

La figura del negro a través de la gran pantalla. La entrada de España en la Unión Europea como punto de inflexión

José Manuel Maroto Blanco¹; Teresa María Ortega López²

Recibido: 14 de febrero de 2017 / Aceptado: 8 de octubre de 2017

Resumen. El objetivo de este trabajo es analizar, a través de aquellos filmes españoles ambientados en nuestro país, la representación que se ha elaborado de las poblaciones negras. Saber cómo se ha construido la diferencia de este “otro”, no en el terreno colonial, sino en el terreno “doméstico”, y a partir del papel que han jugado la lengua y la religión, fundamentales para la doctrina del hispanismo, así como otro tipo de prejuicios ligados a la sexualidad o a su no reconocimiento como sujeto, es clave para entender la evolución histórica del racismo en España.

Palabras clave: Racismo; cine español; negroafricano, África; representación; discriminación.

[en] The figure of a black through the big screen. The entry of Spain into the European Union as the turning point.

Abstract. The aim of this work is to analyse the representation of the black population through Spanish films set in Spain. Knowing how the difference of this “other” has been built (not in a colonial context but in a ‘domestic’ context, and based on the role of language and religion, which are essential for the doctrine of Hispanism) as well as other kind of prejudices linked to sexuality or their misrecognition as subjects, is a key to understanding the historic evolution of racism in Spain.

Keywords: Racism; Spanish cinema; black African, Africa; representation; discrimination.

Sumario: 1. Introducción. 2. Del cine franquista de propaganda al cine en la etapa democrática. 3. Retrato del negroafricano en el marco contemporáneo: Europa como punto de inflexión. 4. Cuando los negros eran católicos... La religión como elemento diferenciador 5. Migración e idiomas: la lengua también potencia la diferencia. 6. Conclusiones. 7. Referencia bibliográficas.

Cómo citar: Maroto Blanco, J.M.; Ortega López, T.M. (2018). La figura del negro a través de la gran pantalla. La entrada de España en la Unión Europea como punto de inflexión. *Historia y comunicación social*, 23 (2), 567-583.

¹ Universidad de Granada
E-mail: jmmaroto@ugr.es

² Universidad de Granada
E-mail: tmortega@ugr.es

1. Introducción

Este trabajo nace con el objetivo de analizar la representación del negroafricano en el cine español a través de aquellos filmes ambientados en España y en los que estos personajes jugaron un papel relevante. Nuestro análisis se centra en la relevancia que toman aspectos de la cultura como la religión (católica) y la lengua (española) en la representación del negro. Estos valores vertebraron la doctrina de la Hispanidad, que justificó un dominio colonial y racial de España en el África Subsahariana, y podrían ayudar a explicar formas genuinas de racismo español dentro del contexto europeo. Por este motivo, nuestro estudio no se centra en la figura del negro/a de Latinoamérica, cuya representación en el cine español ha sido catalogado por Isabel Santaolalla (2005) como la del “Otro familiar”, frente al “Otro por excelencia” que representa el africano.

El periodo histórico analizado comprende desde 1959, fecha en la que se inicia un periodo de grandes transformaciones económicas, sociales y culturales conocido como Segundo Franquismo³, hasta 2002, dos años antes de “los incidentes de El Ejido”, considerado como uno de los ataques violentos y xenófobos más brutales de Europa y que tienen en la película *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) su representación cinematográfica más relevante. Este lapso de tiempo nos permite abarcar fechas clave como 1968, año el que España perdió la soberanía sobre los territorios de Fernando Poo y Río Muni (actual Guinea Ecuatorial) y por la cual desaparece la estructura colonial clásica que, como aseguró el filósofo congoleño Valentin-Yves Mudimbe (1994), fue la que dio a luz a un sistema de oposiciones binarias entre Europa y África.

Por otro lado, la muerte de Franco en 1975 dio paso a un proceso de cambio hacia un régimen político democrático que afectó a las “élites simbólicas blancas” del país, que eran aquellas reproductoras del discurso dominante de la época (Van Dijk, 2007: 26). A ello hay que añadir un año clave en nuestra historia, 1985, año de la primera ley de Extranjería y la entrada de España en la Comunidad Económica Europea (CEE). Para Cornejo (2007:18) este hito supuso nuestra conversión en “nuevos europeos”, acelerando un proceso de emblematización de nuestra identidad y por la que se intentó desplazar la idea simbólica de que los “africanos” y los “no-europeos” eran entonces “otros”.

No obstante, hay que tener en cuenta que pese a que España pasó de ser un país de emigrantes a un país receptor fundamentalmente durante los años 80 en adelante, no es hasta finales de esta década y durante la de los 90 cuando la migración negroafricana pasó de ser irrelevante a nivel social y político a convertirse en un fenómeno mucho más visible (Jabardo, 2006: 27). De hecho, la década de los 90 pondrá de manifiesto el problema del racismo en la sociedad española. El asesinato de Lucrecia Pérez en 1992 por el único motivo de ser negra será considerado como el primer crimen racista en España y pondrá al descubierto un profundo problema social (Calvo, 2013).

La elección del negroafricano como objeto de estudio se justifica por varias razones. La primera de ellas es que, tal y como afirma el politólogo camerunés Achille

³ Como señala Nigel Townson en la obra que coordina *España en cambio. El Segundo Franquismo, 1959-1975* (2009), los últimos 15 años del periodo franquista no han sido tan estudiados en su vertiente social y cultural como otros periodos de la dictadura, por lo que este trabajo se presenta también como una oportunidad de arrojar luz sobre este espacio de tiempo.

Mbembe (2016: 79-83) a los conceptos África y negro “les une una relación de engendramiento mutuo [...] (y) son el resultado de un largo proceso histórico de fabricación de sujetos de raza”. En la línea de Du Bois, ahora el africano y el “Negro” se conforman como un estereotipo oposicional necesario para la construcción de las identidades blancas (Henry, 2004) minando la capacidad de resistencia de las propias poblaciones negras ante un discurso hegemónico racista (Traoré, 2004).

