



RADIOGRAFÍA CRÍTICA DE LA REPRESENTACIÓN MIGRANTE EN EL CINE ESPAÑOL (2021–2024)

ARNAU VILARÓ MONCASÍ¹

arnau.vilaro@universidadviu.com

ANNA LÓPEZ ORTEGA¹

annaisabel.lopez@universidadviu.com

ALEJANDRO ESCOBAR-VICENT¹

alejandro.escobar@professor.universidadviu.com

JOSÉ M. LAVÍN¹

josemaria.lavin@professor.universidadviu.com

¹ Universidad Internacional de Valencia, España

KEYWORDS

*Migración
Representación
cinematográfica
Cine español
Estereotipo y
prejuicio*

ABSTRACT

La representación de la inmigración en el cine español post-pandemia demuestra que, pese al aumento de narrativas sobre migración, estas siguen ancladas en estereotipos e ideas paternalistas que despojan al inmigrante de una identidad real. Esta investigación propone una taxonomía específica para analizar una muestra de filmes de ficción (2021-2024) con personajes migrantes. Al aplicar la taxonomía, se comprueba que, aunque ha crecido la diversidad migrante en el cine español, su centralidad, complejidad y protagonismo siguen careciendo de una representación acorde con la composición demográfica de la sociedad actual, manteniendo narrativas obsoletas y poco representativas de la realidad.

Received: 29/ 10 / 2025

Accepted: 04/ 12 / 2025

1. Introducción

En los últimos años, la representación de la diversidad en los medios audiovisuales se ha convertido en una línea de investigación clave dentro de los estudios culturales, especialmente en lo relativo a cómo el cine y la televisión reflejan —o distorsionan— la realidad social. Si bien existen múltiples estudios que han abordado el tratamiento de la diversidad en el cine español desde una perspectiva de género, orientación sexual o disparidad funcional, la representación específica de la inmigración —y particularmente la racialización de los personajes migrantes— ha recibido una atención desigual, pese a su relevancia creciente en la esfera pública.

La producción cinematográfica española ha mostrado, desde finales de los años noventa, una apertura gradual hacia temas que reflejan preocupaciones sociales contemporáneas (Raya Bravo, 2019). En este contexto, la representación de la inmigración se ha ido incorporando, aunque de manera limitada, en las tramas y personajes, y suele estar asociada a situaciones de marginalidad, conflicto o exclusión (Castiello, 2006).

La Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (UNESCO, 2002) define la diversidad como un principio estructural de la humanidad, que abarca dimensiones como la etnia, el género, la religión, la orientación sexual, el nivel socioeconómico, la discapacidad, entre otras. Esta definición plantea un estándar ético y político que interpela directamente a la producción audiovisual, especialmente en países con creciente pluralidad cultural como España.

Pese a los avances, los informes más recientes del Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA, 2023) revelan que la representación de personajes migrantes en el cine y las series españolas sigue siendo marginal y estereotipada. Si bien ha aumentado un 20% el número de producciones que incorporan personajes diversos, solo el 12,3% de los personajes principales son racializados, y suelen carecer de profundidad narrativa o ser desplazados por protagonistas blancos. Además, solo una minoría de estas narrativas se centra realmente en la integración o experiencia vital de estas personas.

A partir de este diagnóstico, el siguiente artículo propone analizar cómo se representa la inmigración en el cine español entre 2021 y 2024, un periodo marcado por tensiones en torno a la identidad nacional, la gestión de fronteras y la creciente visibilidad del discurso antiinmigración (Buraschi, y Aguilar-Idáñez, 2023; De Lucas, 2025; García González, 2022; Jubany y Lázaro, 2020).

El objetivo es elaborar una radiografía crítica de estas representaciones, analizando tanto la presencia como su calidad —construcción de rasgos físicos, psicológicos y de personalidad de los personajes migrantes—, así como su papel dentro de las estructuras narrativas. La hipótesis de partida sugiere que, aunque hay un mayor número de producciones que incluyen a personajes migrantes, su construcción sigue anclada en estereotipos y narrativas paternalistas, sin otorgarles protagonismo ni agencia real.

Para comprobar dicha hipótesis, se exponen los objetivos de esta investigación. Como objetivo principal, se plantea analizar la representación de las minorías en el cine español después de la pandemia, a través de la medición de la importancia de los personajes migrantes en las diégesis cinematográficas y tomando en cuenta si el número de personajes migrantes es estable. Además, se hará una diferenciación entre las distintas etnias que componen la migración en España.

Como objetivos secundarios, se proponen los siguientes:

- Analizar la inclusión de las diversidades migrantes en el cine español.
- Revisar la evolución de la normativa de representación en España, con la entrada de cláusulas de diversidad o castings abiertos, entre otras medidas.
- Presentar la taxonomía elegida para el estudio de la representación de las minorías y utilizarla para analizar las películas de la muestra.
- Exponer los resultados del análisis de la representación de la diversidad según la metodología elegida, teniendo en cuenta la importancia de los caracteres en la historia o el género cinematográfico elegido, entre otras cuestiones.
- Proponer conclusiones acerca de la evolución tras la pandemia de la realidad diversa en el cine español.

2. Marco teórico

2.1. Evolución de la inclusión de la diversidad en la ficción española

La representación de la diversidad en la ficción audiovisual española ha evolucionado lentamente desde los años noventa, aunque sigue arrastrando deficiencias estructurales en cuanto a la inclusión real y no estereotipada de colectivos racializados y minorías sociales. Durante décadas, la narrativa dominante ha perpetuado imaginarios homogéneos, privilegiando a los personajes blancos, cisgénero, normativos y pertenecientes a las clases medias urbanas. A pesar de la consolidación de una sociedad cada vez más multicultural, la producción audiovisual española no ha reflejado con fidelidad esta realidad compleja.

Investigaciones como la de Argote (2003) ya advertían que solo una de cada cuatro películas españolas estrenadas en Madrid entre 2000 y 2002 incluía personajes extranjeros. Poco después, Castiello (2006) identificó tres temáticas recurrentes en torno a los personajes migrantes en el cine español: el fenómeno migratorio, el rechazo/violencia, y la convivencia. Todas ellas, por lo general, centradas en el conflicto y no en la integración o la pluralidad identitaria.

A pesar de algunos avances narrativos y estéticos, los personajes migrantes continúan apareciendo de manera marginal o con roles secundarios. Autores como Van Dijk (2007) alertaron del carácter prejuicioso y negativo de su representación, generalmente ligada a la delincuencia, la marginalidad o la precariedad laboral. Estos personajes son, con frecuencia, retratados en situación irregular, sin voz propia en las tramas o instrumentalizados como recurso dramático para subrayar la tensión social o política.

El caso de la mujer inmigrante merece una mención específica. Según estudios como el de Castagnani y Colorado Román (2009), su representación se inscribe en estereotipos de pasividad, victimización o transgresión normativa. Investigaciones más recientes como la de Marcos-Ramos et al. (2022) evidencian que las mujeres migrantes en las series españolas generalistas apenas tienen peso narrativo y sufren una doble marginación: por ser mujeres y por ser extranjeras. Cuando aparecen, suelen desempeñar trabajos no cualificados (limpieza, cuidado, venta ambulante) y en muchos casos son representadas como beneficiarias pasivas de la “buena voluntad” de la sociedad receptora.

Como se señala el informe del Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA, 2023), solo un 12,3% de los personajes en el cine y las series españolas son racializados, y en su mayoría, latinos blancos. Al analizar las series, se observa una mayor presencia de personajes migrantes masculinos, mientras que las películas incluyen más mujeres migrantes. Por etnias, los personajes latinos son los más representados (44,6%), seguidos de los árabes (33,7%) y los negros (18,4%). Las comunidades gitana y asiática permanecen prácticamente invisibles en el audiovisual español.

Estos datos revelan una representación parcial, sesgada y polarizada, donde las historias protagonizadas por personas racializadas o migrantes continúan siendo marginales o subsidiarias de las tramas centrales, protagonizadas por personajes blancos y autóctonos. Además, la narrativa de integración social brilla por su ausencia, lo que perpetúa una visión excluyente y poco representativa de la pluralidad real de la sociedad española actual.

