

Artículo de Investigación

La serie televisiva *Detective Touré* como ejemplo de personajes no racializados en la televisión pública y su efectiva responsabilidad social

The television series *Detective Touré* as an example of non-racialised characters in public television and their effective social responsibility

Basilio Cantalapiedra Nieto¹: Universidad de Burgos, España.

bcantalapiedra@ubu.es

Pablo Aguilar Conde: Universidad de Burgos, España.

paguilar@ubu.es

Fecha de Recepción: 30/05/2024

Fecha de Aceptación: 25/07/2024

Fecha de Publicación: 12/09/2024

Cómo citar el artículo:

Cantalapiedra Nieto, B. y Aguilar Conde, P. (2024). La serie televisiva *Detective Touré* como ejemplo de personajes no racializados en los proyectos de las televisiones públicas y la contribución a su efectiva responsabilidad social [The television series *Detective Touré* as an example of non-racialised characters in public television projects and the contribution to their effective social responsibility]. *European Public & Social Innovation Review*, 9, 1-19. <https://doi.org/10.31637/epsir-2024-749>

Resumen:

Introducción: Los protagonistas de las ficciones audiovisuales deben reflejar la sociedad multirracial en la que se producen, evitando la racialización de los personajes. En este sentido la serie *Detective Touré* (2024), producida por las televisiones públicas española y vasca, se convierte en un hito en el audiovisual español al convertir en protagonista a un personaje de color. **Metodología:** Se analiza la serie *Detective Touré*, así como la evolución de la presencia de intérpretes de raza no caucásica en los largometrajes nominados en los Premios Goya desde su inicio. **Resultados:** La serie estudiada ejemplifica el largo camino por recorrer para que el audiovisual integre a todas las etnias que componen la ciudadanía española, así como se muestra el escaso reconocimiento e inclusión de personajes representativos en el cine español. **Discusión:** La producción audiovisual, particularmente la generada desde la televisión

¹ **Autor Correspondiente:** Basilio Cantalapiedra Nieto. Universidad de Burgos (España).

pública, debe evitar la simplificación del discurso sobre la población inmigrante para ajustarse a la legalidad y a sus objetivos de Responsabilidad Social Corporativa. **Conclusiones:** Propuestas novedosas como la serie *Detective Touré* inciden en la necesaria evolución del diseño de los personajes audiovisuales para reflejar la realidad social española, mostrando las carencias históricas existentes en este sentido.

Palabras clave: racialización; etnicismo; *Detective Touré*; audiovisual; responsabilidad social corporativa; televisión pública; Ley General de Comunicación Audiovisual; interpretación.

Abstract:

Introduction: The protagonists of audiovisual fictions should reflect the multiracial society in which they are produced, avoiding the racialisation of the characters. In this sense, the series *Detective Touré* (2024), produced by the Spanish and Basque public television channels, has become a milestone in the Spanish audiovisual industry by making a character of colour as the protagonist. **Methodology:** The series *Detective Touré* is analysed, as well as the evolution of the presence of non-Caucasian actors in feature films nominated for the Goya Awards since its inception. **Results:** The series studied exemplifies the long way to go for the audiovisual to integrate all the ethnic groups that make up the Spanish citizens, as well as showing the scarce recognition and inclusion of representative characters in Spanish cinema. **Discussion:** Audiovisual production, particularly that generated by public television, must avoid simplifying the discourse on the immigrant population in order to comply with the law and its Corporate Social Responsibility objectives. **Conclusions:** Innovative proposals such as the series *Detective Touré* have an impact on the necessary evolution of the design of audiovisual characters to reflect the Spanish social reality, showing the existing historical shortcomings in this regard.

Keywords: racialisation; ethnicity; *Detective Touré*; audiovisual; corporate social responsibility; public television; General Law on Audiovisual Communication; interpretation.

1. Introducción

Los personajes protagonistas de las ficciones audiovisuales españolas han mantenido en el tiempo una persistente homogeneidad, la de su raza. Esta constante diverge de la multicultural realidad social estatal en la que se enmarcan. Por ello, la serie televisiva *Detective Touré*, creada en 2024 por David Pérez Sañudo y Carlos Vila, que surge como una adaptación de la saga literaria escrita por Jon Arretxe con la participación en la producción de las televisiones públicas española y vasca, RTVE y EITB, supone un hito en la no racialización de los personajes de la ficción española, al ser protagonizada por un actor de raza negra, interpretando un rol que se aleja de los estereotipos habituales en los personajes de color. La racialización puede definirse como el proceso por el que las características de un individuo se reducen a las entendidas como propias de su raza o etnia provocando, en el caso de las ficciones audiovisuales, que se limite el arco de desarrollo de los personajes, constriniéndolo fundamentalmente al carácter de inmigrante, minimizando con ello su peso en la acción.

Este trabajo tiene como objetivo estudiar el tratamiento de los personajes en función del color de su piel en la ficción audiovisual española reciente, desde la perspectiva de su racialización, por lo que supone de simplificación del discurso sobre los grupos de población inmigrante, procurando la búsqueda de una reflexión profunda sobre el papel que desempeñan los medios de comunicación televisivos públicos en la sensibilización de la población hacia el problema de la desigualdad, en línea con el ODS 10 incluido en la Agenda 2030.

Partiendo de la palabra *etnia*, descrita por la RAE como la “comunidad humana definida por afinidades raciales, lingüísticas, culturales, etc.”, es relevante distinguir entre términos aparentemente cercanos, aunque distintos en su fondo, más cuando se trata de temáticas complejas que afectan a la ciudadanía de una manera sensible. Así, conceptos como *racialización*, *racismo* y *racismo*, no por portadores de una raíz similar, dejan de ser depositarios de significados muy distintos (Campos, 2012).

