

La identidad como simulacro: los héroes negros de Omar Sy en *Intocable* (Olivier Nakache y Éric Toledano, 2011) y *Samba* (Olivier Nakache y Éric Toledano, 2014)

Ignacio Pablo Rico Guastavino¹

Recibido: 21 de abril de 2023 / Aceptado: 18 de mayo de 2023

Resumen. Las populares películas de los franceses Olivier Nakache y Éric Toledano *Intocable* (*Intouchables*, 2011) y *Samba* (2014), protagonizadas por el actor de ascendencia senegalesa Omar Sy, funcionan, a un mismo tiempo, a modo de crítica y de reflejo fiel del periodo histórico y político vivido en la Francia de entonces. A través del análisis narrativo y cinematográfico, y tomando como principal referente el estudio sobre intercambios culturales *Atlántico negro*, de Paul Gilroy, se analiza cómo los héroes encarnados por Omar Sy funcionan como un cuestionamiento del plan de integración nacional perfilado por la Administración Nicolas Sarkozy (2007-2012). A su vez, el hecho de que estos personajes –hombres de raza negra, pobres y vecinos de una *banlieue*– sean individuos plenamente aculturales, supone una clara exhibición de las limitaciones en la mirada de los cineastas, alineados, sin pretenderlo, con el discurso legislativo e institucional vigente durante el mandato de Sarkozy.

Palabras clave: Omar Sy; Olivier Nakache; Éric Toledano; Cine francés; análisis cinematográfico; Cultura francesa.

[en] Identity as a Simulation: The Black Heroes of Omar Sy in *Intouchables* (Olivier Nakache and Éric Toledano, 2011) and *Samba* (Olivier Nakache and Éric Toledano, 2014)

Abstract. The popular films by the French filmmakers Olivier Nakache and Éric Toledano, *Intouchables* (2011) and *Samba* (2014), starring the actor of Senegalese descent Omar Sy, seem to be a critical approach to the French historical and political period; but they are also a faithful reflexion. Through narrative and cinematographic analysis, and taking Paul Gilroy's *Black Atlantic* as a main reference, this article studies how the heroes performed by Omar Sy work as a critic of the national integration plan outlined by the Nicolas Sarkozy Administration (2007-2012). In turn, the fact that these characters –black, poor residents of a *banlieue*– are fully acultural individuals, is a clear display of the limitations in the gaze of the filmmakers, aligned, without intending it, with the legislative and institutional discourse in force during Sarkozy's mandate.

Keywords: Omar Sy; Olivier Nakache; Éric Toledano; French Cinema; Film analysis; French Culture.

Sumario: 1. Introducción y objetivos. 2. Marco teórico. 3. Metodología. 4. Desarrollo. 4.1. *Intocable* (*Intouchables*, Olivier Nakache y Éric Toledano, 2011). 4.2. *Samba* (Olivier Nakache y Éric Toledano, 2014). 5. Conclusiones. 6. Referencias.

¹ Universidad Rey Juan Carlos.
E-mail: ignacio.rico@urjc.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1923-6569>

Cómo citar: Rico Guastavino, I.P. (2023). La identidad como simulacro: los héroes negros de Omar Sy en *Intocable* (Olivier Nakache y Éric Toledano, 2011) y *Samba* (Olivier Nakache y Éric Toledano, 2014). *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 23(2), 143-158, <https://dx.doi.org/10.5209/arab.88160>

1. Introducción y objetivos

Como ha estudiado Leonardo di Franceschi (2015), entre 2001 y 2014 se da un crecimiento exponencial en lo que se refiere a la producción de películas de temática diaspórica y afrodescendiente en Europa, cuyas narrativas se amoldan a las diversas realidades nacionales. En el cine francés, el auge de una estrella como el intérprete francés de ascendencia senegalesa Omar Sy, abre una nueva etapa para la representación cinematográfica de los héroes de raza negra. Cuatro rasgos de orden narrativo definen a los personajes encarnados por el actor: a) la pertenencia a una minoría racial, construida a través de su oposición a la raza mayoritaria, la caucásica; b) su estatuto de sin papeles o *sans papiers*; c) el sometimiento de los personajes a un proceso de aculturación, es decir, al abandono, repentino o progresivo, de su cultura originaria, suplantada por la francesa y republicana (Redfield et al., 1936); y d) la integración en la sociedad a través de un ejercicio de simulación, que supone amoldarse, sin convicción, a patrones socioculturales que resultan ajenos a los originarios para los personajes interpretados por Sy.

Omar Sy, nacido en Trappes (Francia) en 1978, ha desarrollado su carrera en el ámbito de la actuación y producción cinematográficas. Se cría y educa en una *banlieue* bajo la tutela de su padre senegalés y de su madre mauritana. Su carrera en la interpretación comienza con los *sketches* vocales para la estación radiofónica internacional Radio Nova. Tras conocer al comediante Fred Testot, conforma con él una pareja humorística, Omar y Fred. En 2005 estrenan su programa *Service après-vente des émissions* en Canal + de Francia, que será emitido hasta 2012 (Bourgeois, 2015). Así pues, inicia de este modo una carrera audiovisual que obtiene su primer fruto con un cameo en el filme *Terror en la torre Montparnasse* (*La Tour Montparnasse Infernale*, Charles Nemes, 2001) y que, en la actualidad, suma cuarenta y cuatro títulos. Su primer papel protagonista llega en 2011 con el largometraje *Intocable* (*Intouchables*, Olivier Nakache y Éric Toledano, 2011), uno de los más rotundos éxitos de taquilla de la historia del cine francés, tanto dentro como fuera del país. Dado que Francia vive por entonces, como veremos, un interés recobrado por la negritud en términos culturales e identitarios, podemos entender que esta adaptación del libro autobiográfico *Le second souffle* (1993), de Philippe Pozzo di Borgo, opte por cambiar la nacionalidad argelina de uno de sus dos protagonistas, Abdel Yasmin, por la senegalesa del Driss de Sy.