2.2. La inmigración en la ficción española: evolución y límites

Desde el estreno de *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), considerada una obra pionera en la tematización de la inmigración en el cine español, el fenómeno migratorio ha estado presente de forma intermitente en la ficción nacional, pero casi siempre desde un enfoque problemático, asistencialista o paternalista. La narrativa predominante tiende a retratar a las personas migrantes como sujetos pasivos, víctimas del sistema o fuentes de conflicto, y rara vez como protagonistas activos de sus historias o agentes con autonomía narrativa (Argote, 2003; Castiello, 2006).

Durante los años 90 y principios de los 2000, muchas películas abordaron la inmigración desde el prisma del choque cultural o la marginalidad, como ocurre en *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) o *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008), donde los personajes migrantes suelen estar vinculados a contextos de violencia, pobreza o irregularidad administrativa.

Este tipo de cine se denominó “Cine de inmigración” (Basu, 2011) y reflejaba la aparición del fenómeno de la inmigración masiva en España, cuestión chocante en un país que históricamente había sido expulsor masivo de migrantes, no receptor. Un hecho de esta índole, pero sobre todo de la magnitud que tuvo, no podía dejar de ser contado por el cine documental o de ficción y además, se enlazaba con la inercia existente ya en las filmografías europeas más relevantes sobre este tipo de historias (Elena, 2005).

Hay un hecho que conviene destacar: las diégesis siempre abordaban distintos aspectos de la inmigración como eje central, reflejando también, aunque de manera menor, la inmersión del migrante como parte activa de la sociedad (Elena, 2005). Por decirlo de alguna forma, se hablaba mucho del migrante que llegaba, aunque no tanto del migrante ya instalado. Evidentemente, la épica del viaje es mucho más cinematográfica y emocionante.

Lo que sí parecía faltar era la aparición de personajes migrantes en narración de historias más *mainstream*, en un cine alejado de estas temáticas, cuestión relevante para la investigación que nos ocupa. Sin embargo, aparece un hecho paradójico: este tipo de cine buscaba reflejar la multiculturalidad y la diversidad de las nuevas sociedades, pero trajo como consecuencia inesperada la repetición de estereotipos en torno a la migración (Tello Díaz, 2025).

También conviene detenerse en las caracterizaciones de los migrantes reflejadas en este tipo de cine. Aunque existan destacables obras sobre inmigración femenina como *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008) o *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), son predominantes las historias con protagonismo masculino siendo menor la representación femenina (Corral Rey y Sandulescu Bulea, 2022; López, 2023; Yébenes Cortés, 2022).

Además, la forma en que se representa a las mujeres migrantes revela una doble subordinación: por género y por origen, según el reciente análisis de Tello Díaz (2025). Como han señalado Castagnani y Colorado (2009), su presencia en el cine español suele reducirse a roles estereotipados de cuidadoras, empleadas domésticas o víctimas de trata, sin apenas evolución narrativa ni profundidad psicológica. En muchas ocasiones, estas mujeres están supeditadas a la mirada y acción redentora del personaje blanco y autóctono, que actúa como salvador o intermediario para su integración. Estudios recientes como el de Marcos-Ramos et al. (2022) confirman que la mujer migrante rara vez alcanza una posición de autonomía o liderazgo dentro de las tramas, siendo representada como una figura pasiva o dependiente. Como han analizado Cvetkovic y Pantic (2018), las mujeres racializadas suelen aparecer asociadas a tareas reproductivas (cuidado, limpieza, atención doméstica), a experiencias de victimización (violencia, trata, pobreza) o a funciones funcionales en la trama del protagonista principal, rara vez con agencia propia o voz narrativa.

En cuanto a los estereotipos, la variable “Presencia de estereotipos negativos o positivos” requiere aclaración. Por estereotipo negativo se entiende la repetición de imágenes simplificadas y perjudiciales sobre un grupo (p. ej., delincuente, víctima pasiva, sirvienta). Por estereotipo positivo se entiende la representación de características socialmente valoradas que, aunque asociadas a un grupo específico, refuerzan atributos deseables como la solidaridad, la generosidad, la perseverancia o la inteligencia. No obstante, un estereotipo positivo sigue siendo simplificador y puede limitar la complejidad del personaje si se usa como única forma de caracterización.

Un elemento crítico a tener en cuenta es que muchos de estos personajes se construyen desde una lógica de alteridad exótica o de otredad funcional. Es decir, su presencia sirve más para tensionar o enriquecer las tramas de los personajes blancos y españoles que para desarrollar arcos propios. Esta instrumentalización narrativa refuerza un modelo de inclusión simbólica pero no sustantiva, donde la diversidad se presenta como “decorado” de lo real.

La diversidad representada no refleja todavía la complejidad de la sociedad española actual, ni en términos de pluralidad cultural, ni de agencia narrativa. Persisten importantes desafíos en la construcción de personajes auténticos, diversos y alejados de estereotipos, así como en la incorporación real de actores y actrices procedentes de contextos migrantes en los papeles que los representan.

3. Metodología: taxonomía y muestra

La metodología propuesta se ha desarrollado específicamente para este trabajo, centrándose más en cuestiones cualitativas acerca de la relevancia de los personajes en la narrativa, que en la parte cuantitativa, aunque se incluyen algunas cuestiones de ese orden, pero siempre para afianzar la información que se consigue desde las variables cualitativas.

Seguidamente se presentan las variables cualitativas elegidas y la razón de su elección:

- Origen geográfico/nacional de los personajes migrantes. Se empleará una categorización geográfica amplia que facilite una identificación ágil, evitando entrar en matices específicos de nacionalidad que, si bien aportarían mayor riqueza al análisis, harían el estudio excesivamente complejo y rebasarían las limitaciones propias de la publicación. De este modo, se optará por términos como magrebí, latinoamericano, subsahariano o europeo del Este, lo que permitirá examinar la diversidad de orígenes de manera adecuada a los objetivos del estudio.

- Roles y profesiones de los personajes migrantes. En este ámbito también se recurre a caracterizaciones de carácter más o menos general, capaces de englobar la mayoría de profesiones y funciones presentes en las películas. Así, se establecen categorías como trabajador manual, estudiante, profesional cualificado, delincuente o víctima. Esta tipología permite examinar los estereotipos, las percepciones que se construyen en el imaginario colectivo a través del cine español y la diversidad de roles asignados a los personajes.
 - Idioma principal hablado por los personajes migrantes. Se busca en este ítem saber si hay espacio para los idiomas maternos de los migrantes en el caso de que no sea el castellano, y si hay menosprecio o discriminación por acentos distintos.
 - Contexto social y político de la representación. Aquí se pretende saber si en las películas se abordan temas de racismo, xenofobia, políticas migratorias o de acogida, diseccionando la realidad social mediante la representación fílmica.
 - Narrativas asociadas a los personajes migrantes. Este ítem permite explorar si las narrativas diegéticas abordan problemáticas vinculadas a la migración, como la integración, el conflicto cultural, la explotación laboral, la búsqueda de oportunidades o el retorno al país de origen. También es posible que dichas temáticas no aparezcan, bien porque las películas no tengan interés en tratarlas, o porque los personajes migrantes no desempeñen un papel relevante en el desarrollo de la acción.
 - Perspectiva de la narrativa. En este punto se ahonda en la cuestión de cómo se cuenta la historia de los migrantes en la acción, es decir, si narran su propia historia o si son objeto de la narración. Eso permite construir los personajes ya sea desde una perspectiva interna o una externa.
 - Profundidad y complejidad de los personajes migrantes. En consonancia con el anterior punto, se pretende aquí examinar la importancia de los personajes migrantes en sí mismos, a través de sus motivaciones y trasfondos. Se trata de observar la calidad del personaje por decirlo de alguna forma, observando si su caracterización es plana o multidimensional.
 - Relaciones de los personajes migrantes con otros personajes. Siguiendo con la idea de la integración, en este apartado se analiza la relación y el grado de la misma entre personajes migrantes y no migrantes, observando la interacción social. Esto permite conocer si los personajes migrantes están aislados o integrados en la trama.
 - Presencia de estereotipos negativos o positivos: Esta variable identifica la repetición o subversión de estereotipos comunes asociados a la migración y los migrantes.
 - 1) Estereotipo negativo: imágenes simplificadas y perjudiciales que refuerzan prejuicios (p. ej., delincuente, víctima pasiva, sirvienta).
 - 2) Estereotipo positivo: características socialmente valoradas que, aunque asociadas a un grupo específico, refuerzan atributos deseables como solidaridad, generosidad, inteligencia o perseverancia. Se aclara que, aunque sean positivos, estos estereotipos también simplifican la realidad y pueden limitar la complejidad del personaje.
 - Agencia y voz de los personajes migrantes: Se evalúa si los personajes impulsan la narrativa mediante sus decisiones y acciones. Desde un enfoque narrativo, agencia se entiende como la capacidad del personaje de:
 - 1) Tomar decisiones propias que afectan la trama.
 - 2) Influir en el desarrollo de la historia y en otros personajes.
 - 3) Expresar su propia voz o perspectiva dentro de la narrativa.
 - 4) Esto permite distinguir a los personajes con protagonismo activo de aquellos que simplemente reaccionan a las decisiones de otros.
 - Representación de la diversidad dentro del colectivo migrante. Con esta variable se pretende ver si hay una sola representación o varias dentro de la película. Además, permite ver si hay estereotipos por lugar de origen, sexo o clase social. Para ello se tienen en cuenta las diferencias de género, edad, estatus socioeconómico, etc. dentro de los personajes migrantes, estudiando la homogeneización o heterogeneización del colectivo.
- A lo anterior se han añadido algunas cuestiones cuantitativas como:
- Frecuencia de aparición de personajes migrantes (y su nacionalidad de origen, a título enunciativo) tanto ejerciendo rol protagonista, como secundario.
 - Porcentaje de personajes migrantes protagónicos respecto del total del elenco de protagonistas.

