–80.

Casado, P. (4 de noviembre de 2022), *De Valladolid a la cartelera: “No mires a los ojos” y “Vasil”*. Cine en Serio. <https://www.cineenserio.com/de-valladolid-a-la-cartelera-no-mires-a-los-ojos-y-vasil/>

Cavielles-Llamas, I. (2009), *De otros a nosotros: el cine español sobre inmigración y su camino hacia una visión pluricultural de España (1990-2007)*, University of Massachusetts, Amherst.

- Corbalán, A. M. (2017), «Puentes mediterráneos. Diálogos interculturales entre el cine español y marroquí». en E. Bou y J. Zarco (eds.) *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*, Edizioni Ca'Foscari, pp. 99–115. <https://doi.org/10.14277/6969-208-6/RiB-7-7>
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2015), *Film Theory: An Introduction through the Senses* (2nd ed.), Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315740768>
- Fernández Rubio, A. (7 de enero de 1990). *Montxo Armendáriz, filma el frustrante viaje por España de un inmigrante africano ilegal*. El País. [https://elpais.com/diario/1990/01/07/cultura/631666808\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1990/01/07/cultura/631666808_850215.html)
- Fişek, E. (2018), «Rethinking Intouchables: Race and performance in contemporary France». *French Cultural Studies*. 29(2), pp. 190–205. <https://doi.org/10.1177/0957155818755607>
- García Castaño, F. J., Esteban Bretones, D., & Abuladze, T. (2012). «“Mirando” Bread and Roses (Ken Loach 2000). Representaciones sociales de la inmigración en los discursos de espectadores». *iMex. México Interdisciplinario*. 1(2), 86-108.
- Hall, S. (2003), «¿Quién necesita “identidad”?», en Hall, S. (ed.) *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, pp. 13–39.
- Herrera, E. (1994), «Reflexiones en torno al concepto de integración en la sociología de la inmigración». *Papers: revista de sociología*. 71-76.
- Hristova, M. (4 de noviembre de 2022), *Avelina Prat, directora de Vasil*. CineEuropa. <https://cineuropa.org/es/interview/432998/>
- Hughey, M.W. (2016), *The White Savior Film. Content, Critics and Consumption*, Temple University Press.
- Kaur, R., y Grassilli, M. (2018), «Towards a Fifth Cinema». *Third Text*. 33(1), pp. 1–25.
- Laso, C. (7 de noviembre de 2022), *Vasil (2022) La extraña pareja*. Film Dreams. <http://www.filmdreams.net/2022/11/vasil-2022.html>
- Maroto Blanco, J. M., y Ortega López, T. M. (2018), «Miedos y prejuicios de una nación. La negritud y la figura del negro en la historia reciente de España a través del cine (1959-2002)». *Historia Social*. 90(90), pp. 131–148. <https://www.jstor.org/stable/44685867>
- Metz, C. (1979), *El significante imaginario*. Barcelona, Gustavo Gili
- Nowell-Smith, G. (1996), *The Oxford History of World Cinema*. Oxford University Press.

- Olmos Alcaraz, A., Martínez Chicón, R., Rubio Gómez, M., García Castaño, F. J. (2023), *Cine y migraciones*. Bellaterra Edicions (Cultura21, SCCL).
- Paszkievicz, K. (2013), «Resignificar los cánones del western: “Flores de otro mundo” (1999) de Icíar Bollaín». *Letras Femeninas*. 39(2), pp. 79–92. <https://about.jstor.org/terms>
- Peralta García, L. (2020), «Risky and Unauthorized Migrations: A View From Moroccan Cinema (1958–2015) Main Narrative Approaches and Features». *Journal of Intercultural Studies*. 41(2), pp. 148–162. <https://doi.org/10.1080/07256868.2020.1724910>
- Rodríguez Hernández, J. J. (2016), «Cine, migraciones y exilio». *Ábaco*. 114–121.
- Rodríguez Ruíz, E. T. (2015), *Vistas más allá de la frontera: Blanco, negro... ¿gris? Perspectivas de la inmigración en el cine español entre los años 60 y 90*. [Tesis doctoral] Universidad de La Laguna.
- Roncero Moreno, F., y Mancebo Roca, J. A. (2004), «Inmigración, emigración y cine», en M. J. Aguilar Idáñez (ed.) *Inmigración, interculturalidad y ciudadanía. Nuevas realidades y estrategias de acción en la España del siglo XXI*. Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 8–58.
- Santaolalla Ramón, I. (2005), *Los otros: etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo*. Prensas Universitarias de Zaragoza y Ocho y Medio, Libros de Cine.
- Sánchez Ferrer, G. (12 de marzo de 2023), “*Vasil*”: cómo conseguir una buena pareja de bridge. Cinemagavia. <https://cinemagavia.es/vasil-pelicula-critica-estreno-cine/>
- Shin, C.-Y. (2013), «Film and migration: excavating history and memory», en: I. Ness (ed.) *The Encyclopedia of Global Human Migration*. Blackwell Publishers Ltd.
- Shohat, E., y Stam, R. (2007), «El imaginario imperial. Cine como ciencia», en: Shohat, E. y Stam, R. (eds.) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación* (pp. 120–126). Paidós Ibérica.
- Solanas, F., y Getino, O. (1970), Toward a Third Cinema. *Cinéaste*. 4(3), 1–10.
- Van Liew, M. (2019), «Immigration films: Communicating conventions of (in)visibility in contemporary Spain», en Beck, J. and Rodríguez Ortega, V. (eds) *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Manchester University Press, pp. 259–278. doi:10.7765/9781526141316.00023.
- Villar Hernández, P. (2002), «El otro: conflictos de identidad en el cine español Contemporáneo», en: *VIII Annual Graduate Romanic Association Colloquium: Conflict in Crisis: Literature and Film in Troubled Times*, 21, University of Pennsylvania, Pennsylvania.

## 7. ANEXOS

### 7.1. Listado de imágenes



*Imagen 1.*



*Imagen 2.*



*Imagen 3.*



*Imagen 4.*



*Imagen 5.*



*Imagen 6.*





*Imagen 7.*



*Imagen 8.*



*Imagen 9.*



*Imagen 10.*



*Imagen 11.*