Según la información facilitada por *Box Office Mojo*, es la tercera película francesa más taquillera en su propio país, habiendo alcanzado los 10.198.820 millones de dólares en su paso por salas. El intérprete, que ya había colaborado, con pequeñas apariciones, con Olivier Nakache y Éric Toledano en el cortometraje *Ces jours heureux* (2002) y en las producciones *Aquellos días felices* (*Nos jours Heureux*, 2006) y *Tellement Proches* (2009), alcanza entonces una notoriedad que lo lleva a protagonizar, entre 2011 y 2023, once largometrajes estrenados en cines y/o plataformas de

streaming, además de una serie televisiva, *Lupin* (George Kay, François Uzan, 2021-). El éxito descomunal de *Intocable* en las salas de Francia, termina por fijar una tipología narrativa muy particular para Omar Sy que persistirá en roles posteriores, con filmes como *Monsieur Chocolat* (*Chocolat*, Roschdy Zem, 2016), *Mañana empieza todo* (*Domain tout commence*, Hugo Gélin, 2016) o *El doctor de la felicidad* (*Knock*, Lorraine Levy, 2017), en cierto sentido culminación del proceso analizado en este artículo: la raza de su protagonista, un médico rural en la Francia de los años 50, no tiene relevancia ni impacto alguno en el relato. Desde *Intocable*, y en los años sucesivos, Sy se manifiesta como encarnación de la capacidad de superación de los migrantes subsaharianos que habitan las *banlieues*. Un microcosmos sociocultural, el de la *banlieue*, que, en el cine francés, y desde el estreno de *El odio* (*La haine*, Matthieu Kassovitz, 1999), se ha convertido en el centro cinematográfico de “una cultura interesantemente desetnizada, y paradigma desesencializado de coalición entre comunidades y una entidad reconfortantemente universalizada para la cultura dominante” (Rosello, 1996: 171). *El odio* no es solo interesante por el rol que confiere a la *banlieue*, sino por el modo en que Mathieu Kassovitz permitía vislumbrar la creciente desconfianza en la convivencia multiétnica según un modelo multicultural (Tarr, 2014, p. 516-533). Un modelo que “sostiene que las diversas culturas tienen que ser reconocidas dentro de dos formas básicas: la democrática, que va dirigida a los ciudadanos dentro de una unidad política común, y la del individuo o grupo cultural en su distinción y diferencia” (Martínez Veiga, 2002, p. 28). Las dos películas de Nakache y Toledano analizadas abundan en una mirada similar.

Desde el estreno de *El odio*, la *banlieue* se ha convertido en un espacio primordial en el cine francés (Orlando, 2003; Higbee, 2007), y de significativa importancia en producciones comerciales protagonizadas por héroes negros. Si *El odio* aún contemplaba a la *banlieue* como una trinchera para el desarrollo combativo de una cultura propia, que cuestionaba la marginación de minorías raciales y religiosas –algo que, aún harán, a principios del siglo XXI, filmes con personajes protagonistas negros como *Yamakasi: Los hijos del viento* (*Yamakasi*, Ariel Zeitoun, 2001), *El retorno de los Yamakasi, los hijos del viento* (*Les fils du vent*, Julien Seri, 2004) o *Distrito 13* (*Banlieue 13*, Pierre Morel, 2004)–, terminará por prevalecer, en el cine, una mirada que presenta al barrio como obstáculo para la integración. Significativos son los ejemplos que nos brindan *La profesora de Historia* (*Les héritiers*, Marie-Castille Mention Schaar, 2014), *La vie en grand* (Mathieu Vadepied, 2015), *Divinas* (*Divines*, Houda Benyamina, 2016), *El buen maestro* (*Les grands esprits*, Olivier Ayache-Vidal, 2017) o *Guapis* (*Mignonnes*, Maïmouna Doucouré, 2020). Todos ellos son largometrajes de trasfondo educativo, protagonizados por jóvenes negros; y en cada uno de ellos, al margen de matices narrativos, se repite un mismo esquema ideológico: la superación de los obstáculos que afrontan los héroes negros pasa, como condición *sine qua non*, por el abandono rotundo e inequívoco de la cultura de la *banlieue* –a menudo ligada a los usos y costumbres de sus progenitores–.

En la producción cinematográfica de Nakache y Toledano inmediatamente posterior a *Intocable*, *Samba* (Olivier Nakache y Éric Toledano, 2014), Omar Sy asume un papel semejante al del primer filme. A través de la insistencia en el necesario abandono de cualquier vestigio de la tradición cultural del héroe negro para su efectiva integración en la sociedad, en las dos películas la cultura francesa y republicana emerge como un simulacro o constructo al que los personajes de Sy han de adecuarse con el fin de hallar un camino propio hacia la estabilidad económica, social y afectiva.

Debe atenderse al período histórico y político que abarcan estos filmes, de 2011 a 2014, con tal de comprender el sentido de que una imagen tan particular del *sans papier* quede fijada en el imaginario colectivo gracias a Omar Sy, gozando de un éxito tal que conlleva, después del estreno de *Intocable*, a su repetición en *Samba*. La Administración del presidente Nicolas Sarkozy (2007-2012) está marcada por una idea, la de la integración nacional, que viene a reforzar un pilar fundamental de los principios republicanos franceses: la secularidad del Estado; hasta el punto de que República y secularidad acaban instituyéndose como conceptos indisolubles (Bauzon, 2017). La gestión de la inmigración en toda la segunda década del siglo XXI está, además, marcada por un controvertido acontecimiento legislativo: la Ley n.º 2004-228 del 15 de marzo de 2004, que enmarca, en aplicación del principio de laicidad, la tenencia de símbolos o ropa que manifiesten una pertenencia religiosa en los colegios, escuelas y liceos públicos cuestionada a menudo de facilitar un borrado cultural para un sector de la población norteafricana y subsahariana que entiende los símbolos religiosos como una forma de identidad cultural, más que de práctica religiosa (Scott, 2004, p. 106).

En tiempos marcados en Francia, como se ha visto, por políticas legislativas que aspiran a la erosión de las especificidades culturales, sociales y religiosas de migrantes y comunidades diaspóricas, debemos atender al renacimiento, en la Francia del siglo XXI, de un interés por la revisión de la negritud en el país. Así pues, algunos grupos de presión, como el Council for the Representation of Black Associations (CRAN), así como las asociaciones caribeñas, pedían a comienzos de la década de 2010 una representación mejor de las experiencias negras en la narrativa francesa. Al margen del ámbito cinematográfico, la inauguración de exposiciones como *Présence Africaine* y *L'invention du sauvage*, en el Musée du Quai Branly, o la fundación de un Memorial de la Esclavitud en Nantes, manifiestan hasta qué punto las instituciones han terminado por considerar de interés social la representación del pasado de algunas minorías (Filah-Bakabadio, 2015, p. 217).