Una vez delimitados cuales son los criterios de análisis, se procede a presentar la muestra. Se han tomado veinte películas, cinco por año, de la lista de producciones españolas estrenadas entre los años 2021 y 2024, justo después de la pandemia.

La selección de las películas se ha realizado a partir del histórico de taquilla y espectadores en España registrado por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) en estos años. Para cada año, se han escogido los cinco filmes con mayor recaudación en taquilla que incluyen personajes migrantes, comenzando por la película con mayor recaudación y descendiendo en el listado. De este modo, se busca conformar una muestra lo más objetiva posible y libre de sesgos.

En la selección se han tenido en cuenta los siguientes criterios:

- Se ha optado por centrarse en la ficción cinematográfica, excluyendo tanto las series como el documental y la animación. En el primer caso, por la dificultad de medir objetivamente su impacto dada la diversidad de plataformas; en el segundo, por tratarse de modos de representación diferentes que dificultarían la comparación.
- En el caso de las películas que forman parte de la lista en dos años consecutivos, se han considerado dentro del año que consiguieron una cifra más elevada en su recaudación.
- Se han descartado las películas de época, aun cuando incluyan personajes migrantes, por considerar que ofrecen un retrato alejado de la óptica contemporánea que guía este artículo.
- Se ha considerado como personaje migrante aquella persona recién llegada o no nacida en España. En el caso de personajes adoptados al nacer, se han considerado como ciudadanos españoles a pesar su etnia o procedencia.
- Tampoco se han incluido las películas que representan migrantes españoles en otros países, como *La Estrella azul* (2023) o *Upon Entry* (2022).
- Por su lado, se han incluido *Mediterráneo* (2021) y *Ocho apellidos marroquís* (2023). A pesar de desarrollarse casi íntegramente en la isla de Lesbos y en Marruecos, respectivamente, ambas películas arrancan en España y se abordan desde una óptica española.
- Como excepción, se ha sustituido *Padre no hay más que uno 3* (2022) —la película más taquillera de su año— por la cuarta entrega de la saga, estrenada en 2024, también situada entre las películas con más recaudación. Se ha considerado que ambas comparten los mismos elementos en lo relativo a personajes migrantes y que bastaba con incluir una de ellas.

Tabla 1. Muestra de películas seleccionadas

Año	Películas	Directores	Ingresos	Género
2021	<i>Adú</i>	Salvador Calvo	Recaudación: 6.130.931,92 € Espectadores: 1.048.253	Drama
	<i>Way Down</i>	Jaume Balagueró	Recaudación: 6.048.845,32 € Espectadores: 953.369	Thriller
	<i>El Buen Patrón</i>	Fernando León de Aranoa	Recaudación: 4.229.812,97 € Espectadores: 676.233	Comedia
	<i>García y García</i>	Ana Murugarren	Recaudación: 985.208,15 € Espectadores: 174.380	Comedia
	<i>Mediterráneo</i>	Marcel Barrena	Recaudación: 510.132,90 € Espectadores: 86.208	Drama
2022	<i>Alcarràs</i>	Carla Simón	Recaudación: 2.364.788,04 € Espectadores: 403.161	Drama
	<i>En los márgenes</i>	Juan Diego Botto	Recaudación: 1.122.686,67 € Espectadores: 183.376	Drama social
	<i>Código emperador</i>	Jorge Coira	Recaudación: 975.593,00 € Espectadores: 159.365	Thriller
	<i>Vasil</i>	Avelina Prat	Recaudación: 254.685,77 € Espectadores: 45.739	Drama
	<i>Suro</i>	Mikel Gurrea	Recaudación: 155.004,39 € Espectadores: 27.309	Drama
2023	<i>Ocho apellidos marroquís</i>	Álvaro Fernández Armero	Recaudación: 12.892.220,33 € Espectadores: 1.895.663	Comedia
	<i>As Bestas</i>	Rodrigo Saragoyen	Recaudación: 7.022.837,25 € Espectadores: 1.112.098	Thriller

	<i>Todos los nombres de Dios</i>	Daniel Carpasoro	Recaudación: 961.175,21 € Espectadores: 169.816	Thriller
	<i>Chinas</i>	Arantxa Echevarría	Recaudación: 497.019,55 € Espectadores: 83.783	Drama
	<i>La sirvienta</i>	Pablo Moreno	Recaudación: 105.999,50 € Espectadores: 18.577	Drama
2024	<i>Padre no hay más que uno 4</i>	Santiago Segura	Recaudación: 13.278.669,15 € Espectadores: 2.154.754	Comedia
	<i>Odio el verano</i>	Fer García Ruíz	Recaudación: 5.158.277,77 € Espectadores: 810.766	Comedia
	<i>La familia Benetón</i>	Joaquín Mazón	Recaudación: 4.052.551,71 € Espectadores: 622.006	Comedia
	<i>Menudas piezas</i>	Nacho García Velilla	Recaudación: 2.512.606,78 € Espectadores: 384.524	Comedia
	<i>Pídeme lo que quieras</i>	Lucía Alemany	Recaudación: 2.104.438,40 € Espectadores: 306.903	Drama

Fuente: Elaborado por autores (2025)

4. Análisis cuantitativo

El corpus de películas estrenadas entre 2021 y 2024 permite identificar patrones cuantitativos en la representación de los personajes migrantes. Con el fin de sistematizar la observación, se han empleado tres variables principales:

1. Número de personajes migrantes en roles secundarios y protagónicos, indicador clave para valorar si los migrantes acceden a posiciones centrales en la narrativa o permanecen relegados a papeles secundarios.
2. Porcentaje de migrantes en roles protagónicos respecto el total de protagonistas de la película, que permitirá detectar la presencia de migrantes en términos de punto de vista.
3. Nacionalidad de los migrantes —protagonistas y secundarios—, un dato necesario para detectar la presencia de migrantes en las producciones españolas.
4. Género de las películas (ver Tabla 1), un dato necesario para valorar qué diferencias se producen en la representación de migrantes y nacionalidad en función de la naturaleza de las producciones.

El siguiente cuadro sintetiza estos datos, proporcionando una visión comparativa que permite apreciar tanto la frecuencia de aparición como el nivel de centralidad narrativa de los personajes migrantes en el cine español reciente. Para este trabajo, se considerará como “protagonista”, según la definición de David Bordwell (2008:33), al personaje cuyas acciones y metas organizan el arco dramático de la película; la narración tiende a privilegiar su punto de vista y el desenlace se mide por su destino. El tanto por ciento de representación migrante protagonista se ha calculado en relación con el total de protagonistas de la película sin considerar a los personajes secundarios.