Además, y a tenor de la injusticia que supone la confusión interesada entre las categorías de “inmigrante” y de “raza” (Balibar, 1991), la reflexión entre ciudadanía y minorías migrantes nos permite pensar la legitimación del Estado-nación y cómo ambos, el Estado y la nación, se han auto-representado (Nejamkis, 2012). Esto nos puede ayudar a entender por qué, partiendo de un concepto de ciudadanía amplio, las personas de origen negroafricano, aún a día de hoy y en el mejor de los casos están *incluidas de forma diferencial* en las sociedades europeas, independientemente de que tengan o no la nacionalidad española (Tomé da Mata, 2017).

Por último, destacamos que el interés por el estudio del cine se basa en las posibilidades de estudio que ofrecen aquellas películas consideradas por Marc Ferro (1980) como películas de reconstrucción histórica, cuyo valor no reside en su voluntad de ser históricas, sino en ser un testimonio, como producto cultural que son, de la sociedad en un momento determinado. Desde esta óptica, cada película es Historia y por ello “está íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época en que se ha producido” (Sorlín, 1985: 42). Por otro lado, las películas son un escaparate de imágenes y estereotipos que retroalimentan la realidad que les dio a luz y las cuales, “oportunamente interrogadas, pueden transformarse en extraordinarios testimonios de la cultura del pasado” (Camporesi, 2014: 15).

Las fuentes que hemos utilizado son aquellos filmes españoles, ambientados en la geografía española, que se encuentran en el periodo descrito, en donde aparecen figuras de origen negroafricano, independientemente de si han llegado a España a través de un proceso migratorio o no, que tienen una relevancia importante en las películas y que, según el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, han contado con una audiencia importante⁴. Las películas analizadas han sido *Operación Bi-ki-ni* (Mariano Ozores, 1968), *Es peligroso casarse a los 60* (Mariano Ozores, 1980), *Amanece, que no es poco* (José Luis Cuerda, 1989), *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Taxi* (Carlos Saura, 1996), *Se buscan fulmontis* (Alejandro Calvo-Sotelo), *Salvajes* (Carlos Molinero, 2001), *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002) y *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002).

Debido al interés por analizar al personaje negroafricano en detrimento del negro/a hispano, que se erige como un “otro” conocido, hemos dejado al margen las películas en las que aparecen migrantes latinos. No obstante, nos apoyaremos en los filmes *El rey del mambo* (Carles Mira, 1989) y *Flores de otro mundo* (Icía Bollaín, 1999) para poder comparar la representación de modelos de masculinidad y feminidad de personas negras del ámbito latinoamericano.

⁴ Espectadores de las películas según la base de datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: <http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es> *Objetivo Bi-ki-ni* (1.662.739), *Es peligroso casarse a los 60* (630.771), *Amanece, que no es poco* (630.771), *Las cartas de Alou* (123.130), *Bwana* (217.414), *Taxi* (139.825), *Se buscan fulmontis* (181.593), *Salvajes* (23.042), *El traje* (43.864) y *Poniente* (116.549).

2. Del cine franquista de propaganda al cine en la etapa democrática

Durante la etapa franquista el cine tuvo, entre otras funciones, la de elevar el tema colonial al de preocupación nacional. Además, fue un elemento más que contribuyó a consolidar los estereotipos sobre la población africana al convertirlos en espectáculo a través de la gran pantalla (Fernández, 2003). Por otro lado, todas las historias narradas escondían la propia afirmación de la nación y el propio poder, en este caso, el franquista (Álvarez Junco, 2016: 11), en un periodo en el que narrar de acuerdo a lo que demandaba la Administración convertía el negocio en rentable (Caparrós, 2007: 78).

Pese a ello, el cine colonial español fijó su atención en los territorios septentrionales de África, como ya hicieran otros cines de la época como el francés. Asimismo, en nuestro contexto el interés que han despertado estas fuentes filmicas ha sido menor, fenómeno que ha sido atribuido a la descalificación que tradicionalmente ha sufrido el documento filmico como documento histórico y a la escasa conciencia de los historiadores sobre las enormes posibilidades y el increíble corpus cinematográfico sobre el mundo colonial (Elena, 2010: 13).

Entre los trabajos más relevantes que han abordado la temática del cine colonial en Guinea Ecuatorial, sólo la obra (Fernández-Figares, 2003) *La colonización del imaginario. Imágenes de África* ha centrado la investigación en este aspecto. Otros trabajos que también lo han abordado (Elena, 2010; Viadero, 2016) lo han hecho partiendo de contextos más generales, o bien desde un análisis general de África en donde las películas ambientadas en el Magreb han tenido mayor protagonismo, reflejo evidente de una mayor producción cinematográfica, o analizando cómo se ha construido la idea de nación a través del cine y en donde el cine colonial ha ocupado un espacio no poco relevante.

El propósito de estos films fue el de hacer valer la misión civilizadora de España y contraponerlo con la colonización y el dominio de otras potencias europeas en África, reflejado en protagonistas concretos provenientes de países al norte de los Pirineos. Dirigidas al público metropolitano, el sesgo eurocentrista fue más que evidente, y en ellos se presentó al negro, paradójicamente, como vago y perezoso así como mano de obra explotada. También se le identificó con la ignorancia y el atraso, con la antropofagia, la bebida o la naturaleza, subrayando un exagerado exotismo. El racismo y el patriarcado se dieron la mano en estas películas. Un ejemplo de ello lo tenemos en *Cristo Negro* (Ramón Torrado, 1962) en donde la supremacía del hombre blanco es defendida incluso en el plano más íntimo de las relaciones humanas: un religioso debe mediar ante un hombre negro que se ha enamorado de una mujer blanca.