2. Marco teórico

Existen numerosos estudios en torno al tratamiento audiovisual del migrante africano y del afrodescendiente en el cine francés de las últimas décadas, tan relevantes en su alcance como *El siglo XX en pantalla*, de Shlomo Sand, publicado en 2008 en español por Crítica; *The Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders, Diasporas*, de Mike Wayne, publicado en 2002, editado por Intellect Books; o *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, de Daniela Berghahn y Claudia Sternberg, editado por Palgrave Macmillan en 2014. En el primero de ellos, dentro de los capítulos dedicados a la cinematografía colonial y poscolonial, y aunque el itinerario trazado culmine en los años 90, el autor explora hasta qué punto el cine traduce, a menudo, antes prejuicios que realidades. Incluso cómo este es susceptible de articular discursos opuestos a los que pretendía (Sand, 2008, p. 473-485). A lo largo de la Historia, nos explica Sand, esto sucede incluso en películas bienintencionadas que llaman a la integración sociocultural del migrante negro. Finalizado el período colonial, largometrajes críticos con la Francia imperial como *La victoria de Chantat* (Jean-Jacques Annaud, 1976), *1.280 almas* (*Coup de torchon*, Bertrand Tavernier, 1981) o *Chocolat* (Claire Denis, 1988), esbo-

zaban una radiografía poco complaciente de la actuación nacional en diferentes puntos de la geografía africana; sin embargo, incluso para cineastas progresistas como Annaud, Tavernier o Denis, el hombre de piel oscura seguía siendo un marco desde el que pensar el lugar en el mundo del blanco europeo. Algo que, en cierto modo, se reproduce en las películas centrales de este trabajo, *Intocable* y *Samba*: el negro como *otro*, una cuestión a resolver. El segundo, firmado por Wayne, responde a la pregunta de cómo refleja el cine europeo contemporáneo el esfuerzo por la integración política y económica de la diáspora negra en plena globalización económica. Trabajo de análisis eminentemente político de las imágenes, su autor identifica temas pertinentes para llevar a cabo un estudio de la dinámica cultural y política contemporáneas del cine europeo producido a mediados de la década de los 80. En dicho periodo se fijan algunas tensiones narrativas y psicológicas, deudoras del pensamiento de Du Bois y Gilroy, que serán suprimidas en *Intocable* y *Samba*: el conflicto de los personajes entre la cultura originaria de sus ancestros y la necesidad de integrarse en una sociedad que tiende a rechazarlos. En el tercero, Berghahn y Sternberg son las editoras de un compendio de ensayos que reúne a expertos estudiosos del audiovisual, la narrativa y las políticas de la representación con el objetivo de estudiar qué papel obtienen la migración y las diásporas en el cine de la Europa poscolonial y posnacional. Pese a su carácter antológico, este título ofrece líneas claras para establecer una discusión teórica y analítica integral del sector creativo y productivo cinematográfico. El mapa ideológico trazado por las dos editoras en el capítulo que ambas firman, “Locating Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe”, pretende articular una amplia genealogía del cine diaspórico desde los años 80. En lo que respecta a la cinematografía francesa, las autoras certifican una de las ideas fundamentales de este artículo: la asociación progresiva y creciente del cine de las minorías étnicas con un espacio como el de la *banlieue* (Bergahahn & Sternebrg, 2014, p. 22, 23).

En lo que respecta a los estudios culturales y poscoloniales, nos centramos específicamente en los importantes trabajos teóricos llevados a cabo por diferentes académicos. Principalmente, atendemos a la obra fundamental de Paul Gilroy, profesor del University College de Londres, titulada *Atlántico negro*, publicada por primera vez por Verso Books en 1993, la cual nos ha permitido vislumbrar los logros y limitaciones filosóficas e ideológicas de estos filmes en relación con su tentativa de ilustrar los procesos de construcción del personaje negro en tanto “ser cultural”. Continuando la labor de W.E.B. Du Bois en el seminal *The Souls of Black Folk* (1903), *Atlántico negro* abunda en la negación habitual, dentro de la expresión artística y de los medios de comunicación, de una “doble conciencia” del migrante o el afrodescendiente. Situados entre dos ensamblajes culturales:

[...] siguen atrapados en una relación antagonista marcada por el simbolismo de los colores, que se suma al poder cultural manifiesto de su maniquea dinámica central (blanco y negro). Estos colores sostienen una retórica especial que ha pasado a asociarse con un lenguaje de nacionalidad y pertenencia nacional, así como con los lenguajes de la “raza” y de la identidad étnica (2014, p. 14).

El fracaso de la asunción de que el negro europeo, concretamente el francés, se halla en la intersección entre su propio *background* cultural familiar y un afán de lucha por la plenitud de sus derechos ciudadanos que sigue el modelo de los ideales

ilustrados, ha sido propiciada por el “absolutismo étnico” de la polarización blanco-negro a la que se ha referido Gilroy, y que resulta fundamental, a efectos de este trabajo, para entender la intersección fílmica que atraviesa a los personajes negros del cine que analizamos.

3. Metodología

En el presente artículo se efectúa un análisis narrativo-fílmico, ciñéndose en este sentido a las categorías y modalidades analíticas exploradas por Lauro Zavala (2010), cuya genealogía del análisis cabe recomendar al lector a modo de guía. Se utiliza un método mixto entre el análisis interpretativo y el instrumental. El interpretativo, cuya metodología se sirve de la teoría del cine, persigue aprehender la naturaleza estética y semiótica del filme, por lo que presta su atención a los componentes formales; el cine, por tanto, considerado desde las Humanidades. Con respecto al análisis instrumental, ligado metodológicamente a las Ciencias Sociales, nos interesa por su hincapié en los contenidos del filme; es decir, en la capacidad del mismo para abanderarse de ciertos discursos con una clara proyección mediática y cultural (Zavala, 2010, p. 65).

Para el estudio de las distintas películas seleccionadas, prestamos atención a los aspectos dramáticos (temas y personajes) y a los formales (recursos narrativos del lenguaje fílmico). El planteamiento metodológico, pues, combina un análisis interpretativo —centrado en los valores de la imagen y la puesta en escena— con un análisis de corte instrumental, dada la importancia de inscribir la producción analizada en un marco cultural y sociopolítico, y así comprender en profundidad sus diversos condicionantes culturales e ideológicos. Este sesgo político estaría, a su vez, ligado indisolublemente a la plasmación de la negritud en pantalla, por lo cual ambos modelos analíticos resultan necesariamente complementarios en nuestro estudio. En referencia a la necesidad de vislumbrar la naturaleza de los relatos en sí mismos, será esencial efectuar aproximaciones de orden narrativo. El fin de esta orientación del análisis es poder explorar la cualidad expresiva que los personajes interpretados por Omar Sy obtienen en los imaginarios audiovisuales dentro de la secuencia (microanálisis) y del plano, con un análisis de corte instrumental, dada la importancia de inscribir las producciones analizadas en un marco cultural e industrial, y así comprender en profundidad sus diversos condicionantes ideológicos.