Tabla 2. Análisis cuantitativo de la representación de personajes migrantes en 20 películas españolas con más recaudación (2021–2024)

Película	Frecuencia de aparición		Representación respecto del total de protagonistas	Nacionalidad de los migrantes
	Migrantes protagonistas	Migrantes secundarios		
Adú (2021)	1	2	33%	Camerún
Way Down (2021)	2	1	40%	Inglaterra
El Buen Patrón (2021)	-	1	0%	Marruecos
García y García (2021)	-	2	0%	China, Brasil
Mediterráneo (2021)	-	2	0%	Siria
Alcarràs (2022)	-	1	0%	Mali
En los márgenes (2022)	-	2	0%	Marruecos, Argentina
Código emperador (2022)	-	2	0%	Filipinas, Ucrania
Vasil (2022)	1	1	50%	Bulgaria, Inglaterra

Suro (2022)	-	1	0%	Marruecos
Ocho apellidos marroquí (2023)	1	10	25%	Marruecos
As Bestas (2023)	2	1	100%	Francia
Todos los nombres de Dios (2023)	1	3	33%	Marruecos
Chinas (2023)	2	2	66%	China
La sirvienta (2023)	1	1	50%	Ucrania
Padre no hay más que uno 4 (2024)	-	1	0%	Perú
Odio el verano (2024)	-	1	0%	Filipinas
La familia Benetón (2024)	-	8	0%	China, Marruecos, Mali, Colombia, México.
Menudas piezas (2024)	-	1	0%	China
Pídeme lo que quieras (2024)	1	4	50%	Alemania

Fuente: Elaborado por autores, (2025)

4.1. Análisis del porcentaje estimado de personajes migrantes secundarios y protagonistas

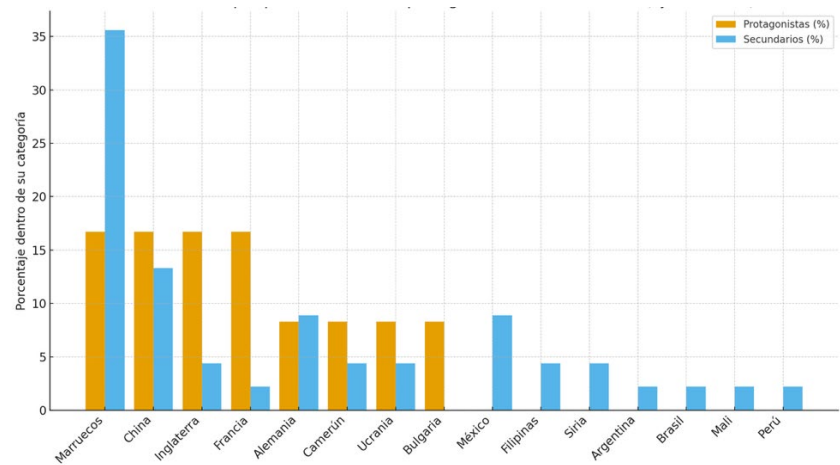
A partir de los datos recogidos en la Tabla 2, se contabilizan 59 personajes migrantes: 47 secundarios y 12 protagonistas. Esto significa que solo 1 de cada 5 personajes migrantes con representación ocupa un lugar protagonistas —20,3% del total—, mientras que el 79,7% aparece en posiciones secundarias o de reparto. La mitad larga del corpus no otorga protagonismo migrante: 11 de 20 películas presentan un 0% de migrantes protagonistas. Aun así, la mitad del conjunto —45%, correspondiendo a 9 películas— sí incluye algún protagonista migrante; la media del porcentaje de protagonismo por película asciende a 22,4%, pero este dato está sesgado por unos pocos títulos con alta centralidad.

En términos de configuración narrativa, predominan dos patrones. Por un lado, hay una acumulación de secundarios migrantes en comedias/familiares de alto público (p. ej., títulos con 8–10 secundarios migrantes, como son los casos de *Ocho apellidos marroquí* y *La familia Benetón*) que no trasladan ese volumen al centro dramático. Por otro lado, se observa un bloque minoritario de obras que sí desplazan el punto de vista hacia personajes migrantes, con cuotas altas de protagonismo: 100% en *As bestas*, 66% en *Chinas*, 50% en *Vasil*, *La sirvienta* y *Pídeme lo que quieras*, 40% en *Way Down* y 33% en *Adú* y *Todos los nombres de Dios*.

En suma, la representación migrante en el cine español reciente existe y es visible, pero mayoritariamente periférica: los migrantes aparecen con frecuencia, aunque no suelen ser quienes conducen la narración. Cuando lo hacen, el impacto es notable, pero aún discontinuo y dependiente de pocos títulos.

4.2. Análisis de la presencia de migrantes protagonistas y secundarios según países

Imagen 1. Procedencia por país: protagonistas vs. secundarios



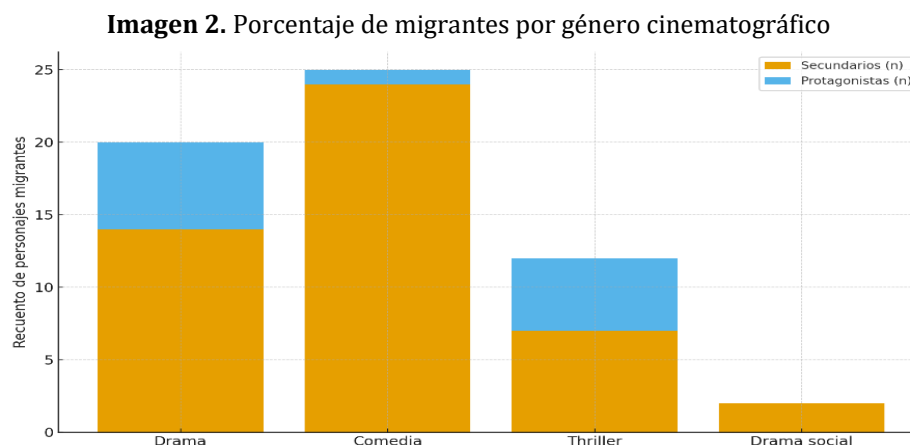
Fuente: Elaborado por autores (2025)

La Imagen 1 revela que, cuando el punto de vista se desplaza hacia un migrante, suele tratarse de migración “próxima” o percibida como par (blanca, europea occidental), como en *As bestas* (Francia), *Way Down* (Inglaterra) o incluso *Vasil* (Bulgaria). Esa centralidad se presenta en conflictos “entre

iguales” y con agencia narrativa. Hay excepciones relevantes —*Chinas*, *La sirvienta*, *Adú*—, pero confirman lo excepcional del caso.

En cambio, la periferia se concentra en orígenes asociados a clases populares y racialización, con Marruecos y África en general como gran “banco” de secundarios —*El buen patrón*, *Suro*, *Alcarràs*, *Todos los nombres de Dios*, *La familia Benetón*— y China —*García y García*, *La familia Benetón*, *Menudas piezas*— ocupando el segundo escalón. Estos personajes sostienen el mundo diegético y rara vez mueven la trama. En suma, el cine reciente combina diversidad visible con centralidad selectiva: protagonismo para la migración “cercana” o “prestigiada”, y abundancia de migrantes con situación de mayor precariedad en los márgenes.

4.3. Representación de los migrantes según género cinematográfico



Fuente: Elaborado por autores (2025).

Por último, el examen muestra que la representación de los personajes migrantes varía notablemente en función del género cinematográfico. Los resultados confirman que la distribución genérica condiciona de manera decisiva la representación migrante.

El drama y el thriller son los géneros en los que el único género que otorga un espacio narrativo de relativa centralidad a los personajes migrantes, permitiendo protagonismo y por lo tanto, una posible profundidad psicológica. Sin embargo, si cruzamos los géneros con la procedencia (Imagen 2), aparecen diferencias. En el thriller, el protagonismo migrante se asocia a una migración “próxima” europea: de los 5 protagonistas migrantes del género, 4 son europeos occidentales —los ingleses de *Way Down*, los franceses de *As Bestas*—, frente a un marroquí en *Todos los nombres de Dios*. La extranjería funciona aquí como paridad competitiva —rival, cómplice o antagonista capaz de disputar el poder— más que como marca de precariedad.

El drama ensaya otra lógica: aproximadamente un 30% de sus migrantes son protagonistas y casi dos tercios de los dramas listados incluyen alguno, pero —a diferencia del thriller— la centralidad se reparte hacia experiencias no hegemónicas: *Chinas* —migración china—, *Adú* —migración de África subsahariana— o *Vasil* y *La sirvienta* —migración de Europa del Este—. Es decir, el drama desplaza la mirada hacia tramas de lengua, arraigo o clase, donde la extranjería sí implica desigualdad estructural y desplazamiento afectivo.