No podríamos explicar este discurso de inferiorización y por el cual los negros “son los que peor parados salen” de entre todos los nativos filmados (Viadero, 2016: 371) si no fuese por experiencia colonial. De hecho, los discursos del cine no están para nada aislados de su contexto, ya que por ejemplo, coinciden con aquellos del ámbito científico que trataron de justificar la inferioridad biológica del negro. Unos discursos que intentaron allanar el camino a la acción colonial a través de una imagen salvaje, y luego otra infantil, del africano (Bandrés y Llavona, 2010, p. 162).

En las décadas de los sesenta y setenta se plasmará a través de la gran pantalla una imagen que hará énfasis en el negro civilizado como ejemplo de la exitosa obra colonial (*Piedra de Toque*, 1963) o donde se pondrá de manifiesto el problema de las

independencias africanas, como en la película *Encrucijada para una monja* (1967). Curiosamente, ya con esta película, se iniciará una tendencia por la cual las alusiones al África Subsahariana o los negroafricanos no se apoyarán en la experiencia colonial. Muy al contrario, el paso colonial español por África pasará al olvido, como antesala a la posterior consideración de todo lo colonial en la antigua Guinea como “materia reservada”.

En películas posteriores como *Objetivo Bi-ki-ni* (Mariano Ozores, 1968) o *Es Peligroso casarse a los 60* (Mariano Ozores, 1980), ahora ambientadas en España, la imagen del negroafricano será totalmente ajena a Guinea Ecuatorial. Si bien en ambas películas aparecerán elementos comunes a los filmes de la época como la relación admiración/rechazo por lo extranjero, los rasgos de la modernidad como el boom del turismo, o la división entre la España rural y la urbana (Sánchez Noriega, 2014), la imagen cosificada se la mujer se irá rompiendo poco a poco, siendo en *Es Peligroso casarse a los 60*, la relación de Adriana Ozores con el chico negro un acto que ayudará a romper parcialmente con la autoridad machista y racista del padre.

Durante los años posteriores, esta imagen, si bien muy invisibilizada, seguirá siendo utilizada como ejemplo de otredad y de discriminación. Pese al carácter cómico de la película *Amanece, que no es poco* (José Luis Cuerda, 1988), el personaje negro Ngé Domo, pese a ser natural de Albacete debe hacer frente a la desconfianza de los miembros de su familia y de los habitantes del pueblo. No puede entrar en la misa diaria, es motivo de vergüenza por parte de su amante y no le es permitido tener llaves de su propia casa.

Por otro lado, debemos destacar que en general la poca visibilidad de este tipo de películas se encuentra en un contexto de pocas películas ambientada en los márgenes. No obstante, el Joven Cine Español (JCE) trató temas de alto contenido crítico y social como la drogadicción, las altas tasas de paro o la propia xenofobia (Caparrós, 2007: 220). De hecho, pese a que sobre el negroafricano, ampliamente identificado como migrante, se han rodado pocas películas, el cine español sí que se ha dirigido hacia este fenómeno migratorio “con dignidad” (Martínez-Salanova, 2008: 241), pero cuya escasez de películas pudiera responder al menor interés que suscita el “tono duro, de denuncia” ante el gran público (Lozano, 2008: 274).

La década de los noventa supuso un antes y un después, ya que serán más numerosas las obras filmicas sobre el fenómeno migratorio, algo que responderá a la consideración social de la migración negroafricana como problema social en una España recién ingresada en lo que hoy conocemos como Unión Europea. Los filmes más ilustrativos serán *Las Cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990) y *Bwana* (Imanol Uribe, 1996). Esta última, galardonada en festivales tan prestigiosos como el de Cine Hispano de Miami (1996) y en donde un migrante africano sufrirá en sus propias carnes y sin salir de una playa de Almería la hipocresía y los prejuicios de una familia española.

Bwana (1996) forma parte de un contexto de boom cinematográfico sobre migraciones⁵ que fue resultado, según Isabel Santaolalla (2006), de la asimilación de los efectos de las políticas más integradoras de 1994 y 1995 sobre el imaginario social

⁵ En 1996 se estrenaron, además de las citadas, películas relacionadas con la experiencia migratoria en España como *La sal de la vida* (Eugenio Martín), *Menos que cero* (Ernesto Tellería), *En la puta calle* (Enrique Gabriel), *Susanna* (Antonio Chavarrias).

y artístico español”⁶. Sin embargo, no podemos olvidar la repercusión del asesinato racista de Lucrecia Pérez, en la que participaron menores de edad, ya que como asegura Benet (2012: 420-421) los filmes de los noventa ofrecieron una “observación detenida del presente”. Dos ejemplos paradigmáticos de la relación entre xenofobia, violencia y la manipulación de jóvenes por parte de la extrema derecha se ven claramente en *Taxi* (1996) y *Salvajes* (2001), sin olvidar la violencia que se ejerce en *Se buscan fulmontis* (1999) y en *Poniente* (2002) mostrando violencia sobre los migrantes africanos, tanto los provenientes del Magreb como al sur del Sahara.

Sin embargo, los trabajos que han tratado sobre la figura del negroafricano en España lo han hecho estableciendo una relación íntima entre negritud y migración desde distintas perspectivas (Moyano, 2016; Santaolalla, 2005; Ballesteros, 2001) que se explica porque las obras analizadas han sido fundamentalmente las de la década de los 90, cuando la migración era social y políticamente percibida como un problema y por la escasez de trabajos en la que el español actúa de tú a tú con el foráneo, que han potenciado la idea de que este “otro” responde a la figura del migrante (Gordillo, 2006).