No menos relevante es definir a qué se refiere el presente artículo con “negro”, una categoría racial y étnica realmente ambigua y problemática. Tal como explora Milan Hraboský en su artículo “The Concept of Blackness in Theories of Race” (2013), la negritud sigue siendo el principal “criterio” para designar un origen racial “inferior”. El significado del término “negro” y de la negritud en los estudios lingüísticos no atiende a dimensión científica alguna. El análisis conceptual utilizado por la teoría racial revela una vaguedad generalizada cuando se trata de entender el concepto de raza, que actúa ante todo como una construcción social y cultural artificial. En cualquier caso, Raj Bhopal, en su “Glossary of Terms Relating to Ethnicity and Race: For Reflection and Debate”, establece una definición válida para la perspectiva europea del término a través de una síntesis de perspectivas establecidas y afianzadas: Una persona con orígenes ancestrales africanos, que se identifica a sí misma, o es

identificada, como negra, africana o afrocaribeña [...]. En algunas circunstancias, la palabra negro significa todas las poblaciones minoritarias no blancas y, en este uso, tiene fines políticos (2004, párr. 17 y 20).

Recientemente ha visto la luz un trabajo como *Nous qui ne cultivons pas le préjugé de race. Histoire(s) d'un siècle de doute sur le racisme en France* (2021), de Dominique Chathuant, ambiciosa monografía historiográfica que desglosa la constitución filosófica, ideológica y sociohistórica del racismo en Francia. En la genealogía destaca una idea de directa aplicación sobre la materia estudiada: el problema, para la Francia republicana y blanca, no es tanto la negritud, sino el negro que no se comporta como debiera. Nos interesa la emergencia, a principios del siglo XX, de un estereotipo tan relevante como el del *Bonhomme Banania*, inspirado en una variación del café lanzada al mercado en 1917. La imagen que anunciaba el producto era la de un senegalés con una sonrisa amplia y amable sentado en el campo mientras desayunaba. Lo más significativo es que, a diferencia de la mayoría de los estereotipos del negro europeos, el *Bonhomme Banania* hace gala de un estilo de dibujo realista, sin rastro de sátira, y su actitud no es servicial: consume el producto, no lo prepara ni lo sirve (Pieterse, 1992, p. 163). Pese a esta amabilidad y a apelar, como señala Pieterse, al negro francés, nacionalizado, su vestimenta senegalesa tradicional y la sabana como paisaje de fondo lo expulsan a los confines de la otredad. Es “el buen negro que los buenos blancos quieren” al que se referían Chris Marker y Alain Resnais en su ensayo-documental *Las estatuas también mueren* (*Les statues meurent aussi*, 1953).

Por último, es importante señalar que usamos recurrentemente dos términos de larga tradición en sus respectivos campos. En primer lugar, nos referimos a aculturación, que emerge del ámbito de las Ciencias Sociales y se refiere, esencialmente, al cambio cultural generado por el contacto entre individuos o comunidades culturalmente diversos (Redfield, Lindon, Herskovits, 1936). El concepto, criticado abundantemente, entre otros por el propio Paul Gilroy, no reconoce que la asunción de un nuevo hábito cultural, sea individual o comunitario, supone la mutación de este en el lecho de la cultura que lo incorpora; es decir, la transculturación, esencial para comprender la doble conciencia de Du Bois y Gilroy.

Del campo de la filosofía tomamos los términos simulacro y simulación, que Jean Baudrillard situó en el mapa del pensamiento del siglo XX en 1981. Los personajes de Omar Sy se aprovechan del simulacro estratégicamente, y más allá del pesimismo de *Intocable* y *Samba* con respecto a la integración en la Francia republicana de sus héroes, lo cierto es que “la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo verdadero y de lo falso, de lo real y de lo imaginario” (Baudrillard, 2014). El término es empleado, por tanto, en su acepción más extendida en el ámbito de los estudios culturales y la crítica artística: “El simulacro de Baudrillard ya no constituye el resultado de la imitación de la realidad, sino lo contrario: su nueva interpretación manifiesta el fin de la imitación y la aniquilación de cualquier referencia” (Vaskes, 2008, p. 200).

4. Desarrollo

Pese a no tratarse de un rol protagónico, y hallarse por tanto más allá de los límites del presente artículo, la primera aparición de Omar Sy en un largometraje, apenas un

cameo en la película *Terror en la torre Montparnasse*, resulta representativa de la dirección que tomarían sus personajes durante el período 2011-2014. En la única escena en que este aparece, una de las últimas del filme, la villana, Stéphanie (Marina Foïs), blanca y francesa, intenta pagar con los billetes de un maletín de dinero robado a un taxista (Omar Sy) de marcado acento senegalés. El migrante le responde, entre carcajadas: “Imposible, señora. No sé cómo será en su país, pero aquí en Francia no hay billetes de 1.500 francos”. De este modo, no solo se le descubre al espectador la estafa de la que ella ha sido víctima, sino que se construye un sentido irónico para el desenlace del largometraje: un inmigrante del África subsahariana pone en duda el origen de una mujer nacida en el país, reivindicándose a sí mismo como representante de una nueva Francia, la de la *banlieue*, llamada a desplazar al blanco París de las altas finanzas que representa, en la película, Stéphanie. El exiguo desarrollo del personaje de Sy en la escena, no obstante, sitúa en un estadio aún embrionario esa idea de la nueva Francia que se perfeccionará en los filmes abordados de Nakache y Toledano.

4.1. *Intocable* (*Intouchables*, Olivier Nakache y Éric Toledano, 2011)

Philippe (François Cluzet) es un millonario que se ha quedado tetrapléjico tras sufrir un accidente de parapente. No pudiendo desarrollar con normalidad su día a día, contrata al joven Driss (Omar Sy) para que acometa las labores de enfermero y de chófer, tejiéndose entre ambos una relación, en un principio, tensa, que acabará desembocando en la complicidad. El aspecto más definitorio del Driss de *Intocable* es la ausencia de cualquier rasgo identitario esencial. Hasta tal punto su identidad se antoja erosionada que solo en el último tercio del metraje sabremos que Driss no es francés, sino senegalés. Ni siquiera el primer y más relevante signo de su identidad responde a la realidad del personaje, pues Driss no es tampoco su nombre real: la *banlieue* lo rebautizó así, pero realmente se llama Bassari Bakari. Por tanto, de su pasado senegalés no resta ni siquiera un nombre, ya que ha dejado de utilizarlo. Su cultura originaria ha sido completamente eliminada al llegar a Francia. Por tanto, no existe nada semejante a un proceso de intercambio cultural entre los personajes, esencial desde el punto de vista de la transculturación sobre la que se erige la doble conciencia a la que se refiere Gilroy. *Intocable* opta por construir, más bien, una oposición a través de las personalidades de los protagonistas: la alegría de vivir y el caótico desparpajo de Driss, frente al refinamiento y el respeto por el orden de Philippe. Por ejemplo, cuando Philippe se atreve a hablar, por primera vez, de su mujer, Driss devora su comida con las manos en un lujoso restaurante, sin preocuparse de qué puedan pensar el resto de los refinados comensales. Hay una falta de modales en el personaje de Sy que el filme observa con amable reprobación. La comicidad de esta situación sale a relucir en los contraplanos del devorador compulsivo, mientras Philippe detalla su trágico relato romántico (Imagen. 1). Driss es, en cierto modo, y ante la cultura blanca francesa que representa Philippe –coleccionista de arte, de exquisita formación en ópera y música clásica–, un hombre básico y pueril, desconocedor de las normas de comportamiento elementales. Es decir, un ciudadano disonante en el París de Philippe. Su itinerario como personaje, recurriendo al estereotipo al que se refería Neverdeen Pieterse (1992) será el viaje de la inadaptación a su conversión definitiva en *Bonhome Banania*.