En el extremo opuesto, la comedia concentra el mayor volumen de personajes migrantes —25 del total del corpus—, pero casi todos en la periferia: solo aproximadamente un 4% de los migrantes del género llegan a protagonista y apenas 1 de cada 8 comedias cede ese lugar. Estos datos revelan como la comedia utiliza al migrante de forma periférica, lo cual puede contribuir fácilmente al estereotipo y al cliché cultural sin otorgarle voz propia.

De este modo, el análisis cuantitativo revela que, más allá de la presencia numérica, el acceso al protagonismo y a la diversidad de roles sigue estando fuertemente limitado y condicionado por los códigos narrativos de cada género.

5. Análisis cualitativo

5.1. Origen geográfico/nacional de los personajes migrantes

Como se lee en el análisis cuantitativo, la muestra de películas revela una cierta limitación en la diversidad de orígenes de los colectivos migrantes representados. La mayoría de los personajes procede

de África —principalmente de Marruecos o de África subsahariana— y, como veremos a continuación, sus roles suelen circunscribirse al trabajo manual y subalterno. El segundo grupo más retratado es el de migrantes latinoamericanos, seguido de personajes de origen chino, filipino y ucraniano. Al igual que en el caso africano, los personajes latinoamericanos suelen desempeñar trabajos precarios y vinculados a la explotación laboral.

En contraste, los personajes procedentes de Estados Unidos y Europa Occidental (Francia, Alemania, Reino Unido, Bulgaria) constituyen un grupo minoritario, caracterizado por una migración no forzada y, en general, representada en términos menos problemáticos.

Si bien predominan las narrativas de recién llegados o en tránsito, resulta significativo el número de películas que incluyen personajes de segunda generación. Así ocurre con los descendientes de familias marroquíes en *Todos los nombres de Dios* (2023), las tres protagonistas de *Chinas* (2023), los niños de ascendencia china y africana en *Menudas piezas* (2024) o los menores de distintas procedencias —México, Colombia, China, Marruecos y Mali— que integran *La familia Benetón* (2024), cuyo lugar de nacimiento no se explicita.

5.2. Roles y profesiones de los personajes migrantes

Magrebíes y latinoamericanos aparecen como mano de obra en la fábrica de balanzas de *El buen patrón* (2021) o en la conservera de anchoas de *Ocho apellidos marroquíes* (2023). Mientras los hombres trabajan en la construcción, la fábrica o la recogida estacional de fruta, las mujeres suelen desempeñarse en la limpieza y el servicio doméstico. Rosaura (Wendy Ramos), de origen peruano, es empleada de la familia protagonista en *Padre no hay más que uno 3 y 4* (2022, 2024). De manera similar, los personajes filipinos de *Código emperador* (2022) y *Odio el verano* (2024) son trabajadoras domésticas en hogares acomodados, al igual que Lera (Carolina Aller), hilo conductor de *La sirvienta* (2023).

Estos empleos no solo son precarios, sino que con frecuencia carecen de contrato y de cualquier protección laboral, en especial entre el colectivo africano. Tal es el caso de Badia (Somaya Taoufik) en *En los márgenes* (2022), obligada a ausentarse por horarios irregulares y a punto de perder la custodia de su hija Selma (Salma Naim Annaassi). El responsable de la discoteca en la que trabaja se niega a reconocerla como empleada, evidenciando su situación irregular.

La ausencia de contrato es también central en los temporeros de *Alcarràs* (2022), donde Quimet (Jordi Pujol), después de recibir la noticia de que deberá abandonar las tierras que su familia ha cosechado durante generaciones, para ahorrar costes, despide a la plantilla de temporeros —en su mayoría magrebíes— en plena calle y sin documentación. La misma problemática se acentúa en *Suro* (2022), donde Ivan (Pol López) descubre que el capataz ha subcontratado a cinco jornaleros magrebíes que no están dados de alta. La naturalización de esta situación revela el temor de los trabajadores a perder su empleo si denuncian.

La migración china se representa desde el trabajo mediante dos formas contrapuestas. En *Chinas*, los padres de las protagonistas trabajan catorce horas diarias en un bazar que se convierte en espacio identitario del que las hijas buscan escapar. En *Menudas piezas*, los padres de Yao (Tuoxin Qiu) también trabajan en un bazar. En cambio, *García y García* (2020) presenta a una ejecutiva china —acompañada de un traductor también chino— que encarna la globalización y el capital extranjero capaz de rescatar a una aerolínea española.

En el caso de europeos y estadounidenses, predominan profesiones cualificadas. En *Padre no hay más que uno 4*, el director estadounidense Dennis Dugan se interpreta a sí mismo en un guiño metacinematográfico —la comedia ligera americana de Dugan es influencia directa del cine de Santiago Segura. En *Way Down* (2021), los británicos Thom (Freddie Highmore) y Klaus (Axel Stein) son, respectivamente, un brillante ingeniero informático y un especialista en logística. Asimismo, Antoine (Denis Ménochet) y Olga (Marina Foïs), en *As Bestas* (2022), representan a dos intelectuales franceses que han elegido voluntariamente dedicarse a la agricultura ecológica en un entorno rural gallego que pronto se revela hostil y contrario a los valores que, de una forma parecida a los protagonistas de *Suro* —Ivan y Helena (Vicky Luengo)—, traen de la ciudad. También en *Pídeme lo que quieras* (2024), el personaje migrante principal, Eric Zimmermann (Mario Ermito) es alemán y no presenta problemas laborales ya que es el propietario de la empresa donde trabajan la protagonista española, Judith Flores (Gabriela Andrada).

El caso de *Vasil* (2022) resulta particular. Su protagonista búlgaro, Vasil (Ivan Barnev), decide migrar a España para encontrar una vida mejor y llevarse con él a su hija, que sigue en Bulgaria. Vasil es un hombre culto y reconocido en su país, pero en España solo encuentra un empleo precario como cocinero

sin contrato. Aunque Bulgaria forma parte de la Unión Europea, la película subraya cómo la periferia europea también se enfrenta a estigmas y barreras laborales, en contraste con las migraciones más “visibles” de África o Latinoamérica.

5.3. Idiomas utilizados por los personajes migrantes

El uso de la lengua materna se configura como un recurso narrativo recurrente en la muestra. En muchos casos, los personajes migrantes se comunican entre sí en su idioma, y la barrera lingüística funciona como metáfora de incompreensión y distancia social. En *Suro*, Ivan no entiende las reclamaciones de los temporeros magrebíes; en *Adú*, la comunicación entre Adú —que habla francés— y Massar —en inglés— deviene incompleta, pero ambos desarrollan un lenguaje corporal que trasciende la palabra. En el registro cómico, la barrera idiomática se utiliza como gag, como ocurre con la trabajadora filipina insultando reiteradamente a su jefa en *Odio el verano* o la ejecutiva china que no habla español en *García y García*.

Sin embargo, el idioma también opera como espacio de intimidad y afecto. En *La sirvienta*, Lera reza en ucraniano, introduciendo la lengua como refugio espiritual. En *Código emperador*, Wendy canta en filipino a Juan tras un encuentro íntimo, revelando su vulnerabilidad. En *Suro*, Karim (Ilyass El Ouahdani), el joven migrante que Ivan se lleva a casa al ver las condiciones en las que vive, comparte una canción con Helena, que ella retoma tras la partida del muchacho, evidenciando el peso emocional del recuerdo. El idioma funciona igualmente como puente entre generaciones en *Alcarràs*, donde Boubou enseña a la pequeña Iris algunas palabras en bambara, o en *Vasil*, cuando Alfredo aprende términos búlgaros motivado por su hija Luisa (Alexandra Jiménez).

Resulta significativo que algunas películas ignoren por completo la lengua de origen de los migrantes, como *El buen patrón* o *En los márgenes*, donde la comunicación se plantea exclusivamente en castellano, invisibilizando la diversidad lingüística. En *Pídeme lo que quieras*, los personajes no españoles hablan un castellano con fuerte acento europeo.