Se puede abordar el significado de la palabra *racialización* desde una doble vertiente. Una primera lo entronca con el concepto del *desequilibrio* entre grupos raciales distintos, en cuanto a la *desproporción* para poder acceder con equidad a bienes y servicios, disfrutar de los derechos de la ciudadanía de una manera igualitaria, así como a la estructura jerárquica vital. Esta *jerarquización*, a la postre, es lo que provoca la *desigualdad* en una definición que asume como un hecho la existencia de las razas y el establecimiento de un orden social derivado y determinado. Aunque, por el contrario, esta *jerarquización* genera, a su vez, la necesidad de políticas públicas que tiendan a corregir la desigualdad, verbalizando y explicitando modelos sociales injustos. La segunda forma de encarar la definición se centra en la *producción social* de los grupos humanos en función de las razas, como un constructo histórico-social, fruto de procesos por los que se identifican, distinguen y diferencia a los seres humanos según argumentos fenotípicos, geográficos y culturales, entre otros, no existiendo grupos raciales por definición, sino colectivos socialmente racializados, que generan tipologías que acaban *homogeneizando* a los grupos que se entienden como parecidos, mientras los distintos se perciben como heterogéneos. Esto implica que la existencia de un grupo racial conlleva la misma existencia de su opuesto (Campos, 2012). Siguiendo al mismo autor, el *racismo* sería la convicción en la existencia de las razas como un hecho irrefutable, emanado de la realidad y la percepción de las razas como una causa o variable independiente, usando una categoría sociológica. Aunque el término *racismo* no conlleva la *jerarquización* en función de los tipos raciales, sí implica la posibilidad de distinguir a los individuos y organizarlos en categorías raciales distinguibles, comprobables y evidentes. Finalmente, el vocablo *racismo* delimita un orden determinado en esas categorías raciales, *jerarquizándolas* en función de una supuesta graduación de sus, llamémoslas, cualidades, sean intelectuales, morales o físicas que, erróneamente, justifique la desigualdad entre las mismas. Así, *racialización* y *racismo* devienen en condiciones necesarias, pero no suficientes, para el surgimiento del *racismo* que nace de la *jerarquización* arbitraria de las razas.

Retornando al concepto principal, la *racialización* o *etnización* es el proceso por el que se simplifican las diferencias entre individuos o colectivos, reduciéndolas a características supuestamente étnicas. Suele surgir al interactuar un grupo con otro al que domina, atribuyéndole una identidad racial concreta con el fin de perpetuar el dominio y la exclusión social. El efecto perverso es la aceptación de este discurso por parte del colectivo racializado. Desde el punto de vista laboral, y también en el ámbito actoral de la interpretación dentro del audiovisual, conduce a la selección de los trabajadores/as en función de las diferencias raciales o étnicas, *construyendo* de esta forma su posible desarrollo y crecimiento laboral, imponiendo el contratador su visión estereotipada. Pero el problema añadido es el del empeoramiento de las condiciones laborales de los colectivos e individuos racializados y su cada vez mayor alejamiento socioeconómico del resto de individuos no racializados. Por ello se hace necesaria la intervención política mediante acciones que garanticen los derechos de “los sectores sociales que acumulan mayores desventajas y posiciones de vulnerabilidad” (Rozas, 2001, p. 259), para que esas políticas faciliten el empoderamiento individual de la persona, incrementando su potencial para alcanzar la autonomía. El empoderamiento explica que la ciudadanía se construye tanto involucrándose en la acción cívica y política, como por su desarrollo profesional, independientemente de su raza (Mosquera Rosero-Labbé y León Díaz, 2015).

Desde las empresas también deben ejercerse las acciones precisas y, para ello, la responsabilidad social corporativa (RSC) ha cobrado relevancia en las últimas décadas, como un enfoque que busca conciliar la satisfacción de los grupos de interés con la creación de valor sostenible para la empresa. Este objetivo es todavía más patente cuando nos referimos a empresas que tienen una gran repercusión en el público; tal es el caso de los medios de comunicación televisivos, que no se basan únicamente en la obtención de resultados económicos positivos, sino que tienen un papel fundamental en la educación y el compromiso social con sus telespectadores. En este escenario, la desigualdad y los estereotipos raciales emergen como desafíos cruciales que requieren una acción efectiva por parte de las empresas.

La desigualdad y los estereotipos raciales representan problemas sociales complejos con profundas raíces históricas y sistémicas que se manifiestan en diversos ámbitos, entre los cuales queremos hacer mención expresa al mercado laboral. La RSC ofrece un marco conceptual y estratégico para que las empresas se comprometan con el desarrollo social, integrando estos aspectos en sus operaciones y decisiones y así contribuir a la reducción de la desigualdad y la erradicación de los estereotipos raciales. Sin embargo, a pesar del potencial de la RSC para contribuir a mejorar los aspectos éticos de la sociedad en que vivimos, existe un problema fundamental: el uso de la responsabilidad social corporativa y, actualmente, la información no financiera o en materia de sostenibilidad como estrategia de imagen pública sin un compromiso real con la transformación y su compromiso social.

Este compromiso social está impulsado desde la Agenda 2030, adoptada por las Naciones Unidas en 2015, que estableció los 17 objetivos de desarrollo sostenible (ODS) como un llamado universal a la acción para poner fin a la pobreza, proteger el planeta y garantizar que todos gocen de paz y prosperidad. Entre estos objetivos, el trabajo decente y crecimiento económico (ODS 8) y la reducción de la desigualdad (ODS 10), son particularmente relevantes para abordar ambas problemáticas; incluso para las empresas de comunicación, por su repercusión en la población infantil y adolescente, a través de los diferentes contenidos de su programación, creemos especialmente relevante el ODS 4: educación de calidad. En el contexto de lucha contra la desigualdad racial, las empresas podrían enfocarse en los siguientes aspectos:

- ODS 4: Educación de calidad: Implementar programas educativos que promuevan la comprensión intercultural y la apreciación de la diversidad, combatiendo los estereotipos raciales.
- ODS 8: Trabajo decente y crecimiento económico: Promover prácticas de contratación y promoción equitativas, asegurando salarios justos y condiciones de trabajo dignas para todos los empleados, sin discriminación racial.
- ODS 10: Reducción de las desigualdades: Apoyar iniciativas que empoderen a grupos minoritarios y promuevan su inclusión social y económica, combatiendo las brechas de riqueza y acceso a oportunidades.