3. Retrato del negroafricano en el marco contemporáneo: Europa como punto de inflexión

Si ya la representación del negroafricano difería con la de la etapa colonial, ahora 1985 marcará un punto de inflexión. La representación del negroafricano como extranjero pasará de representar a otros países como en *Objetivo Bikini* (1968) o *Es peligroso casarse a los 60* (1980) donde se evoca a Estados Unidos y a un país ficticio rico en petróleo llamado Tajima, a representar al inmigrante que viene de fuera para quedarse y que supone una amenaza. Ahora los inmigrantes subsaharianos -y marroquíes- son los protagonistas de las historias más oscuras y tristes, lo que sin duda contribuirá a crear un imaginario social más negativo sobre ellos (Villar-Hernández, 2002: 16).

Este interés por el migrante negroafricano coincidirá en el tiempo en el caso italiano. Películas como *Pummaró* (Michele Placido, 1990) o *Terra di mezzo* (Matteo Garrone, 1996) en cuyo primer episodio (*Silhouette*) de los tres que lo componen se narra la historia de una prostituta nigeriana en Roma guardan relación con ese repunte del interés, aún poco significativo, de este tipo de filmes. Esto se verá acentuado ya en el siglo XXI (Cincinelli, 2009). Distinto será en el caso francés, con una tradición mucho mayor reflejo de procesos migratorios periferia/centro mucho más antiguos. Muestra de ello es que ya en 1969 películas como *Soleil Ô* (Med Hondo, 1969) fueron coproducidas por Francia y Mauritania y en la década de los 70 ya hay gran número de films interesados en las duras condiciones de vida de los migrantes y en mostrar una Francia racista (Gastaut, 2001).

En estas representaciones el negro, pese a ser ciudadano español en algunos casos, sufre de un dispositivo de poder que le niega derechos plenos como es el caso de *Amanece, que no es poco* (1989) o *Se buscan fulmontis* (1999). Además, parece

⁶ Isabel Santaolalla (2006) señala como hitos importante que pudieron tener repercusión entre 1994 y 1995, el Plan para la Integración Social de los Inmigrantes, el Observatorio Permanente de la Inmigración o el Foro para la Inmigración.

imposible aún en estos años plantear la existencia de hijos de migrantes. Ellos, no obstante, son el ejemplo más crudo del escaso éxito de alcanzar una integración estructural, social o identificativa pese a que la integración cultural sí sea un hecho. Ngé Domo, personaje negro de *Amanece, que no es poco* (1989) puede ejercer su derecho a voto en el pueblo, sin embargo, no puede contar ni con las llaves de su casa (su tío desconfía de él por ser negro), ni puede acceder a la misa, que es diaria en su pueblo. Su vestimenta, más escasa que la del resto del pueblo, lo acerca aún más al exotismo natural. Por otro lado, Felipe, el personaje negro de *Se buscan fulmontis* (1999) pese a que cuenta con estrechos vínculos de amistad con españoles blancos (él es del barrio de San Blas), se lamenta de la situación precaria en la que vive en España porque se le junta que no tiene ni “blancura”, ni “trabajo” ni “dinero”. Además, sufre ataques racistas por parte de grupos nazis, la incredulidad de que sea español por su color de piel y la desconfianza por parte de los agentes de seguridad.

Así mismo, la década de los noventa dará paso a la representación del negro casi exclusivamente como migrante en donde el problema del racismo se hará presente desde diversas perspectivas. Es en esta década en donde se verá reflejada la relación tan íntima entre personas negroafricanas e inmigrantes con unas condiciones de vida. Estas personas, a veces ocuparán posiciones muy precarias junto a otros sectores de población española blanca.



Fig. 1, 2, 3 y 4. El trabajo del migrante negroafricano en el cine español en *Poniente* (2002), *Las cartas de Alou* (1990), *Taxi* (1996) y *El traje* (2002)

Las películas también se erigen como tecnologías de género (de Lauretis, 1989) y a través de ellas se potencian unos modelos de feminidad determinados en detrimento de otros. La importancia de estos modelos o arquetipos radica en que históri-

camente “han dado carta de naturaleza a las diferencias de género y a las conductas sociales discriminatorias” (Nash, 2014: 189). Es por este motivo que el hecho de que la mujer negroafricana no aparezca en los filmes toma especial relevancia: la mujer negroafricana queda al margen de la construcción de mujer en España y continúa con la tendencia de

Todo ello debemos analizarlo partiendo de que todas las películas analizadas muestran una realidad patriarcal y racista, en la que la mujer blanca también está subordinada al hombre blanco. La ausencia de mujeres negroafricanas en los filmes sólo se ve puesta en entredicho con la figura de la espía norteamericana en *Objetivo Bi-ki-ni* (1968) y, tal y como en la época colonial, despierta los apetitos sexuales del macho español. Además, en este film es la única mujer que aparece en ropa interior.



Fig. 5. *Objetivo Bi-ki-ni* (1968)

“Pero bueno, qué barbaridad. Con lo monas que están. ¿Por qué les pondrán tantas pegas en los Estados Unidos?” (*Objetivo Bi-ki-ni*, 1968).

Otro caso de mujer negroafricana lo tenemos en *Salvajes* (2001). En este caso, su presencia se reduce a una escena, y aunque aparece con un tono claro de piel quizá por la ausencia de actrices negras, representa una migrante negroafricana, cuya función queda reducida a la del ámbito doméstico y no es sino la acompañante del trayecto migratorio de su marido. Aparece con su hijo pequeño que, desgraciadamente arrastra estereotipos de sus padres haciendo del estigma, algo hereditario. La actitud de un policía hacia él, que lo trata como si fuera un mendigo, hace aún más cercanas las palabras del escritor camerunés Inongo-vi-Makomè (2006: 56) “nosotros y nuestros descendientes estamos empezando a crear, en tierra de Europa, un pueblo de ciudadanos sin nación o de ninguna parte”.