Imagen 1. *Intocable* (*Intouchables*, Olivier Nakache y Éric Toledano, 2011).
[Fuente: captura]

El único interés cultural de Driss, como volverá a suceder con el protagonista de la obra posterior de Nakache y Toledano, *Samba* (2014), parece residir en la música *hip-hop*, y es significativo que sea así. Este detalle entra en consonancia con el talante acultural tanto de Driss como de *Samba*, pues el *hip-hop* francés codifica, en sus letras, la desubicación cultural de los inmigrantes magrebíes y subsaharianos de primera o segunda generación, para quienes el continente africano representa un origen problemático, si no lejano (Prevos, 2013, p. 80).

En *Intocable*, la barrera física entre Driss —el negro de la *banlieue*, que rechaza manifiestamente la cultura blanca francesa— y Philippe —el blanco pudiente, amante de la alta cultura— se quiebra definitivamente en la escena en que el segundo sufre un ataque de fiebre. Driss pone sus manos sobre el rostro ardiente de Philippe y seca su cuerpo. Trascender este límite material es el primer paso del personaje en la dirección que lo llevará, posteriormente, a manejarse sin fricciones sociales en el París de alta alcurnia. De manera literal, con este ejemplo, Nakache y Toledano subyugan la realización del cuerpo negro a una comprensión profunda, física y psicológica, del cuerpo blanco (Filah-Bakabadio, 2015, p. 220).

Conviene recordar que Driss, al inicio del filme, acude a la entrevista de trabajo que convoca Philippe con la intención de que este le firmase el documento que necesitaba para cobrar el paro. Driss era, por tanto, un hombre sin ambiciones económicas, más allá de la mera supervivencia. No obstante, la alta cultura francesa emerge en su horizonte como una posibilidad de ascenso social. A medida que la trama progresa y el interés de Driss por pintar lienzos es espoleado por Philippe, la comercialización de su arte lo inscribe, de una vez por todas, en la cultura francesa contemporánea, siempre gracias a la mediación de Philippe, quien se ofrece a vender la obra de Driss de un modo que disimule las carencias personales y el talante simplón, del joven negro.

La aceptación cultural de Driss pasa, por tanto, por una suerte de pantomima cultural, convirtiéndose en el autor de una obra pictórica codiciada y conquistando, de ese modo, la aceptación social. Pero, en realidad, los cineastas Nakache y Toledano nos permiten vislumbrar, en numerosos diálogos, que el valor de la obra de Driss es fruto de un simulacro inteligentemente concebido por Philippe. Con respecto a esa relación, menos amable de lo que parece, entre el personaje de Sy y la cultura francesa, blanca

y republicana en la que poco a poco se inscribe, resulta significativo que, mientras pinta su primer lienzo, uno de los brochazos ensucie un antiguo cuadro que cuelga en la pared de la casa de Philippe. La metáfora, de gran claridad, apunta a Driss como un aspirante a incorporarse a la Francia blanca y republicana, pero a través del engaño, el simulacro y la estratagema. Sin embargo, estos ejercicios de apropiación simulada se hallan, a ojos de Baudrillard, políticamente desactivados: “La ilusión ya no es posible porque la realidad tampoco lo es. Este es el planteamiento del problema político de la parodia, de la hipersimulación o simulación ofensiva” (Baudrillard, 2014).

El plano dedicado al marco salpicado de pintura no es baladí; le sugiere a la audiencia el irreversible advenimiento de una Francia multiétnica que transmutará la sociedad y sus tradiciones en una realidad completamente distinta. Sin embargo, y más allá de los conceptos enunciados –la negritud, pobreza y extranjería de Driss–, ¿en qué consiste esta otredad? *Intocable* se muestra incapaz de aventurar una respuesta, aunque el filme, en sí mismo, funcione a modo de alegoría de la suplantación de un viejo mundo por otro nuevo. La melancólica metáfora que habla de este advenimiento irreversible de la nueva Francia se halla en la propia premisa del filme. Philippe, el hombre blanco, ha de aceptar que está confinado a una silla de ruedas de por vida, incapaz de valerse por sí mismo, mientras que Driss, el hombre negro, corre, baila y juega sin cansarse. La nueva Francia es para el ciudadano migrante negro de la *banlieue*, aunque Olivier Nakache y Éric Toledano no sean capaces de definir los rasgos de un personaje, finalmente, culturalmente erosionado.

Cuando Driss, en el último tercio del metraje, entra en crisis, indeciso con respecto a su futuro, un plano general nos hace entender la comodidad del personaje en una cultura que solía rechazar. La perspectiva de su lugar en el mundo ha cambiado. De espaldas frente a un ventanal, ante él emergen los bloques de hormigón de la *banlieue*, anteriormente vedados a nuestra mirada (Imagen 2). La ausencia de objetos flanqueando a Driss otorga una rotunda sensación de expansividad a lo que contemplamos: él ya no está atrapado en ese mundo, es decir, en la cultura vagamente multiétnica de la *banlieue*. El detalle clave es que en sus auriculares no suena sino la música de Joan Sebastian Bach. Ahora Driss es un negro francés, es decir, un francés más. Un joven educado, refinado, que ha encontrado en su evolución cultural un nuevo sentido para la vida.



Imagen 2. *Intocable* (*Intouchables*, Olivier Nakache y Éric Toledano, 2011).

[Fuente: captura]

No difiere, en el fondo, de aquello que articulan Contreras-Pulache y Joya Quispe a propósito de uno de los casos más estudiados de “niños lobo”: el de Victor de Aveyron, preadolescente salvaje a quien tuteló, durante su corta vida, el pedagogo Jean Itard:

Un ser humano salvaje podría ser considerado como un ser vivo “natural”, que no ha sido artificializado (si la sociedad es la construcción histórica del ser humano, la sociedad es un ente artificial). En otras palabras, la presencia de la sociedad hace trascender la condición natural, por lo que el ser humano socializado no es distinto del *Homo sapiens* que disfruta de la existencia de lo artificial y, en su seno, establece sus propios grados de libertad (2019, p. 223).