No debemos olvidar que las diferentes políticas de RSC son compromisos voluntarios; razón por la que el legislador, en nuestro caso con la legislación audiovisual, entre otras, juega un papel crucial en la construcción de una sociedad informada, responsable y plural. La legislación audiovisual establece unas obligaciones y responsabilidades para las cadenas televisivas en materia de compromiso social, entre las que destacan:

- Ofrecer una programación plural y diversa: Que refleje la realidad social y cultural, incluyendo a grupos minoritarios y diferentes perspectivas.
- Promover valores positivos: Como la tolerancia, el respeto, la igualdad y la responsabilidad social.
- Fomentar la participación ciudadana: Brindando espacios para el debate público y la expresión de diferentes opiniones.

La reciente publicación de la Directiva Europea de Información No Financiera (CSRD) en 2022 fortalece la búsqueda de la responsabilidad de todas las empresas y su contribución al bienestar social y desarrollo sostenible. Así la Directiva Europea de Información No Financiera (CSRD) refuerza este compromiso al exigir a las empresas que informen de manera transparente sobre su impacto ambiental, social y de gobernanza, y obligando a las empresas a identificar, analizar y gestionar los riesgos y oportunidades relacionados con su impacto en la sostenibilidad, para informar de manera clara y comparable sobre su desempeño en estas áreas. De los tres aspectos fundamentales -medioambiental, social y de gobernanza (ESG)-, queremos centrarnos en el apartado social que exige a las empresas informar sobre su impacto en la sociedad, incluyendo condiciones laborales, derechos humanos, diversidad e inclusión, y seguridad y bienestar de los consumidores. La implementación de la CSRD representa un desafío para las cadenas televisivas, que deberán adaptar sus procesos y sistemas para cumplir con los nuevos requisitos. Sin embargo, también es una oportunidad para mejorar su imagen pública, fortalecer su compromiso con la sociedad y atraer a inversores y consumidores que valoran la sostenibilidad.

2. Metodología

La metodología utilizada sigue el análisis, por una parte, de la serie *Detective Touré*, por su cariz innovador, como primera ficción televisiva no racializada producida en España, proponiendo además una mirada social al ubicar su desarrollo en un barrio bilbaíno caracterizado por la confluencia de población local y emigrante, en el que conviven etnias diversas. Se ahonda en el hecho de la producción de esta serie a cargo de entidades televisivas, que, por su carácter público, deben cumplir con un compromiso social emanado de la legislación audiovisual y, como tal, pueden visibilizarlo mediante la publicación de su información no financiera o informe de sostenibilidad, en especial con su inclusión dentro de la información sobre cuestiones sociales-gestión de la diversidad. Por otro lado, se estudia la evolución de la presencia de actores y actrices de raza no caucásica en las producciones cinematográficas nominadas a los Premios Goya desde su inicio, y el carácter de sus personajes en las mismas.

3. Resultados

La serie televisiva *Detective Touré* ha sido creada en 2024 por David Pérez Sañudo y Carlos Vila, como adaptación de la saga literaria en torno al personaje del detective Touré, escrita por el autor vizcaíno Jon Arretxe y con la participación en la producción de las televisiones públicas RTVE, a nivel estatal y la también pública y autonómica vasca EITB, junto a las productoras Tornasol Films y DeAPlaneta. Ha sido emitida por la plataforma de video bajo demanda Primeran, impulsada por EITB para ubicar los contenidos de su programación televisiva y producciones audiovisuales en euskera. Tiene pendiente su emisión en abierto en la televisión pública estatal, RTVE, particularmente desde que la serie fue comprada por la plataforma Netflix a cambio de 1.100.000 euros para la obtención de los derechos de explotación en exclusiva de la misma, e incorporarla a su catálogo durante 18 meses.

Finalizado el periodo de 18 meses, la serie pasará al catálogo de ambas entidades, abriéndose la opción de una posible incorporación de Netflix a la producción si se formaliza una segunda temporada de la serie (Gutiérrez Martínez, 2024).

3.1. Legislación audiovisual y Responsabilidad Social Corporativa

Estos movimientos económicos son reseñables ya que, en buena medida, vienen motivados por la legislación audiovisual española, en particular la reciente Ley 13/2022². Uno de los aspectos que se incluyen en la nueva legislación se refiere a la obligación de financiación anticipada en obra audiovisual europea, establecida en el artículo 119 de la nueva ley, para prestadores del servicio de comunicación audiovisual televisivo, lineal o a petición, siendo esto último lo que amplía la obligatoriedad a plataformas como Netflix. Esto explica los movimientos de estas entidades, pasando a invertir en producciones europeas, o en este caso españolas, para cumplir con la normativa vigente. Las televisiones públicas participantes, tanto la estatal como la vasca, también cuentan con similar obligatoriedad de inversión, tanto en la actual ley como en la previa, por lo que su participación en la serie *Detective Touré*, ayuda al cumplimiento de la ley.

La misma Ley 13/2022 delimita, en su Título I, los principios generales de la comunicación audiovisual, que en su artículo 4, sobre Dignidad humana, establece que “la comunicación audiovisual será respetuosa con la dignidad humana y los valores constitucionales” así como “no incitará a la violencia, al odio o a la discriminación contra un grupo o miembros de un grupo por razón de edad, sexo, discapacidad, orientación sexual, identidad de género, expresión de género, raza, color, origen étnico o social, características sexuales o genéticas, lengua, religión o creencias, opiniones políticas o de cualquier otro tipo, nacionalidad, patrimonio o nacimiento”; mientras, en su punto 4, delimita que la comunicación audiovisual no provocará la “incitación al odio, hostilidad, discriminación o violencia contra un grupo, una parte del mismo o contra una persona determinada por motivos racistas, xenófobos”. En el artículo 5 sobre el pluralismo, se remarca que “se promoverá la pluralidad de la comunicación audiovisual a través del fomento de la existencia de un conjunto de medios (...) que reflejen el pluralismo ideológico y político y la diversidad cultural y lingüística de la sociedad”. Ambos artículos inciden también en uno de los caracteres fundamentales de la serie *Detective Touré*, ya que se trata de la primera ficción audiovisual española cuyo protagonista es un personaje de color, de raza negra.