5.4. Contexto social y político de las tramas

Las películas de la muestra abordan, de manera desigual, los contextos sociales y políticos vinculados a la migración. En *Adú*, la historia remite a las dinámicas de frontera entre África y Europa y a la violencia ejercida sobre quienes intentan cruzarlas. En *Vasil*, la dificultad de acceso a derechos básicos visibiliza las trabas burocráticas que impiden la integración incluso dentro de la Unión Europea.

Algunas producciones sitúan explícitamente sus relatos en marcos sociales recientes. *Todos los nombres de Dios* se inspira en los atentados de Barcelona y Cambrils de 2017; *Mediterráneo* recrea la crisis de refugiados sirios de 2014-2015 en el mar Egeo; *En los márgenes* aborda la problemática de los desahucios en la España contemporánea, subrayando su impacto sobre los colectivos más vulnerables, entre ellos los migrantes; en *La sirvienta* se aborda la migración ucraniana reciente tras la guerra con Rusia.

5.5. Narrativas asociadas a los personajes migrantes

Aunque en muchas de las películas el fenómeno migratorio no constituye la trama central, la presencia de personajes migrantes revela narrativas recurrentes vinculadas a la explotación laboral y al abuso de poder (*El buen patrón*, *Alcarràs*, *En los márgenes*, *Código emperador*, *La sirvienta*, *Odio el verano*, *Padre no hay más que uno* 3 y 4). En *Suro* y *Vasil*, la precariedad laboral articula el conflicto dramático y define el arco del protagonista. En este último, además, se enfatiza la dificultad de integración institucional: Vasil acude reiteradamente a la administración sin conseguir regularizar su situación, lo que evidencia la rigidez burocrática española.

Otra narrativa habitual de las películas que integran la muestra es el conflicto cultural y el racismo asociado. En *As Bestas*, el enfrentamiento con los locales gallegos se agudiza por la oposición de los franceses a la instalación de un parque eólico. En uno de los encuentros entre Antoine y Xan (Luis Zahera), este se lo dice claro: “No es justo que tu voto valga lo mismo que el mío, porque mi madre es de aquí y tú no eres de aquí, eres de fuera, de Francia. [...] No es justo, porque tú llevas dos años aquí y yo llevo aquí 52”. La película muestra un racismo que surge, en este caso, tanto de sentimientos de inferioridad de los locales como el sentimiento de pertenencia como algo vinculado a la historia familiar y cultural.

En *Pídeme lo que quieras*, la directora Lucía Alemany pretende presentar un conflicto casi social en la que la trabajadora española protagonista es seducida por su superior jerárquico alemán, que la embarca

en un viaje a un mundo mucho más sofisticado y refinado. Si en *As Bestas*, hay ese racismo soterrado mencionado, aquí es la propia diégesis de la historia la que tiene connotaciones racistas, contraponiendo la sencillez y frescura de la española Judit Flores al mundanal y exquisito alemán Eric Zimmerman.

En la comedia, estos choques se explotan mediante estereotipos: *Ocho apellidos marroquís* recurre a tópicos sobre idioma, religión, costumbres o roles de género; *La familia Benetón* perpetúa clichés sobre la infancia migrante —la niña china experta en tecnología, la niña de Mali con muñeco de vudú o el colombiano conflictivo— mientras su protagonista, Toni (Leo Harlem), encarna un racismo cotidiano que la película convierte reiteradamente en gags.

En otros casos, el racismo es vivido como conflicto interno. *Chinas* muestra a tres adolescentes atrapadas entre la cultura de sus padres y la sociedad española, donde adoptan nombres “occidentales” para facilitar su integración. Además, una de ellas, Xiang (Ella Qiu), plantea el conflicto de la adopción internacional, también presente en *La familia Benetón*.

La clásica narrativa de la huida y la supervivencia aparece en *Adú*, que sigue a un niño camerunés forzado a emigrar tras la violencia en su aldea. También está presente en *Mediterráneo*, centrada en la labor de salvamento en el mar Egeo, y en *Vasil*. En los tres casos, el migrante se presenta como víctima en busca de protección en Europa.

Por último, algunos thrillers sitúan a los personajes migrantes en el entramado de las relaciones de poder internacionales. En *Código emperador*, Wendy (Alexandra Masangkay), trabajadora filipina, es manipulada en una operación de narcotráfico, encarnando la equiparación existente entre víctima y clase social dentro de un sistema en el que ella solo obedece. En *Way Down*, el británico Thom participa en el robo del tesoro colonial de la fragata Nuestra Señora de las Mercedes, convertido aquí en símbolo de la circulación global de riquezas y de la persistencia de las disputas coloniales.

5.6. Perspectiva narrativa del personaje migrante

El análisis evidencia una constante: los personajes migrantes son con frecuencia funcionales, cuando no directamente instrumentalizados, en relatos protagonizados por españoles blancos. En *Suro*, la acusación contra Karim es el catalizador del conflicto de la pareja protagonista, sin que su historia tenga desarrollo propio. En *En los márgenes*, la búsqueda de Badia se convierte en la misión de Rafa, cuya heroicidad eclipsa por completo la experiencia de la madre y la hija. Lo mismo ocurre en *Mediterráneo*, donde la tragedia de los refugiados se narra desde la perspectiva de los socorristas catalanes, en particular Òscar, que encarna el sacrificio heroico, especialmente después de salvar a Haya, la hija de Rasha. En estas dos películas se expone lo heroico no desde la supervivencia al desahucio o al naufragio, sino en el autóctono que se entrega a una causa humanitaria que está por encima de él.

Este “buenismo reparador” se repite en *Adú*: mientras la trama del niño camerunés sostiene la dimensión emocional, las otras dos líneas narrativas del film se centran en Gonzalo (Luis Tosar), cooperante de una ONG dedicada a proteger elefantes, y en Mateo (Álvaro Cervantes), policía que expía su culpa tras la muerte de un migrante que intentó cruzar la frontera de Gibraltar. En ambos casos, la heroicidad y el arco narrativo recaen sobre personajes españoles.

La tendencia a humanizar al “otro intolerante” se observa en *La familia Benetón*, donde el tío Toni, presentado como racista y retrógrado, termina redimido gracias al cariño de los niños migrantes, reduciendo la complejidad del racismo estructural a un gesto conciliador y simplista.

Existen, sin embargo, excepciones. En *Todos los nombres de Dios*, el espectador accede a la subjetividad de Hamza, lo que matiza el relato del terrorismo yihadista. En *Vasil*, el punto de vista del protagonista es el eje de la película, y la migración se explora desde dentro, evitando su reducción a función narrativa de los personajes autóctonos.

5.7. Profundidad, complejidad y agencia de los personajes migrantes

En la mayoría de los casos, los personajes migrantes aparecen como figuras planas, carentes de desarrollo psicológico o narrativo. Esta falta de complejidad responde, en gran medida, a que las historias no sitúan el foco en ellos, sino que los convierten en secundarios funcionales dentro de relatos centrados en personajes autóctonos. Esta dinámica se observa especialmente en el registro de la comedia, donde el migrante es reducido a contrapunto cómico o mera nota de diversidad.

En *Odio el verano*, Benlida (Yohana Yara), trabajadora doméstica filipina, es objeto constante de menosprecio por parte del matrimonio al que sirve. Su única respuesta es insultar en su lengua a la jefa, que nunca la comprende, lo que refuerza el gag sin otorgar agencia real al personaje. De forma similar, en *Padre no hay más que uno 3 y 4*, la empleada doméstica sostiene gran parte del peso de la familia pero

carece de voz narrativa. En otros filmes, la presencia migrante cumple un papel meramente decorativo o para dar un componente de diversidad al grupo, como los adolescentes de segunda generación en el instituto de *Menudas piezas*, el amigo de origen chino en *Padre no hay más que uno* o el trabajador marroquí del aeropuerto en *García y García*. Incluso cuando las películas giran en torno a problemáticas migratorias, como en *Ocho apellidos marroquíes* o *La familia Benetón*, el relato descansa en estereotipos culturales y no en un verdadero desarrollo de personajes con contradicciones o matices —aunque el personaje de Hamida en *Ocho apellidos marroquíes* sí introduce mayor densidad dramática. La misma ausencia de profundidad ofrece el personaje de Eric en *Pídeme lo que quieras*. Su arco de evolución de personaje es prácticamente inexistente, y durante todo el filme parece más centrado en satisfacer sus propios deseos, lo que contribuye a que el personaje adquiera un carácter rígido.