Cuando, al final de la cinta, se reencuentren Philippe y Driss, los nombres del político Jean Jaures, el policía Serpico –del filme homónimo, *Serpico* (Sidney Lumet, 1973)–, el escritor Victor Hugo o el sindicalista José Bové, teñirán la cita de una amabilidad derivada del hecho de que los personajes comparten, ahora, un nicho cultural para comunicarse. Pero el camino de Driss no es tanto el de una transformación personal como el de quien ha aprendido, acaso convenciéndose a sí mismo de la necesidad de ello, las normas que permiten su incorporación plena a la sociedad francesa y republicana. Un maestro, en definitiva, del simulacro aceptado consecuentemente por una sociedad obsesionada con el reflejo mediático de sí misma (Eco, 2001, p. 140).

4.2. *Samba* (Olivier Nakache y Éric Toledano, 2014)

Como *Intocable*, *Samba* es un filme que los cineastas Nakache y Toledano construyen alrededor de la relación entre dos personajes, uno migrante y otro francés, uno negro y el otro blanco. Muy diferentes en apariencia, pero cuyas similitudes emocionales y psicológicas no tardan en aflorar. Samba (Omar Sy), que llegó a Francia desde Senegal una década atrás, aún no ha conseguido convertirse en residente del país. En un Centro de Internamiento de Extranjeros traba amistad con Alice (Charlotte Gainsbourg), ejecutiva agotada que intenta encontrar un sentido a su existencia a través de la dedicación a los desfavorecidos.

En *Samba*, Omar Sy encarna a un personaje que lleva a un nuevo límite la falta de atributos identitarios –étnica y culturalmente hablando– del migrante negro de *Intocable*. Samba, procedente como aquel, de Senegal, es un *sans papiers* en busca del permiso de residencia. Un personaje definido no por una identidad cultural, sino por sus atributos psicológicos: Samba, al igual que Driss, encarna los sueños de una vida estable en Europa. Una vez más, no hallamos rastros de un pasado cultural propio, más allá de las alusiones a su procedencia. No obstante, él no es el único personaje *sans papiers* en el filme, y no deberíamos ignorar este hecho. Destaca por su importancia en el devenir de la trama el congoleño Jonás (Isaka Sawadogo) –primero amigo y, finalmente, rival de Samba–. Atrapado en el ensueño de un amorío pasado que comenzó en España, y huyendo de la policía al lado de una mujer llamada Gracieuse (Liya Kebede), a Jonás solamente lo definen, en tanto personaje, su experiencia misma en el momento en que empieza a ser refugiado; su vida se limita a las circunstancias políticas en que tuvo lugar su huida y a la familia que dejó atrás.

El refugiado negro no solo es refugiado en los términos que establece el relato —es decir, en relación a su estatuto legal en el país—, sino también en el espacio de representación que le confieren los cineastas: Samba y Jonás son cuerpos anhelantes, que cargan con dolores inconfesables, y sin embargo individuos plenamente aculturales, sin otro relato que el de la fuga. Puede aventurarse que precisamente lo que diferencia a Samba de Driss es una aculturalidad radical propia de quien no tiene otra opción que concebir su vida como una eterna huida hacia adelante. Lejos se hallan de la complejidad que confiere Gilroy a las dinámicas de consumo e intercambio cultural de las diásporas: el autor se niega a hablar de raíces, y apunta, en cambio, a los caminos de ida y vuelta que conducen de las diásporas africanas a su continente originario (2008, p. 233-264). El Atlántico, como origen de una cultura transnacional, se diluye en las imágenes de *Samba* e *Intocable*.

La distancia entre el tándem Nakache-Toledano y Samba, reflejada en términos de ficción en la distancia entre Alice y el héroe, se manifiesta gracias al uso de un sencillo recurso visual: el cristal que, en el centro de internamiento, separa a la asistente de Samba, y a través del que ella observa, por primera vez, esas viejas y profundas cicatrices, significativamente cercadas por los colores de la bandera francesa (Imagen 3). Si el Driss de *Intocable* renunciaba a su nombre al entrar en contacto con la *banlieue*, Samba se ve obligado a vivir un proceso similar, pero en este caso por un motivo de supervivencia. Así, al culminar el metraje, escapando de la justicia toma la identidad del fallecido Jonás. No es un movimiento extraño en la narración, pues a lo largo del filme, los carnets de identidad falsos que usa para trabajar sin permiso legal le procuran distintos nombres y apellidos, otorgándole un carácter proteico, haciendo del *sans papiers* que encarna Sy apenas un rostro de máscaras cambiantes.

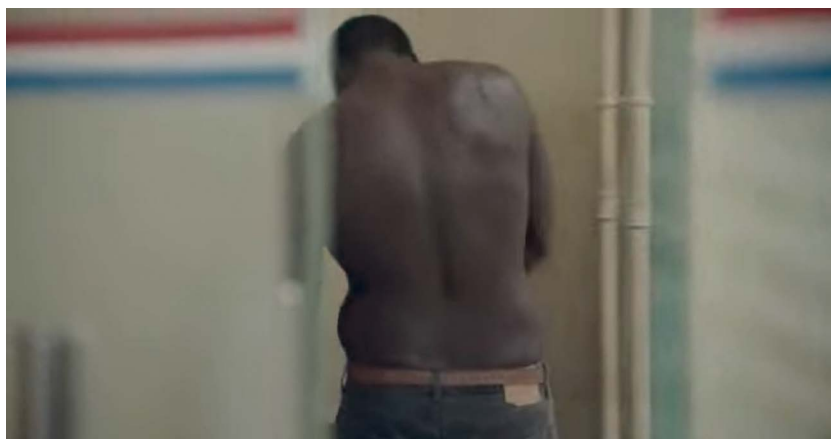


Imagen 3. *Samba* (Olivier Nakache y Éric Toledano, 2014). [Fuente: captura]

Ni tan siquiera la onomástica del héroe apunta a una identidad cultural determinada. Aunque el guion del filme relacione a Samba con el baile afrobrasileño del mismo nombre, el protagonista no sabe bailar; su aculturación llega hasta el punto de quebrar el cliché del negro como bailarín natural —sobre cuyo origen abunda Lawrence M. Jackson en “The Male Black Dancer Physique: An Object of White Desirability” (2011)—. Sin embargo, no podemos dejar de constatar que es otro personaje

negro, que vive y trabaja legalmente en Francia, el único que parece guardar un nexo con su cultura originaria. Se trata de Lamouna (Youngar Fall), tío de Samba, quien no solamente rememora, una y otra vez, la vida en su continente natal, sino que relata, en una escena, una fábula de su infancia que apela al deseo de vivir pese a las circunstancias. Un cuento folclórico, por otro lado, de un africanismo estereotipado (Pointer, 2011, p. 3).