Inciendo en el carácter público de las dos televisiones que están tras el proyecto *Detective Touré*, RTVE y EITB, como medios de comunicación de gran alcance e influencia social y su responsabilidad en la contribución al bienestar social, el desarrollo sostenible y la promoción de valores positivos, podemos enunciar que en los informes sobre sostenibilidad y en la política de responsabilidad social de RTVE destaca su compromiso con la transparencia, la rendición de cuentas y la sostenibilidad. Entre sus principales acciones destacamos:

- Medición y seguimiento de indicadores ESG: RTVE mide y monitoriza indicadores ambientales, sociales y de gobernanza, como el consumo de energía, las emisiones de CO₂, la diversidad en la plantilla, la satisfacción de los empleados y la inversión en proyectos sociales.

² Ley 13/2022, de 7 de julio, General de Comunicación Audiovisual, que modifica parcialmente la previa Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual

- Publicación de información no financiera: RTVE publica anualmente un informe que recoge su desempeño en materia de sostenibilidad, siguiendo los estándares establecidos por el *Global Reporting Initiative* (GRI).
- Diálogo con *stakeholders*: RTVE mantiene un diálogo abierto con sus *stakeholders*, incluyendo a la audiencia, empleados, proveedores, inversores y sociedad en general, para conocer sus expectativas y recoger sus sugerencias en materia de IFN y RSC.
- Producción de contenidos responsables: RTVE promueve la diversidad, la inclusión y la igualdad de género en su programación, ofreciendo contenidos que reflejen la realidad social y cultural de España.
- Gestión ambiental sostenible: RTVE implementa medidas para reducir su impacto ambiental, como la optimización del consumo de energía, la gestión eficiente de residuos y la promoción de la movilidad sostenible.
- Compromiso con la educación: RTVE desarrolla programas educativos y culturales para niños y jóvenes, fomentando la formación en valores y el aprendizaje a lo largo de la vida.

Por otra parte, EITB, pone de relieve su compromiso, entre otras, con las siguientes acciones:

- Evaluación y gestión de riesgos y oportunidades: EITB identifica, analiza y gestiona los riesgos y oportunidades relacionados con su impacto en la sostenibilidad, considerando aspectos ambientales, sociales y de gobernanza.
- Publicación de informes de sostenibilidad: EITB publica anualmente un informe de sostenibilidad que recoge su desempeño en materia de ESG, siguiendo los estándares establecidos por el *Global Reporting Initiative* (GRI).
- Participación en iniciativas de sostenibilidad: EITB participa en iniciativas de sostenibilidad a nivel local, nacional e internacional, colaborando con organizaciones y entidades comprometidas con el desarrollo sostenible.
- Promoción de la cultura vasca: EITB produce y difunde contenidos que promueven la cultura vasca, su lengua y tradiciones, contribuyendo a preservar el patrimonio cultural.
- Fomento de la convivencia pacífica: EITB promueve valores como la tolerancia, el respeto y la convivencia pacífica a través de su programación y actividades.
- Apoyo a la inclusión social: EITB colabora con entidades que trabajan por la inclusión social de personas con discapacidad, colectivos desfavorecidos y grupos minoritarios.

En resumen, los medios de comunicación, como actores influyentes en la construcción social de la realidad, juegan un papel crucial en la formación de opiniones y actitudes sociales, contribuyendo a la reducción de prejuicios raciales y promoviendo la igualdad. Los medios de comunicación tienen la responsabilidad ética de proporcionar una cobertura equitativa y precisa, que evite la perpetuación de estereotipos dañinos y trabajen activamente para contrarrestar la discriminación racial.

3.2. La serie televisiva *Detective Touré*

La serie *Detective Touré* consta de seis capítulos de una duración media aproximada de 52 minutos cada uno. Los títulos de cada uno de los episodios son *19 cámaras* el primero; el segundo, *Familia*; el tercero, *Ada y Juliette*; el cuarto; *Que cosa*; el quinto, *Chimamanda*; y, finalmente, el sexto, *El límite*. El tercer y cuarto capítulo fueron dirigidos por la realizadora Violeta Salama mientras, en el resto, la dirección fue asumida por Esteban Crespo. Está protagonizada por el actor español de origen ecuatoguineano Malcolm Treviño-Sitté. Este ha participado en diversas producciones cinematográficas y televisivas, aunque siempre en papeles secundarios o meramente episódicos. Sus únicos papeles protagonistas han sido en dos cortometrajes, *De-mente* (2016) dirigido por Lorenzo Ayuso o *Ngutu* (2012), bajo la dirección de Felipe del Olmo y Daniel Valledor, en el que interpreta a un vendedor ambulante de color, cuyo nombre da título al cortometraje, en un rol netamente racializado.

Esta serie es una adaptación de la saga detectivesca literaria creada por el escritor Jon Arretxe, *Detective Touré*, en torno a la figura de Mahamoud Touré. Hasta la fecha, son 10 los libros que protagoniza este personaje de raza negra: *19 cámaras* (2012), *612 euros* (2013), *Sombras de la nada* (2014), *Juegos de cloaca* (2015), *Piel de topo* (2017), *No digas nada* (2019), *Desconfía* (2020), *La mirada de la tortura* (2022), *Tiempos para la lyrica* (2023) y *Mañas de lagarto* (2024). El protagonista es un emigrante sin papeles, oriundo de Burkina Faso, que sobrevive en el conflictivo barrio bilbaíno de San Francisco, mientras su esposa y tres hijos menores continúan en África y, su hija mayor, Sira, vive en París. Para acometer la supervivencia diaria, emprende una carrera profesional como detective, aunque sus primeras labores son como adivinador de la buena fortuna, lanzando y leyendo *cauris* (unas pequeñas caracolas marinas que se usan como herramienta de videncia). Otros personajes principales son Osmán, un respetable anciano maliense con el que comparte piso junto a más compañeros; Txaro, una mujer de la alta sociedad bilbaína, primera cliente de su carrera detectivesca, que le contrata para investigar a su marido; o Txomin, propietario de una cadena hotelera, quien también se convierte en amante ocasional de Touré, previo pago. Junto a ellos, nos encontramos a Loles, vieja propietaria de un prostíbulo cutre y su sobrina, Cristina, quien ejerce la prostitución en el mismo lugar y se convierte en amiga de Touré. También aparece la propietaria de una librería, Enare, de quien el protagonista queda prendado, y su repartidor, Txema, que se convierte en íntimo amigo. Con ellos deambulan sus convecinos del barrio de San Francisco, los sujetos de las tramas detectivescas y sus compañeros del respetable coro operístico en el que Txaro introduce a Touré.