La ausencia de profundidad se reproduce también en algunos dramas. En *En los márgenes*, Badia y su hija Selma son motores narrativos de la acción, pero carecen de voz propia: el foco recae en Rafa (Luis Tosar) y su dilema personal. En *Mediterráneo*, la voz migrante se reduce a Rasha (Melika Foroutan), médica siria que atiende a refugiados mientras espera reencontrarse con su hija. Sin embargo, la tensión narrativa se concentra en Òscar (Eduard Fernández), el socorrista español convertido en héroe. Algo parecido ocurre en *Alcarràs*, donde los temporeros magrebíes aparecen como consecuencia del conflicto central —la pérdida de tierras de la familia Solé. Solo Boubou (Djibril Casse), el temporero encargado de transmitir las ideas de Quimet en la cosecha a sus compañeros, adquiere cierta presencia a través de su vínculo con Iris (Ainet Jounou), que lo busca tras una ruptura familiar. En *El buen patrón*, pese a la centralidad de la fábrica y por lo tanto, a la posibilidad de dar voz y abrir tramas en sus trabajadores, los migrantes permanecen mudos y sin desarrollo narrativo.

No obstante, algunas películas de la muestra sí otorgan a los personajes migrantes mayor complejidad, especialmente cuando la migración constituye el núcleo temático y el relato se articula desde su punto de vista. En *Adú*, aunque el niño protagonista es demasiado pequeño para desplegar agencia plena, el viaje de Adú se sostiene en las figuras de su hermana Aliká (Zayiddiya Dissou) y de Massar (Adam Nourou), quienes encarnan la necesidad de supervivencia y el aprendizaje del trayecto. El espectador comparte con ellos la emoción y la dureza de la travesía, lo que convierte a estos personajes en decisivos para la carga emocional del filme.

Otros ejemplos de personajes con agencia clara son las tres adolescentes de *Chinas*, cuya experiencia entre dos mundos culturales articula la narración, o los franceses de *As Bestas*. Olga, tras el asesinato de Antoine, asume no solo el legado del proyecto común, sino también la búsqueda de justicia y la confrontación con el entorno hostil. Esto se revela de forma contundente en una discusión entre Olga y su hija Marie (Marie Colob). Esta teme que su madre repita el destino trágico del padre, y la conversación es la prueba de la densidad de un personaje que se mueve entre la obstinación y la vulnerabilidad. En *Todos los nombres de Dios*, Hamza (Nourdin Batan) se construye como un joven atrapado por el fanatismo y la manipulación, pero también marcado por la fractura familiar y por un trasfondo humano que convierte el thriller en un duelo entre verdugo y víctima con dimensiones morales ambiguas.

Quizá el ejemplo más logrado de complejización se encuentre en *Vasil*. El protagonista búlgaro escapa a los estereotipos más frecuentes —la víctima pasiva o la amenaza— y aparece como un hombre culto, ingenioso y con un pasado complejo. La película insiste en representarlo como persona antes que como migrante: un prodigio del juego que transforma la vida de Alfredo (Karra Elejalde), quien lo acoge, y que persigue el sueño de una vida mejor junto a su hija. Vasil afronta la precariedad con ironía y resiliencia, lo que desactiva clichés y lo dota de una humanidad llena de matices.

6. Discusión

Los hallazgos de este estudio confirman que, aunque ha habido avances en la inclusión de la diversidad en la ficción española, persisten limitaciones estructurales importantes en la representación de personajes migrantes. A nivel cuantitativo, los personajes migrantes siguen siendo minoría, con un porcentaje reducido respecto al total de personajes y una presencia escasa en roles protagónicos. Esto coincide con los datos del Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA, 2023) y con estudios anteriores como los de Argote (2003) y Castiello (2006), que ya señalaban la marginalidad de los personajes extranjeros en la narrativa audiovisual española.

Desde la perspectiva cualitativa, se observa una doble tendencia: por un lado, algunos personajes migrantes presentan multidimensionalidad y protagonismo, pero son casos excepcionales; por otro, predomina la asignación de roles estereotipados o funcionales. La mayoría de los personajes migrantes, especialmente mujeres, son representados en trabajos manuales o de cuidado, o vinculados a

situaciones de victimización, confirmando hallazgos previos de, Castagnani y Colorado Román (2009); Marcos-Ramos et al. (2022) y Van Dijk (2007). Películas recientes como *Mediterráneo* (2021) u *Ocho apellidos marroquís* (2023) muestran que, aunque los migrantes participan en la trama, su agencia narrativa es limitada: rara vez toman decisiones que afecten significativamente la historia o influyan en otros personajes. Esto evidencia la persistencia de una narrativa centrada en los protagonistas blancos y autóctonos, incluso en producciones contemporáneas.

En cuanto a estereotipos, los resultados indican que los negativos —delincuente, víctima pasiva, sirvienta— siguen predominando, aunque aparecen estereotipos positivos asociados a cualidades valoradas socialmente, como la solidaridad, la perseverancia o la generosidad. Sin embargo, estos estereotipos positivos no sustituyen la falta de complejidad ni otorgan verdadera agencia narrativa, reforzando la observación de Tello Díaz (2025) sobre la inclusión simbólica más que sustantiva de los migrantes.

La agencia narrativa emerge como un punto crítico: la mayoría de los personajes migrantes todavía carecen de voz propia en la historia, y cuando la tienen, su influencia sobre la trama es limitada. Esta constatación confirma la doble subordinación descrita por Castagnani y Colorado Román (2009) y Marcos-Ramos et al. (2022), especialmente en el caso de mujeres migrantes, quienes continúan siendo representadas principalmente como figuras pasivas o dependientes.

Un hallazgo relevante es la homogeneización dentro de los colectivos migrantes. Personajes provenientes de Latinoamérica, Magreb o África subsahariana tienden a ser representados siguiendo patrones similares, mientras que las diferencias internas por género, edad o clase social son apenas exploradas. Esto coincide con las observaciones de Corral Rey y Sandulescu Bulea (2022) sobre la falta de pluralidad interna en la representación de los migrantes, lo que limita la fidelidad de la ficción española a la realidad social contemporánea.

En comparación con estudios de décadas anteriores, se perciben algunos avances: las películas recientes incluyen migrantes en historias más mainstream, más allá del cine documental o de inmigración tradicional, y se observan casos aislados de personajes con mayor complejidad. Sin embargo, la persistencia de estereotipos, la escasa agencia narrativa y la homogeneización sugieren que la inclusión sigue siendo parcial y funcional, más orientada a cumplir con expectativas simbólicas que a reflejar experiencias auténticas.

En conjunto, los hallazgos señalan que la verdadera inclusión requiere no solo aumentar la presencia cuantitativa de personajes migrantes, sino también garantizar:

1. Agencia narrativa real, donde los personajes puedan impulsar la trama mediante decisiones propias.
2. Complejidad de caracterización, evitando reducciones a roles funcionales o estereotipados.
3. Pluralidad interna, mostrando diversidad de género, clase, edad y experiencias dentro del colectivo migrante.

Solo así la ficción española podrá reflejar de manera convincente la multiculturalidad de la sociedad actual y ofrecer representaciones que trasciendan la inclusión simbólica. Este análisis abre un espacio para la reflexión crítica sobre los procesos de escritura, producción y casting, sugiriendo que la diversidad auténtica requiere un compromiso más profundo en todas las etapas de la creación audiovisual.

7. Conclusiones

El análisis desarrollado hasta aquí confirma la hipótesis de este trabajo: la diversidad migrante en el cine español (2021–2024) crece en presencia pero no en centralidad ni complejidad. En 20 títulos con 59 personajes migrantes, solo aproximadamente un 20% son protagonistas y 11 películas de las 20 con representación migrante no les conceden ningún protagonismo.

Estas cifras abren una brecha evidente entre la composición demográfica de la sociedad española y su representación fílmica. Y esta asimetría refuerza la hipótesis inicial: la visibilidad de las minorías migrantes en el cine español post-pandemia es más cuantitativa que cualitativa. De acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística (INE) de España, a fecha de 1 de abril de 2025, hay 6.947.711 personas de nacionalidad extranjera sobre un total de 49.153.849 de habitantes, un 14,13% sobre el total (INE, 2025), lo que contrasta con las cifras del análisis realizado, tanto con la infrarrepresentación de los protagonistas como la sobrerrepresentación de los personajes secundarios.