Lo que diferencia a Samba de su tío, Lamouna, es que mientras el primero desea integrarse en la cultura social francesa y republicana, el segundo está convencido de que la integración es una quimera inalcanzable. La evolución cultural del protagonista solo puede responder al simulacro. En el ecuador del metraje, Lamouna, el tío de Samba, le dice al héroe: “Llevas diez años aquí y sigues sin entender nada. A partir de ahora te vas a vestir de otro modo, a la europea”. De algún modo, Lamouna le está exigiendo que, al cambiar esto, disimule esos rasgos de identidad externos que ha adquirido al entrar en contacto con el barrio. El simulacro no solo consiste en comenzar a vestir de traje, sino en llevar siempre algo para leer en sus manos. Esta forzada transformación cultural, sin embargo, no funciona para Samba. Así lo anuncian, en cierto modo, los planos generales de ese nuevo Samba que simula ser uno más entre la multitud, despersonalizado, fingiendo interesarse en una revista (Imagen 4). El simulacro del “ser francés” no cambia el estatuto real de un *sans papiers*, como se ha reflexionado previamente.

El desamparo del personaje adquiere connotaciones inquietantes –no sabe desenvolverse por sí mismo sin una guía clara– en la escena de los tribunales, donde se decide si consigue o no su permiso de residencia. Pese a llevar diez años viviendo en París, Samba no puede evitar confundir las siglas institucionales que le mencionan, y no termina de entender cómo funciona el sistema republicano francés. Es, llanamente, un joven que, sin la ayuda de Alice, es apenas capaz de sobrevivir en la ciudad. La aculturación de Samba no supone, al igual que ocurriera con Driss en *Intocable*, el desplazamiento de una cultura originaria por otra nueva, aquella del país al que se migra. Más bien, el personaje es una manifestación cosmopolita y contemporánea del “buen salvaje” (Domingo, 2002, p. 45-60), es decir, alguien que empieza culturalmente de cero. Apenas la *banlieue* deja unas primeras herramientas, a excepción del *hip-hop* todas externas –vestimenta y apariencia– para desenvolverse.

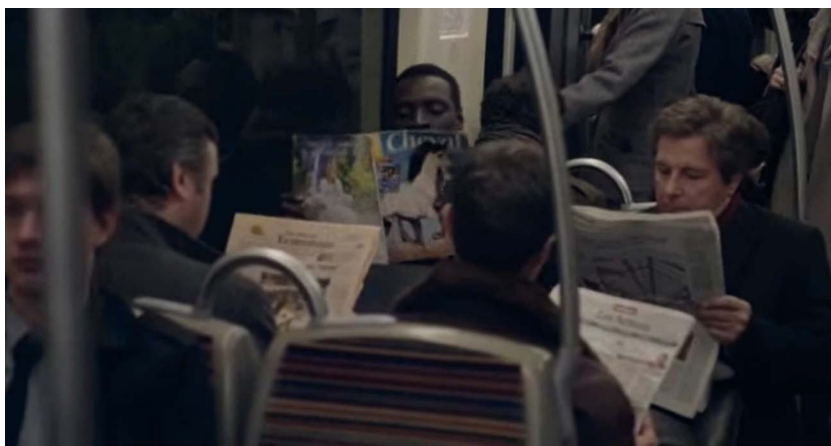


Imagen 4. *Samba* (Olivier Nakache y Éric Toledano, 2014). [Fuente: captura]

Al final de la película, una casualidad –un intercambio fortuito de chaquetas y carnets de identidad– salva a un Samba que, como se escribía anteriormente, decide tomar la identidad de su compañero Jonás. Es la propia Alice, francesa, blanca e integrada, quien le insta a robar el carnet de identidad de Jonás, consciente de que Samba solo puede sobrevivir a través del simulacro, de la constitución de un relato identitario falso. Ante tal sugerencia, el héroe responde significativamente lo siguiente: “Ya no sé ni cómo me llamo”. Samba es un personaje atenazado por el miedo de olvidar quién es, de convertirse en un fantasma; o, en términos identitarios, en *otro* incluso para sí mismo. En este punto, el proceso de aculturación que, dentro de la escritura visual y literaria del filme, Nakache y Toledano imponen al personaje de Sy, obtiene su colisión más notable con la idea de la doble conciencia que Gilroy elabora a partir de Du Bois. El viaje, la *nacionalización* del personaje, borran cualquier signo de una cultura previa. Frente a esta integración negativa, en la que los cineastas creen firmemente tanto en *Intocable* y *Samba*, Gilroy planteaba de un modo más enriquecedor y complejo el nexo entre identidad y nacionalidad:

Las experiencias de viaje de Du Bois plantean de la forma más nítida posible una cuestión que es común a las vidas de casi todas estas figuras, que empiezan siendo afroamericanas o caribeñas y que más tarde se convierten en algo diferente, que elude estas etiquetas específicas y, con ellas, todas las nociones fijas de nacionalidad e identidad (2008, p. 31).

Su periplo, en cualquier caso, culmina felizmente. Y lo hace, de modo muy significativo, a través del aparente afrancesamiento del personaje. El último plano del largometraje muestra a Samba trabajando para la Guardia Republicana –la unidad ceremonial de la Gendarmería Nacional de Francia (Hernández, 2009, p. 7-26)–, gracias a la nueva identidad adquirida. Ahora vive bajo una máscara distinta. La renuncia a su verdadero nombre y, con ello, a su origen, no parecen guardar ninguna consecuencia negativa para él. De hecho, el único personaje castigado por el relato el otro *sans papiers*, Jonás. Atrapado en el recuerdo de su amor perdido, pareciera aplicarse sobre él una cervantina “doctrina del castigo” (Santos de la Morena, 2018, p. 387) a causa de su incapacidad de reciclarse, de dejar de mirar al pasado, y de centrarse en el porvenir. Aunque ese futuro de integración deba pasar por mentirse a uno mismo y los demás.