El título del libro inicial de la saga, *19 cámaras*, hace referencia a las cámaras de videovigilancia usadas por la Ertzaintza para controlar la seguridad del barrio. En el texto se nos presenta al pícaro Mahamoud Touré que, para ganarse la vida, tanto simula ser un vidente experto como comienza por azar su carrera profesional como detective. Por su nuevo trabajo resuelve tanto pequeños delitos que se encuentra por el barrio, como casos más serios que le motivan éticamente a nivel personal. Touré es un pícaro, pero también un buen vecino preocupado por las cuestiones sociales. Esto le lleva, a su pesar, a enfrentarse a los grandes capos de la droga y la prostitución que manejan las vidas de los personajes. Estos ciudadanos subsisten en la

pobreza y marginalidad del barrio, en una convivencia a veces compleja por la problemática de la integración de los colectivos migrantes de etnias variadas. Así, el primer volumen incluye el caso de una prostituta nigeriana desaparecida, Juliet, por lo que su hermana Ada contrata a Touré para su búsqueda. La problemática de la inmigración afecta directamente a nuestro protagonista, que carece de papeles, y es internado en el CIE (Centro de Internamiento de Extranjeros) de Madrid, como paso previo a su expulsión del país; aunque finalmente, la colaboración entre Txaro y Cristina, es decir, una ciudadana de la clase alta bilbaína y una prostituta, consiguen evitarlo.

El protagonista de la saga de Arretxe entronca con otros dos peculiares detectives literarios patrios, el Pepe Carvalho ideado por Manuel Vázquez Montalbán que deambula por una Barcelona marginal muy cercana al panorama socio-económico de barrio multicultural, universo geográfico de Touré, y con otro vecino de esa Barcelona, protagonista de las surrealistas novelas negras creadas por el escritor barcelonés Eduardo Mendoza, en las que las historias giran alrededor de un enloquecido y peculiar detective sin nombre conocido, a quien el comisario policial Flores saca regularmente del manicomio en el que vive, para que vaya resolviendo casos de difícil gestión. Este marginal personaje detectivesco protagonizó una serie de novelas negras comenzando con *El misterio de la cripta embrujada* (1978), y siguiendo con *El misterio del laberinto de las aceitunas* (1982), *La aventura del tocador de señoras* (2001), *El enredo de la bolsa y la vida* (2012), y finalizando con *El secreto de la modelo extraviada* (2015), manteniendo el detective internado en un manicomio una mirada satírica y paródica sobre la sociedad en la que se encuentra. La narración en primera persona, tanto del detective de Eduardo Mendoza como del Touré de Jon Arretxe, mantiene una descreída e irónica descripción de la sociedad a la que se han visto llevados, fuera del manicomio y de su Burkina Faso natal, respectivamente, sorprendiéndose por el comportamiento de las (aparentemente) cuerdas y honradas sociedades, barcelonesa y bilbaína, en la que tienen que sobrevivir. La necesidad convierte a ambos pseudo-detectives en nuevos pícaros, contemporáneos herederos de la novela picaresca española, que malviven y sobreviven en una absurda maraña urbana, a la que observan con extrañeza, aunque también con clarividencia, viviendo en los márgenes de la sociedad que les acoge, aunque también recele de ellos. Estos textos literarios fueron adaptados al audiovisual, tanto el detective loco sin nombre de Mendoza en *La cripta* (1981), film dirigido por Cayetano del Real y protagonizado por el actor José Sacristán, adaptación literaria de la novela *El misterio de la cripta embrujada*, como las numerosas traslaciones del personaje de Pepe Carvalho, tanto en series televisivas como *Las aventuras de Pepe Carvalho* (1986) de Adolfo Aristarain y José Ramón Larraz, con Eusebio Poncela como protagonista, o *Pepe Carvalho* (1999) con Juanjo Puigcorbó en ese papel, como en los cinematográficos *Tatuaje* (1976) de Bigas Luna, *Asesinato en el Comité Central* (1983) de Vicente Aranda, *El laberinto griego* (1990) de Rafael Alcázar o *Los mares del Sur* (1991) de Manuel Esteban.

Si Barcelona era el escenario de las andanzas del protagonista de la saga de Mendoza y del Carvalho de Vázquez Montalbán, Bilbao, y más en concreto, el barrio de San Francisco se erige en el espacio urbano en el que se mueve el detective Touré de Jon Arretxe, tanto a nivel literario como televisivo. Este barrio bilbaíno pertenece al distrito de Ibaiondo y se localiza en el centro de la ciudad, entre el Casco Viejo, Abando y Miribilla, en la ribera izquierda de la Ría. En tiempos pasados, San Francisco estuvo poblada por la clase trabajadora, particularmente dedicada a las labores mineras que circundaban la zona. Cuando aún no existía una corriente migratoria entrante, el barrio era conocido por la población de etnia gitana que lo habitaba; tras ello, el flujo de entrada comenzó a ser primeramente marroquí, después latinoamericano y, finalmente, subsahariano (como nuestro protagonista Touré). Durante este tiempo, la conflictividad social fue aumentando a la par que la droga destruía el barrio, y crecía la prostitución. Esto provocó que el barrio quedase señalado a nivel público y policialmente por el problema delincriminal, aunque son precisamente las iniciativas populares de una

ciudadanía multicultural y multirracial las que luchan por el resurgimiento del barrio. Este es el marco geográfico en el que se mueven Touré, sus amistades y los sujetos de sus casos, un paraje enmarcado por las líneas que traza la calle de San Francisco, otra de los protagonistas impersonales tanto de lo literario como de la adaptación audiovisual. En este pequeño espacio, limitado también por la Ría, la calle de Las Cortes o Miribilla, se concentran la mayoría de las acciones retratadas literaria y audiovisualmente, así como se agrupan y conviven las diversas etnias que lo habitan, reflejando las andanzas de Touré la sensación de pertenencia a un barrio y la de frontera limitativa, un borde urbano que constriñe a sus habitantes, y que se percibe como una valla inmaterial que se traspasa en cuanto se sale de él.