La infrarrepresentación puede corresponder a que más allá del cine de migrantes, no se cuentan historias sobre migrantes ya insertados en la sociedad y llevando vidas más o menos integradas con la sociedad española, con alguna mínima excepción y que la mayoría de las obras cuentan historias dirigidas a un público español.

La sobrerrepresentación en secundarios tiene dos interpretaciones: la necesidad de apoyarse en estereotipos que ya se han mencionado para impulsar la historia o simplemente realizar un gag humorístico o que gran parte de la producción cinematográfica española está devorada por la ciudad de Madrid y en menor medida, Barcelona, que tienen un porcentaje de migrantes extranjeros muy superior a la media nacional.

Desde una perspectiva cualitativa, los hallazgos muestran que la representación migrante continúa anclada en narrativas estereotipadas y funcionales. Los migrantes aparecen mayoritariamente como trabajadores precarios, víctimas pasivas o figuras cómicas/exóticas, sin agencia ni profundidad psicológica. El acceso al protagonismo se da casi exclusivamente en dramas sociales centrados en el viaje migratorio o en la segunda generación —*Adú*, *Vasil*, *Chinas*—, mientras que comedias y thrillers perpetúan clichés asociados al servilismo, la marginalidad o la criminalidad.

Asimismo, la mirada narrativa rara vez se construye desde la perspectiva del migrante. En la mayoría de los casos, la historia se articula desde personajes autóctonos —frecuentemente heroicos o redentores—, lo que relega a los migrantes al rol de catalizadores de conflictos o “escenarios humanos” de la diversidad, pero no como sujetos de enunciación. *Mediterráneo* y *En los márgenes* son dos películas de éxito que ejemplifican este tipo de tratamiento. Esta tendencia revela un paternalismo narrativo que limita la representación plural de la sociedad española contemporánea y reproduce un modelo de inclusión simbólica, pero no sustantiva. El análisis constata, además, que cuando el punto de vista se desplaza hacia un migrante, suele tratarse de una migración “próxima” (blanca, europea occidental) —*As bestas*, *Way Down*, *Vasil*.

Otro hallazgo relevante es la persistente desigualdad interseccional. Las mujeres migrantes aparecen con doble subordinación, tanto por género como por origen, y son representadas en roles ligados al cuidado o la victimización. La infancia migrante, en títulos como *La familia Benetón* o *Menudas piezas*, se convierte en un recurso para vehicular discursos moralizantes o cómicos, antes que en sujetos narrativos autónomos.

En términos de contexto social, las películas reflejan las tensiones contemporáneas sobre migración en España —desde el racismo cotidiano hasta la precariedad laboral o los efectos de la burocracia—, pero lo hacen mayoritariamente desde una óptica simplificada o anecdótica. De ahí que el cine español siga en deuda con la tarea de normalizar la presencia migrante en historias mainstream que no tengan necesariamente la migración como eje, sino como parte constitutiva de la vida social.

En consecuencia, los resultados de esta investigación permiten afirmar que la diversidad migrante en el cine español post-pandemia permanece en una fase de inclusión superficial, todavía lejos de alcanzar una representación equitativa, compleja y acorde con la realidad demográfica. El reto pendiente es doble: narrar desde dentro —dando voz a los sujetos migrantes— y ampliar los géneros y registros donde estos personajes se representen, rompiendo la frontera entre “cine de migración” y cine mainstream.

En definitiva, el cine español ha dado pasos hacia una mayor visibilidad de la migración, pero sigue pendiente la construcción de un imaginario plural y desestigmatizado que reconozca a los migrantes no solo como “otros” que llegan, sino como ciudadanos que participan plenamente en la vida social y cultural de España.

8. Agradecimientos

El presente artículo forma parte del proyecto “Redes de apoyo y discurso de resistencia en el espacio tecnológico pospandemia: el caso del pueblo gitano y de las minorías migrantes” financiado por el Centro de Estudios en Humanidades, Cultura y Comunicación (HUMA) de la Universidad Internacional de Valencia (VIU) VIU23015.

Referencias

- Argote, L. (2003). Cine e inmigración: el caso español. *Revista de Estudios Sociales*, (15), 30–41.
- Basu, S. (2011). La inmigración y su representación: un vistazo al cine español de inmigración. *Hispanic Horizon* 28, 26–47.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Buraschi, D., & Aguilar-Idáñez, M.-J. (2023). Construcción discursiva de fronteras morales en manifestaciones anti-inmigración. *Migraciones: Publicación del Instituto Universitario de Estudios sobre Migraciones*, (58), 1-21. <https://doi.org/10.14422/mig.2023.001>
- Castagnani, A., & Colorado, A. (2009). Representaciones de las mujeres inmigrantes en el cine español. *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, 30, 56–79.
- Castiello, A. (2006). La inmigración en el cine español: realidad social y representación fílmica. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, (15), 197–213.
- Corral Rey, M. N., y Sandulescu Budea, A. (2022). Representaciones de la figura femenina en el cine español contemporáneo (2010-2020). *Área Abierta: Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, 22(2), 185-199. doi: <https://doi.org/10.5209/arab.79015>
- Cvetkovic, V., & Pantic, N. (2018). Representación de las mujeres migrantes en el cine español: estereotipos de género y raza. *Comunicación y Género*, 1(2), 45–63
- De Lucas, J. (2025). *Migraciones: La política*. Tirant lo Blanch.
- Elena, A. (2005). Representaciones de la inmigración en el cine español: La producción comercial y sus márgenes *Archivos de la Filmoteca* 49, 55–65.
- García González, S. (2022). Necropolítica y discursos de odio. Sentimiento antinmigración, vulnerabilidad y violencia simbólica. *Isegoría*, (67), e07. DOI: <https://doi.org/10.3989/isegoria.2022.67.07>
- Instituto Nacional de Estadística (INE). (7 de agosto de 2025). Estadística Continua de Población (ECP). 1 de julio de 2025. Datos provisionales [Nota de prensa]. Instituto Nacional de Estadística. Recuperado el 5 de septiembre de 2025, de <https://www.ine.es/dyngs/Prensa/ECP2T25.htm>
- Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). *Recaudación y espectadores cine español*. <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/datos/taquilla-espectadores.html>
- Jubany, O. & Lázaro, A. (2020). La gestión de la "crisis migratoria" en el sur de Europa: el caso de la frontera española. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, (170), 129-146.
- López, P. (2023). Documental sonoro, la alternativa para contar la realidad con mirada de género. *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura Visual*, 15(4). doi: <https://doi.org/10.37467/revvisual.v10.4636>
- Marcos-Ramos, M., González-de-Garay, B., & Cerezo-Prieto, M. (2022). Representaciones de mujeres migrantes en el cine español contemporáneo. *Revista de Comunicación*, 21(1), 34–51. <https://doi.org/10.26441/RC21.1-2022-A2>
- Marta-Lazo, C., Gascón-Vera, P., & Zamora-Martínez, P. (2023). La comedia cinematográfica aragonesa contemporánea. Claves creativas de sus cineastas y productores/as. *Revista Latina de Comunicación Social*. <https://doi.org/10.4185/rlcs-2024-222>
- Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA). (2023). *Informe ODA 2023: Diversidad e inclusión en el cine y las series españolas*. <https://www.observatoriodiversidad.org/informes>
- Raya Bravo, I. (2019). Introduciendo el viaje de la heroína... y a sus heroicas autoras e ilustradoras. En I. Raya Bravo (Coord.), *El viaje de la heroína: 10 iconos femeninos épicos del cine y la televisión* (págs. 3–8). ReaDuck Ediciones. ISBN 9788412011906.
- Tello Díaz, L. (2025). Representación de la migración en el cine español (1930-2024): del éxodo rural a la globalización. *Cuadernos.Info*, (61), 1–25. <https://doi.org/10.7764/cdi.61.85098>
- UNESCO (2002). Declaración universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural. *Actas de la Conferencia General. Resoluciones*, vol. 1. UNESCO, París, 66-69.
- Van Dijk, T. A. (2007). *Racismo y discurso en España y América Latina*. Gedisa.
- Yébenes Cortés, P. (2022). La igualdad de género en el cine de animación. Rompiendo el techo de cristal del sector audiovisual. *Communication Papers. Media Literacy and Gender Studies*, 11(22). https://doi.org/10.33115/udg_bib/cp.v11i22.22759