5. Conclusiones

Cabe concluir, en relación a *Intocable* y *Samba*, que la idea concretada acerca de la incorporación del migrante negro a la vida social y cultural de la Francia contemporánea es, si bien crítica con el plan de integración nacional que pone en marcha la Administración Sarkozy, menos asertiva y amable de lo que pudiera aparentar. Los dos filmes están contruidos sobre una triple dialéctica: extrarradio-París, negro-blanco, pobre-rico. La capacidad de los personajes interpretados por Sy de trascender las realidades a las que han sido confinados –negro, pobre, y residente de la *banlieue*– conlleva la construcción de una apariencia, al ejercicio de un simulacro. Driss y Samba no llegan a ser nunca franceses republicanos convencidos, sino que resultan, más bien, migrantes aculturales que han aprendido a simular su adaptación. Esta decisión por parte de Nakache y Toledano es, ante todo, una respuesta crítica a los problemas de un forzado plan de integración nacional, que ellos entienden como

parte de un proceso de aculturación para el migrante. Pero ambos, en realidad, se muestran en consonancia con las vertientes dominantes del tratamiento mediático sobre el migrante negro en la Francia del período analizado. Perina sintetiza, de este modo, el problema de una mirada que se pretende asertiva:

La inmigración en Francia se ha considerado a menudo como una cuestión política controvertida más que jurídica. Es probable que la cuestión de los “derechos de las minorías” se considere a menudo en relación con la ley de inmigración, lo que induce a la confusión que se manifiesta en el uso de términos como: “inmigrantes”, “extranjeros”, “jóvenes procedentes de la inmigración”, “segunda generación de inmigrantes”, etc. [...]. La consideración de la ciudadanía diaspórica podría proporcionar un tercer y productivo enfoque (2006, p. 55).

Existe en estos dos filmes el germen de una idea que el cine francés ampliará, en los años subsiguientes, con producciones como las mencionadas en la Introducción: la alta cultura europea en general –aspiración definitiva de las clases medias blancas–, y la francesa en particular, son una suerte de impostura consensuada que el migrante negro debe aprender a emular con soltura para lograr sus fines materiales y afectivos.

Dichos planteamientos sobre el héroe negro migrante en la ficción necesitan de una concepción del personaje entendido a modo de *tabula rasa*, haciendo de ellos entidades artificialmente aculturales. Por ello, Nakache y Toledano se desentienden en sus trabajos de esa “doble conciencia” a la que alude Paul Gilroy: atrapados en la oposición blanco-negro, aun disimulada a través del lenguaje posracial del filme, no son capaces de ahondar en las tensiones interiores de dos personajes negros y migrantes, Driss y Samba. Estos no llegan a ser héroes conscientes de sí mismos y, a la par, sensibles al modo en que la sociedad del país al que han migrado los observa.

Intocable y *Samba* son películas atrapadas en la dicotomía racial y cultural que Gilroy denunciaba, lo cual impide expresar en términos complejos el conflicto cultural del migrante negro aspirante a la nacionalidad francesa. La intención de los cineastas es, claramente, cuestionar el sinsentido inherente a un plan de integración forzosa; pero ellos, a su vez, son incapaces de concebir al *sans papiers* como un ser con unas raíces culturales reconocibles.

6. Referencias

- Baudrillard, J. (2014). *Cultura y simulacro*. Ascheritt. ePub.
- Berghahn, D. y Sternberg, C. (eds.) (2020). *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Palgrave Macmillan.
- Bhopal, R. (2020). Glossary of Terms Relating to Ethnicity and Race: For Reflection and Debate. *J Epidemiol Community Health*, 58(6), 441-445, <http://dx.doi.org/10.1136/jech.2003.013466>
- Bourgeois, M.F. (2015). *Omar Sy*. Exclusif.
- Box Office Mojo (Actualizado: 19/04/2023). *The Intouchables*. <https://www.boxofficemojo.com/release/rl207259137/>
- Contreras-Pulache, H. et al. (2019). Una interpretación informacional del Niño Salvaje de Aveyron: *L'enfant sauvage* (2017). *Journal of Medicine and Movies*, 15(4), 221-230.
- De Franceschi, L. (2015). Cineastas afrodescendientes del siglo XXI, entre diáspora, transnacionalismo y post-racialidad. *Secuencias: Revista de historia del cine*, 45, 77-110.

- Domingo, M. (2002). Naturaleza humana y estado de educación en Rousseau: la sociedad. *Pulso*, 25, 45-60.
- Eco, U. (2001). *Apocalípticos e integrados*. Tusquets.
- Fila-Bakabadio (2015). Inventing the Esthetics of the Afro-modern Body: Black French and the Atlantic Circulation of Beauty. *African and Black Diaspora. An International Journal*, 8(2), 1-14.
- Gilroy, P. (2014). *Atlántico negro: Modernidad y doble conciencia*. Akal.
- Hernández, C.P. (2009). El retorno de Francia a la estructura militar de la alianza. *Boletín de Información*, 312, 7-26.
- Higbee, W. (2007). Re-Presenting the Urban Periphery: Maghrebi-French Filmmaking and the “Banlieue” Film. *Cinéaste*, 33(1), 38-43.
- Hraboský, M. (2013). The Concept of Blackness in Theories of Race. *Asian and African Studies*, 22(1), 65-88.
- Jackson, M. (2011). The Male Black Dancer Physique: An Object of White Desirability. *The Journal of Pan African Studies*, vol. 4(6), 75-81.
- Martínez Veiga, U. (2002). Las bases del multiculturalismo. *Temas para el debate*, 89, 28-30.
- Oppenheimer, D.B. (2008). Why France Needs to Collect Data on Racial Identity... in a French Way. *Hastings International and Comparative Law Review*, 31(2), 735-752.
- Orlando, V. (2003). From Rap to Rai in the Mixing Bowl: Beur Hip-Hop Culture and Banlieue Cinema in Urban France. *Popular Culture*, 36(3), 395-415. DOI: [10.1111/1540-5931.00013](https://doi.org/10.1111/1540-5931.00013)
- Perina, M. (2006). An Ongoing Diaspora: The Case of the French Caribbean. *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 22(1), 35-57.
- Pointer, R. (2011). *How to Write About Africa in 8 Steps: An Ethical Storytelling Handbook*. Africa No Filter.
- Redfield, R. et al. (1936). *Memorandum for the Study of Acculturation*. American Anthropological Association.
- Rosello, M. (1998). *Declining the Stereotype: Ethnicity and Representation in French Cultures*. University Press of New England.
- Scott, J.W. (2005). Symptomatic Politics – The Banning of Islamic Head Scarves in French Public Schools. *French Politics Culture & Society*, 23(3), 106-127. <https://doi.org/10.3167/153763705780793531>
- Vaskes, I. (2008). La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total. *Estudios de Filosofía*, 38, 197-219
- Wayne, M. (2002). *The Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders, Diasporas*. Intellect Books.
- Zavala, L. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Casa del tiempo*, 30, 65-69.