Si en el lado positivo del elenco actoral de la serie está, por su simpatía y empatía, el personaje de Mahamoud Touré, frente a él se sitúa la figura negativa, Kareem, el capo nigeriano de la droga y prostitución, personaje también de raza negra, interpretado por el actor español de origen ecuatoguineano Emilio Buale. La presencia de este actor, de alguna manera, cierra el círculo de la racialización de los personajes de raza negra en nuestro audiovisual. Buale, que también desempeña laboralmente la profesión de bombero, una clara señal de la ausencia perpetua en guion de personajes que le hubiesen permitido salvar la inestabilidad e intermitencia del oficio de actor, fue el protagonista de *Bwana* (1996), dirigida por Imanol Uribe, quizá una de las primeras películas españolas que abordaba con seriedad la problemática de la inmigración ilegal y el racismo frente al otro, simplemente por el color de su piel. En este film el personaje negro existe en función de su color y de los caracteres que se le suponen por el mero hecho de su raza, un inmigrante subsahariano llegado en una patera a una playa del sur de España, indocumentado, apenas vestido, y que tan solo conoce tres palabras en castellano, viva España e Indurain, que no cesa de repetir ante la familia blanca con la que casualmente se encuentra en la solitaria playa almeriense a la que llega desde su África natal. La familia está formada por un matrimonio, interpretado por Andrés Pajares y María Barranco, junto a su hija e hijo menores. El film está basado en la obra teatral *La mirada del hombre oscuro*, escrita por Ignacio del Moral, que relata el encuentro entre esa familia española, comandada por el padre, taxista de profesión, con un inmigrante de nombre Ombasi, con la presencia amenazante para todos de un grupo de neonazis, de origen hispano-alemán. Por un problema mecánico de su coche, la familia blanca y el inmigrante deben pasar la noche juntos. El rechazo y miedo al otro, la falta de empatía y la ignorancia, la incomunicación, idiomática y personal, sobrevuelan la obra y la película, hasta desembocar en un dramático final, en la que la familia huye en su ya arreglado vehículo, dejando abandonado a su suerte al único inocente del metraje, Ombasi, mientras es atrapado y presumiblemente asesinado por el trío de neonazis. El título del film, *Bwana*, define la mirada colonialista de la familia blanca española hacia el inmigrante de color y, a nivel superficial, el tema parece centrarse en la presencia de la otredad de la persona de raza negra en España. Pero lo que estudia el film es precisamente a los personajes blancos por la actitud que muestran hacia el otro, ya sea un ser de otra raza como Ombasi, o de la misma, por el comportamiento y desprecio con el que tratan el grupo de neonazis tanto a la familia española, como también, y con más violencia, al propio Ombasi (Vega-Durán, 2011). La supuesta superioridad, moral y física, frente a los otros, a los distintos, sea por raza o nacionalidad, dibuja una pirámide de miedos y desprecios, en cuya cúspide se sitúan los neonazis y en la base el aislado e incomunicado Ombasi. La empatía y la generosidad solo se percibe en el inmigrante, mientras la familia blanca recibe el odio y lo dirige cobardemente hacia el eslabón más débil de la cadena, Ombasi, al que consideran inferior, catalogándole con las supuestas características de su raza, definidas a priori desde la falsa superioridad de la raza blanca. Los encuentros entre los diversos grupos se generan en las denominadas *contact zones* (Pratt, 1992): una playa almeriense, puerta de entrada a Europa desde África, en *Bwana*; el barrio bilbaíno de San Francisco, en lo que atañe a *Detective Touré*. *Bwana* replica el imaginario colonial en el que, al personaje de raza negra, se le presumen caracteres propios de un ser exótico, infantilizado, animalizado y con una higiene inexistente,

incluso se le atribuye el cariz del canibalismo (Ballesteros, 2001); es decir, se racializa al personaje minimizándolo en su humanidad.

Centrándonos en la trama de la serie, en el capítulo primero titulado *19 cámaras*, y en el libro inicial de la saga literaria, nuestro protagonista Mahamoud Touré nos es presentado, ya desde la primera secuencia, como un embaucador que obtiene dinero de los incautos mediante la adivinación con *cauris*, hasta ser descubierto por un ertzaina, al que más adelante conoceremos por su nombre, Etxebe, y por convertirse en compañero de andanzas de Touré en la resolución de los casos. El ertzaina persigue a la carrera a Touré que, en su recorrido, que acabará en el popular barrio de San Francisco, atraviesa el bilbaíno Teatro Arriaga, mientras ensaya un grupo de ópera, en el que a lo largo de la serie se incorporará nuestro protagonista, gracias a Txaro, que será su primera clienta detectivesca ya desde el primer episodio, pues le contratará para investigar a su marido, habitual de los establecimientos del barrio. Txaro pertenece a la clase alta de la sociedad bilbaína, siendo propietaria de una empresa inmobiliaria que controla numerosos locales del barrio a los que pretende desahuciar para lograr un pelotazo urbanístico mediante la construcción de un nuevo centro comercial. En el episodio, se presentan al resto de personajes que componen el microcosmos de Touré, como Txema, un amigo vasco y no muy avisado trabajador de una librería, propiedad de Enare, de la que está enamorado. Enare es también una activista social del barrio, en el que regularmente se producen reuniones vecinales en las que la ciudadanía, de orígenes y etnias variadas, intenta solucionar los problemas del barrio y hacer frente a la especulación inmobiliaria. Osmán, es un respetado y comprometido anciano inmigrante subsahariano, responsable del piso compartido en el que reside Touré con otros compañeros. También se presenta a la familia de Touré, vía pantalla de teléfono móvil, que es el medio por el que se comunican, tanto su esposa e hijos menores que permanecen en África como Sira, su hija adolescente que reside en París. Otros personajes son Cristina, una farmacéutica del barrio, sobrina de la vieja regenta de un deprimente prostíbulo del barrio. Cristina dibuja como personaje un arco dramático que parte de una total animadversión hacia Touré, hasta convertirse en su amiga y cómplice a lo largo de la serie. Otro personaje, sin nombre y ubicado en una pequeña sala de vigilancia policial, es introducido en el primer capítulo, alcanzando una gran importancia dramática en el final de la serie. Desde la sala, actúa como un gran hermano que observa todo lo que ocurre en el barrio de San Francisco, mediante las 19 cámaras de vigilancia que dan título al primer episodio. La trama central del episodio es la detectivesca por la que Touré sigue por el barrio a Xabier Arretxe, el esposo infiel de Txaro, con el fin de conseguir una foto comprometedora.