“Ni tu ni yo seremos nunca de este país [...] porque no nos aceptarán [...] siento sus miradas clavadas aquí” (*Las Cartas de Alou*, 1990)

El rol subordinado de la mujer blanca y el hombre negro hace de nexo de unión entre ambos colectivos. La mujer blanca (tanto las jóvenes como las maduras) es la que establece un vínculo más estrecho con el negro, siendo en la mayoría de las ocasiones un vínculo sexual, aunque también aparecen vínculos amorosos. El negro aparece también como recurso para sacar a la mujer blanca de papeles tan cosificados y pasivos. El rasgo más llamativo es la de presentarla como la persona que tiene

un papel activo en la acción sexual, tanto en la realidad que se quiere representar, como en un plano imaginado.

En *Es peligroso casarse a los 60* (1980), Adriana Ozores se enfrenta al racismo de su familia y en particular al de Mariano (Paco Martínez Soria) porque su novio es negro, dentro de un contexto de película de comedia. En *Amanece, que no es poco* (1989) también en un film considerado de comedia, una mujer casada tiene un amante negro, Ngé Domo, del cual siente vergüenza que lo vean público. *Las cartas de Alou* (1990) muestra a una mujer que desafía a su padre porque siente amor por Alou, el joven migrante senegalés y Paz (Ingrid Rubio) defiende, en *Taxi* (1996) al vendedor ambulante de las agresiones de su pareja ante la mirada pasiva de todos los clientes del bar

Suele ser la mujer blanca la que, desde una posición de subalternidad quiere romper con las prácticas racistas. En *Bwana* (1996) es Dori (María Barranco) la que imagina un encuentro erótico con el africano y cuya atracción por él le hace traspasar los límites impuestos por sus propios prejuicios al bañarse desnuda junto al africano, ante la mirada espía de su marido. Esto confirmará la concepción del negro como un peligro, no sólo para la sociedad en general, sino para los hombres blancos españoles que, partiendo de una visión heteronormativa de la realidad, verán en el negro un potencial enemigo. Por otro lado, será ahora el negro varón el objeto de deseo en detrimento de la imagen de la negra como objeto sexual más frecuente en el cine colonial.



Fig. 6. Sueño erótico de Dori (María Barranco) con Ombasi (Emilio Buale) en *Bwana* (1996)

“Que suerte tenéis los negros. Menuda...” (El rey del mambo, 1989)

“Como soy negro igual a las mujeres les doy morbo” (Se buscan fulmontis, 1999)

Siempre aparecerá un varón para hacer valer el patriarcado que favorece exclusivamente al hombre blanco. En *Poniente* (2002), una breve conversación con un trabajador subsahariano le valdrá a la protagonista para ser sospechosa de sentirse atraída por el africano. En *El traje* (2002), el jefe de la tienda requerirá la atención de María justo cuando está sonriéndole a Patricio, un potencial cliente de origen africano. En *Las cartas de Alou* (1990) el padre considerará que la amistad es a donde más lejos puede llegar Alou con su hija y Paco Martínez Soria no dudará en exclamar “Un negro en mi casa... ¡Lo que me faltaba!” en *Es peligroso casarse a los 60* (1980).

También será una constante que el personaje negro no tenga nombre o no se le nombre por parte de la población autóctona. De esta manera, las palabras “negro”, “moreno”, “Baltasar” o “mierda” para dirigirse a ellos serán, según el grado de rechazo que se les profese, sinónimos. En algunos filmes no llegamos a adivinar cuál es el nombre del personaje negroafricano. Así mismo, al negro se le representará dentro de un contexto donde el nacionalismo y el capitalismo jugarán en su contra, hasta el punto de que, dentro de este sistema económico, el nacionalismo los alejará aún más la capacidad de tener una propiedad privada debido a la desconfianza y el rechazo que generan.

Patrón: Eh tu negro. Deja esa pera.

Alou: Yo tengo un nombre. Igual que tú. Y esos.

Patrón: Me da igual vuestros nombres. ¿Queréis comer peras? Cogedlas del suelo. Esas no son para vosotros. ¿Qué pasa? ¿No me oyes? ¿O no me entiendes? ¡Deja esa pera!

4. Cuando los negros eran católicos.... La religión como elemento diferenciador.

Koenig y Knöbl (2015) consideran que se ha estudiado poco la relación entre religión e integración europea porque se ha partido tradicionalmente de la teoría de la secularización, por la cual el paso a la modernidad de las sociedades europeas implicó una relevancia menor de la Iglesia en la esfera de las relaciones sociales. Pese a ello, la representación del negro en el cine español ha pasado de estar íntimamente ligada a la religión católica durante la etapa colonial, a que desde el Segundo Franquismo y más aún con la entrada de España en la CEE, se haya potenciado la caracterización del negro como un personaje ajeno a esta doctrina o fe.

La entrada de España en Europa hizo emerger en el imaginario colectivo la idea de que no sólo éramos europeos, sino que éramos “más blancos”, convirtiéndonos en un territorio fronterizo con esa “otredad” más oscura y más pobre. Como asegura Barker (2009) siempre que ante una amenaza fronteriza (en este caso identitaria) coincide con una frontera religiosa, ésta se convierte en un elemento clave de identidad que puede desacelerar el citado proceso de secularización.

En los filmes analizados podemos comprobar cómo el negro, lejos de representarse siguiendo los patrones del negro originario de Guinea Ecuatorial, se hace poniendo énfasis en las diferencias religiosas con el “español medio”, a saber, que profesa el catolicismo. De esta manera, observamos cómo en *Es peligroso casarse a los 60* (1980) el negro se identifica con la cultura árabe. Sus ropajes, así como los de su familia (su padre es Antonio Ozores pintado de negro) recuerdan a un *thawb* blanco que los relaciona con el Islam. Pero pese a que sus padres son musulmanes, el argumento de casarse por la Iglesia es una búsqueda de reconocimiento. Así mismo, el chico negro, del cual desconocemos su nombre, aplaca las dudas sobre cómo entiende la relación en pareja diciendo que se ha educado “a la europea”, lo que simboliza el reconocimiento de los españoles como parte de Europa, aún en proceso de entrada en la CEE.