El capítulo segundo, *Familia*, comienza con una prostituta de raza negra que aparece flotando muerta en la ría. Un supuesto familiar de Touré llega a Bilbao junto a su pequeño hijo. A partir de ahí se producen una serie de pequeños robos en los domicilios del barrio que Touré comienza a investigar gracias, tanto a su incipiente fama como autoproclamado detective, como a la necesidad de crear su propia oportunidad laboral emprendedora, mutando de adivinador a detective. Frente a la opinión de la policía vasca, la Ertzaintza, Touré acaba descubriendo que el responsable es el pequeño hijo de su familiar. El problema aumenta cuando uno de los objetos robados es un fardo de droga, propiedad de uno de los capos narcotraficantes del barrio, el vasco y blanco Jokin. Tras la amenaza del capo, Touré se ve obligado a urdir una trama que le permita salvarse a sí mismo y a los suyos. Por ello, Touré se pone en contacto con el capo rival de Jokin, el nigeriano Kareem, interpretado por Emilio Buale, intentando, mediante una argucia, enfrenar entre sí a los mafiosos rivales, Jokin y Kareem, para conseguir salvarse. La Ertzaintza consigue detener a Jokin, quedando todo el barrio a merced de Kareem, aunque con ello Touré se salva, al menos momentáneamente.

En el episodio tercero, *Ada y Juliette*, viendo ya extendida su fama como detective, Touré es contratado por la falsa hermana de una prostituta de color llamada Juliette y por su blanco acompañante, Samuel Letamendi, del que luego se sabrá que es realmente un lugarteniente de Kareem. Le persuaden para que encuentre a su supuesta hermana, aparentemente desaparecida, aunque lo que realmente pretenden es localizarla para impedir que pueda escapar de las garras del capo. Cuando Touré la encuentra y descubre la verdad, la protege, de nuevo organizando una estrategia que permita que Juliette pueda ser defendida y alojada por una abogada especializada en estos conflictos.

En el capítulo cuarto, titulado *Que cosa*, se nos cuenta como Mikel Apaolaza, entrenador de un equipo juvenil de baloncesto femenino, aparece asesinado en los baños del pabellón deportivo de Miribilla. Abdel, uno de los compañeros de piso de Touré, es injustamente acusado del crimen. Un pequeño caso surge para el nuevo detective, la búsqueda de un desaparecido letrero de un restaurante. Las investigaciones de Touré le llevan a descubrir que Apaolaza fue asesinado por el padre de Eburne, una de las niñas que entrenaba, al intentar defenderla de los abusos de su propio progenitor. De nuevo Touré se alía con el ertzaina Etxebe para detener al padre abusador. Así, libra también a Abdel de la falsa acusación. Dos esbirros de Kareem, que persiguieron a Touré en el episodio anterior, aparecen asesinados.

En el episodio 5, *Chimamanda*, una pareja subsahariana enamorada, formada por Moses, un peluquero y Chimamanda, una chica de Kareem, están siempre bajo el control de Mammy, una lugarteniente del capo que les obliga a limitar su relación a los breves momentos en que coinciden en la peluquería. Touré simula ser un estilista en Guinea para poder trabajar en el salón de belleza como infiltrado de Etxebe, y colaborar en la detención de Kareem. El barrio sufre la presión de las empresas que amenazan con desahuciar a los vecinos. Touré se cita con Txaro para obtener información que permita al vecindario eludir el acoso inmobiliario, lo que pone en valor su trabajo detectivesco ante su comunidad. Touré continúa como infiltrado en la peluquería, hasta que llega Kareem, que le conoce, y huye, pero esto no evita que siga con su labor detectivesca sobre la pareja de amantes, por si puede ayudarle en la detención del capo. Touré localiza a Samuel, que ha sido secuestrado por el peluquero para presionarle y encontrar a la desaparecida Chimamanda, y lo libera; pero en la fuga, Kareem le dispara para matarle, aunque un agonizante Samuel entrega a Touré una memoria USB con información vital sobre la mafia nigeriana. Kareem amenaza con secuestrar a la hija de Touré y convertirla en una prostituta de su organización, si Touré no le entrega el pendrive.

En el capítulo sexto y último, *El límite*, Osmán y Txema, junto a Touré, intentan averiguar lo que contiene la encriptada memoria USB, pero no lo consiguen. Debaten sobre si entregarlo o no a la Ertzainza. Los esbirros de Kareem vigilan su casa, por lo que de nuevo tiene que idear un plan que le permita poner a salvo a su hija y resolver el problema policial con la detención de Kareem. Esquiva a los vigilantes, escapando de su casa con la colaboración vecinal. El objetivo de Touré es encontrarse con su hija en Hendaya. El viaje hasta allí lo hace con Cristina en su coche. Al llegar Touré descubre que los hombres de Kareem han atrapado a Sira. Los vecinos del barrio organizan una marcha, inicialmente pacífica, para protestar contra la inmobiliaria de Txaro. En paralelo, la intuición detectivesca de Touré le lleva a recabar más información hablando por teléfono con el encarcelado Jokin, enemigo de Kareem. La pareja de ertzainas descubre que hay un topo de Kareem, el agente siempre presente en la sala de videovigilancia. Al percatarse, el topo abandona la comisaría, pero Etxebe le sigue. Los vecinos entran a la fuerza en la inmobiliaria frente a los intentos de Osmán y Enare por detenerles. El topo, que se ha dirigido hacia allí, escapa tras provocar a la multitud para que golpeen a Etxebe, aunque la idea del topo es reunirse con Kareem que va a huir del país. Tras conversar con Jokin, Touré descubre tres posibles lugares donde pueden estar reteniendo a su hija, planificando una estrategia con Etxebe. Afortunadamente Touré llega a tiempo para poder