Fig. 7 y 8. *Es peligroso casarse a los 60* (1980).

La figura de Ngé Domo en *Amanece, que no es poco* (1989) también es ilustrativa, ya que, pese a haber nacido en el pueblo, no es católico sino catecúmeno y por este motivo se le tiene prohibida la entrada a la misa del pueblo, que es diaria. Sin embargo, Ngé asegurará que el motivo por el que no entra es porque es negro. No entiende que aún no esté bautizado con 40 años. Además, su madre le dice que no sea pagano en alusión a su relación con una mujer casada, lo que simboliza la hipocresía de la España, en este caso rural. Su caracterización como catecúmeno potencia la imagen prehistórica y exótica del negro, dentro de un contexto en el que aparece con unas vestimentas más propias de un masái que de un habitante de pueblo meseteño.

Jimmy: “¿Y dónde está el resto del pueblo?”

Ngé: En misa

Jimmy: ¿Hoy es domingo?

Ngé: No, no, no. Es que hay misa todos los días. No hace falta que sea domingo. Yo no voy porque soy catecúmeno y no me dejan entrar” (*Amanece, que no es poco*, 1989)

En *Las cartas de Alou* (1990) se verá como la religión musulmana es un nexo de unión entre los migrantes senegaleses y marroquíes y algo que los diferencia de la población autóctona, mientras que en *Bwana* (1996) al negro se le relacionará con lo místico, con religiones tradicionales y con la naturaleza como demuestra el rito que practica para despedir a su compañero muerto durante la travesía migratoria.



Fig. 9. Marroquíes y senegaleses rezando en *Las cartas de Alou* (1990).



Fig. 10. Escena del enterramiento del compañero de travesía de Ombasi en *Bwana* (1996)

Las películas de *Salvajes* (2001) y *El traje* (2002) mostrarán cómo la desigualdad por razones de color de piel no se solucionará de forma simbólica ni tras la muerte. En la primera película, se clamará a los inmigrantes, tanto “judíos” como “negros de mierda”, “que se mueran allí” para que no contaminen a nuestros muertos. En la segunda, una escena en la que Roland trabaja en un cementerio para mascotas de dueños españoles, mostrará cómo el león desecado que vio anteriormente, es enterrado por los africanos en un lugar cercano al cementerio y con unas condiciones bastante menos lujosas. Se reafirma de esta manera cómo el simbolismo de la muerte y la religión son claves para mostrar la hipocresía occidental, que acaban teniendo más empatía para con las mascotas occidentales que para personas que provienen de otras partes del mundo.

Esto destaca con los personajes que, se presume que su origen es latinoamericano. Si ya en *El rey del mambo* (1989) Alí vendrá “del Reino de los cielos”, en *Flores de otro mundo* (1999), la iglesia será un punto de encuentro entre las mujeres latinas y el resto del pueblo, así como la primera comunicación será un rito de paso común entre su hija, también de origen caribeño, y el resto de niños y niñas del pueblo.

5. Migración e idiomas: la lengua también potencia la diferencia

Saber qué es realmente la identidad implica responder a la pregunta de quién eres tanto en una dimensión individual como colectiva. El nombre de la persona, que lo diferencia de las demás, o la lengua que emplea, que le hace ser miembro de una comunidad más amplia, son imprescindibles (Joseph, 2003). A partir de la entrada de España en Europa se acentuará una representación del negroafricano que en donde el idioma del país será un elemento que constituirá una barrera entre la población negra/migrante con la población del país receptor.

Tanto en *Objetivo Bi-ki-ni* (1968) como en *Es peligroso casarse a los 60* (1980) los personajes negros hablarán en un perfecto español, con un ligero acento estadounidense en la primera de ellas para remarcar su origen, pero que nunca supondrá un problema de comunicación. Será en la segunda película en la que el racismo se verá reflejado en el propio idioma español con refranes y afirmaciones como: “los negros solo me traen la negra”, “aunque se lave sigue negro” o “Ah, bueno que no destiñen”

En *Amanece, que no es poco* (1989) sin embargo, pese a que Ngé habla perfectamente español, Jimmy le hablará en inglés y en español muy despacio para hacerse entender y, al enterarse de que Ngé sólo habla español, seguirá dirigiéndose a él vocalizando y hablando despacio, presuponiendo su incapacidad como foráneo (pese a ser del pueblo) de dominar el idioma.

Teodoro: ¡Coño! ¡Un negro!

Jimmy: Déjame a mí, déjame a mí. (Despacio) Buenos días, good morning “mai naip” is Jimmy. Mi nombre es Jimmy. ¿Habla usted español?

Ngé: Es lo único que hablo

Jimmy: (Despacio) Buenos días, yo me llamo Jimmy... (Amanece, que no es poco, 1989).



Fig. 11. *Amanece, que no es poco* (1989)

Sin embargo, es en *Las cartas de Alou* (1990) y en *Bwana* (1996) en donde la lengua aparece como una verdadera barrera entre la población nativa española y los migrantes negroafricanos y se pone en evidencia el concepto de “mercado lingüístico”, que hace referencia a la existencia de un capital lingüístico que tienen las personas por su forma de hablar y los códigos que utilizan. *Las cartas de Alou* (1990) pone de manifiesto cómo la población nativa española generalmente busca el entendiendo lingüístico con la población migrante cuando se da una relación desigual de poder, en este caso entre patrón y jornalero. Sin embargo, mientras el español supone una barrera entre nativos y negroafricanos, este idioma, así como el árabe, el francés o el inglés, pese a un conocimiento escaso de ellos, supone un instrumento de comunicación que crea lazos entre ellos. Algo similar ocurre en *Poniente* (2002).

Además, el uso del wolof (lengua ampliamente extendido en Senegal y hablado en proporción menor en países fronterizos) es visto como una amenaza por los autóctonos. Cuando la casera de Alou en Madrid les dice “Aquí se habla en cristiano” intenta regular las propias relaciones personales de los migrantes a través del lenguaje. En *Bwana* (1996) el migrante Ombasi sólo sabe decir tres palabras en español, momento que, al escucharlas Antonio (Andrés Pajares), supondrán una sensación de relajación ante la “amenaza” con la que concibe al negroafricano. Una sensación que durará poco, ya que no servirá para apartar a un lado los prejuicios racistas que arrastran.

Así mismo, la película intenta hacer reflexionar al espectador sobre qué papel jugamos en el mundo. ¿Estamos realmente en el Norte global? El hecho de que un grupo de *skinheads* hable en inglés y Antonio se encuentre en una situación de incompreensión parecida a la de Ombasi con su familia ilustra la existencia de una jerarquía en la geopolítica que se ve plasmada a través de la lengua.

En *Se buscan fulmontis* (1999) lo que se refleja es, como señala Oropesa (2007) precisamente, que aunque el negroafricano conozca el idioma o esté parcialmente

integrado como es el caso de Felipe, (es de San Blas y ha estudiado Filología hispánica) sigue arrastrando sobre su espalda el peso del racismo, desde el más salvaje representado en la quema de su casa por la extrema derecha, hasta un racismo más sutil y cotidiano. Tal es su integración en su grupo de amigos, que hasta su negritud es negada en detrimento de otros colectivos de negroafricanos.

Redfor: ...por arriba, pues es imposible encontrar curro y por abajo lo tienen “to pillao” los negros y los marroquís. Yo no soy racista, lo que pasa es que esta gente se podría ir a su país a buscar trabajo y no estar quitándonos el curro a los españoles.

Felipe: Redford, yo soy negro y tampoco tengo curro

Redfor: Tú qué vas a ser negro. Quiero decir, que sí eres negro pero... (Se buscan fulmontís, 1999).

6. Conclusiones

La imagen que se ha proyectado del negroafricano en la gran pantalla no ha sido la misma a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en España. Frente a una imagen ligada a la experiencia colonial española en el África Subsahariana y en donde el cine jugaba un papel muy importante como elemento de propaganda y de publicidad de un supuesto y exitoso “proyecto civilizador”, los últimos filmes de esta centuria han plasmado el trinomio negro/mano de obra precaria/migración como indisolubles. Sin embargo y pese a las diferencias en la representación, lo cierto es que siguen existiendo una serie de continuidades entre la etapa franquista y la democrática, que se observan en cómo se ha vertebrado el discurso en torno al negroafricano, tanto si ha sido, o no, en tono de denuncia. El eje principal ha sido el de presentarlo como un ser marginado e inferiorizado dentro de un contexto, el español, con un marcado carácter hostil.

La entrada de España en la CEE, actual UE, supone un punto de inflexión en torno a la representación del negroafricano. Fruto de la entrada del país en el circuito capitalista, de dejar atrás aquella acusación de que África empieza en Los Pirineos y de la necesidad de blanquear nuestra identidad, el migrante en general, y el negroafricano en particular, se sitúan en unas coordenadas opuestas de aquellas en las que se sitúa el ciudadano medio. En esta nueva etapa, el migrante negroafricano es imaginado como aquél que ejerce en todas las ocasiones trabajos tan precarios que la población blanca no está dispuesta a ejercer. Además, el negro es pensado como un ser exógeno a la población española por su color de piel y la cultura que se le asocia desde la población que detenta el privilegio racial.

Este punto de inflexión que representa la entrada en la CEE en cuanto al aumento de la presencia del negroafricano en los filmes coincide parcialmente con el de otros contextos europeos como el italiano, pero difiere de otros como el francés, en el que la recepción de población negroafricana es anterior en el tiempo. Lo que sí que es característico del caso español es el olvido de Guinea Ecuatorial como territorio de origen de población negroafricana en España (salvo algún caso puntual y en el que no se refiere a los exiliados) y que confirma que la relación de España con el África Subsahariana se configura como un elemento ajeno a la memoria colectiva del país.

La religión y el idioma son dos elementos que se intentan subrayar para marcar la diferencia entre un “nosotros” y un “no-nosotros”. Si bien con la entrada de España en la CEE, el país se configura como frontera política entre dos entidades bien diferenciadas, este hecho hace acentuar las diferencias en la representación entre las personas de un lado y otro, convirtiendo la frontera política en otra cultural y simbólica que separa aún más Europa de África. Además, estas fronteras también se desarrollan dentro del propio territorio europeo. La otredad ahora se encuentra, no sólo en África, sino en España en la figura de los negroafricanos. Por esta razón, ya desde la película de *Amanece, que no es poco* (José Luis Cuerda, 1989) Ngé Domo, que es católico y sólo habla español, no es concebido como castellanoparlante por algunos protagonistas y le es negado la entrada en misa por ser catecúmeno, aún con cuarenta años. En las siguientes películas⁷ la religión y el idioma servirán, no sólo para marcar la diferencia, sino para dejar constancia de su situación inferiorizada dentro de España.

Como aseguraba Juan Goytisolo, pasamos a ser sujeto de contemplación después de largo tiempo siendo objeto de contemplación por parte de otras poblaciones europeas. Ahora nuestra “mirada”, que busca incansablemente un “otro” para reflejar nuestra supuesta grandeza y esconder nuestra miseria, no necesita viajar en el espacio. Esta “mirada” dice más de nosotros mismos, de cómo construimos nuestra identidad, que de los son observados, ocultando en este caso una incapacidad real de poder construir una identidad inclusiva y abierta a todas las personas que habitan el territorio.

7. Referencias bibliográficas

- Álvarez Junco, J. (2016). “Prólogo”. En Viadero Carral, G. (2016). *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Balibar, E.; Wallestein, I. (1991). *Raza, nación y clase*. Madrid: Iepala.
- Ballesteros, I. (2001). *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Editorial fundamentos.
- Bandrés, J.; Llavana, R. (2010). “Psicología y Colonialismo en España (II): en busca del Cociente Intelectual del Negro”. En: *Psychología Latina*, nº1(2), pp. 154-162.
- Benet, V. J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós. Comunicación.
- Calvo Buezas, T. (2013). “Inmigración y racismo (1992-2012): veinte años después del asesinato de Lucrecia”. En: *Almenara: revista extremeña de ciencias sociales*, nº 5, pp. 78-89.
- Camporesi, V. (2014). *Pensar la Historia del cine*. Madrid: Cátedra.
- Caparrós Lera, J.M. (2007). *Historia del cine español*. Madrid: T&B Editores.
- Cincinelli, S. (2009). *I migranti nel cinema italiano*. Roma: Kappa.
- Cornejo, R. (2007). “Introducción. De la mirada colonial a las diferencias combinables”. En Cornejo, R. (ed.) (2007). *Memoria colonial e inmigración: La negritud en la España postfranquista*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan.
- Elena, A. (2010). *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

⁷ Fundamentalmente Las cartas de Alou (Montxo Armendáriz, 1990), Bwana (Imanol Uribe, 1996), Taxi (Carlos Saura, 1996), Salvajes (Carlos Molinero, 2001) y Poniente (Chus Gutiérrez, 2002).

- Fernández-Figueras Romero De La Cruz, M. D. (2003). *La colonización del imaginario. Imágenes de África*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Ferro, M. (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Gastaut, Y. (2001). "Cinéma de l'exclusion, cinéma de l'intégration. Les représentations de limmigré dans les films français (1970-1990)", En: *Mélanges culturels*, nº1231, pp. 54-66.
- Gordillo, I. (2006). "El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo". En: *Comunicación*, nº4, pp. 207-222.
- Gualda Caballero, E. "La "segunda generación" y la integración social de adolescentes y jóvenes inmigrantes e hijos de inmigrantes". En Gualda Caballero, E. (ed) (2010). *La segunda generación de inmigrantes en Huelva: estudio HIJAI*. Xátiva: Diálogos Red.
- Henry, P. (2004). "Between Hume and Cugoano: Race, Ethnicity and Philosophical Entrapment". En: *The Journal of Speculative Philosophy*, nº 18(2), pp. 129-148
- Jabardo Velasco, M. (2006). *Senegaleses en España. Conexiones entre origen y destino*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- Joseph, J.e. (2004). *Religion and Identity*. Palgrave Macmillan Limited.
- Koenig, M.; Knöbl, W. (2015). "Religion and National Identities in an Enlarged Europe". En Spohn, W.; Koenig, M.; Knöbl, W. (ed). (2015). *Religion, Nationalism, and European Integration*. United Kingdom: Palgrave Macmillan.
- Lozano Moreno, S. (2008). "Docentes, escritores y cineastas. Lecturas sobre inmigración". En Checa Y Olmos, F. (ed.) (2008). *La inmigración sale a la calle. Comunicación y discursos políticos sobre el fenómeno migratorio*. Barcelona: Icaria.
- Martínez-Salanova Sánchez, E. (2008). "Cine e inmigración: Otra ventana abierta para el debate. Cómo expresan los medios de comunicación la emigración, el mestizaje y las relaciones interétnicas", En Checa Y Olmos, F. (ed.) (2008). *La inmigración sale a la calle. Comunicación y discursos políticos sobre el fenómeno migratorio*. Barcelona: Icaria.
- Mbembe, A. (2016). *Crítica de la Razón Negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Ulzama: NED Ediciones
- Moyano, E. (2016). *La piel quemada. Cine y emigración*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Mudimbe, V. Y. (1994). *The idea Africa*. London: Indiana University Press.
- Nash, M. (2014). "Nuevas mujeres de la transición. Arquetipos y feminismo". En NASH, M. (Ed) (2014). *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nejamkis, L. (2012). "Estado, migración y ciudadanía: cambios y continuidades en la legislación argentina del último cuarto de siglo". En: *Miradas en Movimiento*, nº 6, Buenos Aires: Espacio de Estudios Migratorios, pp. 4-31.
- Oropesa, S. A. (2007). "Masculinidad y negritud en Se buscan fulmontis, de Álex Calvo-Sotelo". En CORNEJO, R. (ed.) (2007). *Memoria colonial e inmigración: La negritud en la España posfranquista*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Sanchez Noriega, J. L. (ed.) (2014). *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes.
- Santaolalla, I. (2006). "Inmigración," raza" y género en el cine español actual". En: *Revista Mugak*, nº 34. <http://mugak.eu/revista-mugak/no-34/inmigracion-raza-y-genero-en-el-cine-espanol-actual>
- Santaolalla, I. (2005). *Los "Otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Tomé Da Mata, E. (2017). *Repensando la ciudadanía migratoria: la ciudadanía negroafricana en Andalucía* (Inédito).
- Townson, N. (Ed) (2009). *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975*. Madrid: Siglo XXI.
- Traoré A. (2004). *La Violación del Imaginario*. Madrid: Viento del Sur.
- Van Dijk, T. A. (2007) (coord.) *Racismo y discurso en América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- Vi-Makomé, I. (2006). *Población negra en Europa. Segunda generación. Nacionales de ninguna nación*. San Sebastián: Gakoa Liburuak.
- Viadero Carral, G. (2016). *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Villar-Hernández, P. (2002). “El Otro: conflictos de identidades en el cine español contemporáneo”, En: *Graduate Romanic Association*, nº 6.