liberar a su hija Sira. Tras lograrlo intenta atrapar definitivamente a Kareem. En la refriega en el barco en el que intenta escapar, Kareem hiere gravemente a Touré con un arma y cuando está a punto de ajusticiarlo, Etxebe le mata con un disparo desde el muelle. El verdadero jefe de la organización de Kareem es el ertzaina corrupto, quien escapa con la droga observando desde la distancia la refriega. En la sala de espera del hospital, mucha gente muy diversa se reúne preocupada por la salud del herido Touré. Un mes después, aún convaleciente, reposa en un banco, mira a cámara y sonríe, ya que una chica de color se ha dirigido a él como detective Touré, proponiéndole un nuevo caso y, aunque acaba de decir al policía que iba a dejar de jugar a detectives... parece ser que no será así.

3.3. Reconocimiento en los Premios Goya

Se ha realizado un estudio sobre el reflejo del reconocimiento a la cuestión étnica de los propios profesionales en los Premios Goya españoles, galardones que comenzaron en 1987. Se han estudiado las nominaciones y premiados/as en 7 categorías: la de mejor dirección, la de mejor interpretación masculina y femenina protagonistas, la de mejor interpretación de reparto masculina y femenina, y las de mejor actor y actriz revelación. En cuanto a la dirección, lo más destacable es que la problemática de la inmigración subsahariana ya fue reconocida con la nominación a Imanol Uribe, por la dirección de *Bwana* (1996) y finalmente premiada con el Goya a la mejor dirección otorgada a Salvador Calvo por el largometraje *Adú* en 2020. Isaki Lacuesta por *Entre dos aguas*, recibió la nominación en 2018, con un film que remite a su anterior *La leyenda del tiempo* (2006), que rememora el disco del cantaor gitano Camarón de la Isla, retratando ambos films la vida de un chaval de etnia gitana. Temáticas próximas se localizan en *Habana Blues* de Benito Zambrano, con su nominación en 2005, y en *También la lluvia*, por la que su directora Icíar Bolláin fue nominada en 2010. En ambos casos, los personajes son latinoamericanos, aunque la última reflexiona de manera más profunda sobre la cuestión racial, pues su trama alude a los conflictos coloniales y sociales de la población local. Como vemos, son las temáticas de los largometrajes los que inciden en el asunto racial, pero los nominados o premiados son de origen español. El único caso divergente es el del director de nacionalidad iraní, Asghar Farhadi, nominado en 2018 por *Todos lo saben*.

Respecto a la categoría de mejor actriz protagonista, por la temática colonial señalamos la nominación en 1996 a Concha Velasco por su actuación en *Más allá del jardín*, de Pedro Olea. La nacionalidad no ha sido óbice para la obtención del premio por duplicado para la argentina Cecilia Roth, por sus personajes en *Martín (Hache)* (Adolfo Aristarain, 1997) y *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999) respectivamente. Tampoco para las numerosas nominaciones recibidas por actrices internacionales como Nicole Kidman en *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), Sarah Polley por *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet, 2003), Rachel Weisz por *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009), Salma Hayek por *La chispa de la vida* (Alex de la Iglesia, 2011), Naomi Watts por *Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012), Juliette Binoche por *Nadie quiere la noche* (2015) y Emily Mortimer por *La librería* (2017), las dos últimas también de Coixet.

La misma situación se ha producido con las nominaciones a mejor actor protagonista como Federico Luppi por *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995), Miguel Ángel Solá por *Sé quién eres* (Patricia Ferreira, 2000), Diego Luna por *Solo quiero caminar* (Agustín Díaz Yanes, 2008), Ricardo Darín por *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), Ryan Reynolds por *Buried (Enterrado)* (Rodrigo Cortés, 2010), Daniel Giménez Cacho por *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012), Jean Rochefort por *El artista y la modelo* (Fernando Trueba, 2012), Ricardo Darín por *Relatos salvajes* (Damián Szifrón, 2014) y Alberto Ammann por *Upon entry (La llegada)* (Alejandro Rojas y Juan Sebastián Vasquez, 2023). Obtuvieron el Goya tanto Benicio del Toro por *Che, el argentino* (Steven Soderbergh, 2008), Ricardo Darín por *Truman* (Cesc Gay, 2015) y Denis Ménochet por *As bestas* (Rodrigo Sorogoyen, 2022). Si nos

referimos a lo temático, son importantes las nominaciones a Luis Tosar por la mencionada *También la lluvia* (Isabel Coixet, 2010) y la doble nominación a Imanol Arias por interpretar al personaje de etnia gitana Eleuterio Sánchez «El Lute» en *El Lute: camina o revienta* (1987) y en *El Lute II: mañana seré libre* (1988), ambas dirigidas por Vicente Aranda.

De nuevo se repite la situación con las nominaciones a mejor interpretación masculina de reparto. Han sido nominados numerosos actores de nacionalidades diversas, como Federico Luppi por *La ley de la frontera* (Adolfo Aristarain, 1995), Gael García Bernal por *Sin noticias de Dios* (Agustín Díaz Yanes, 2001), José María Yazpik por *Solo quiero caminar* (Agustín Díaz Yanes, 2008), Ricardo Darín por *El baile de la Victoria* (Fernando Trueba, 2009), Ewan McGregor por *Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012), Tim Robbins por *Un día perfecto* (Fernando León de Aranoa, 2015), Bill Nighy por *La librería* (Isabel Coixet, 2017) y Leonardo Sbaraglia por *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2019). Respecto al Goya a mejor interpretación femenina de reparto, Geraldine Chaplin fue nominada en 2007 por *El orfanato* (Juan Antonio Bayona) y premiada por *En la ciudad sin límites* (Antonio Hernández, 2002), mientras que también fueron nominadas Sigourney Weaver por *Un monstruo viene a verme* (Juan Antonio Bayona, 2016) y Marie Colomb por *As bestas* (Rodrigo Sorogoyen, 2022). Por su temática, Mary Carrillo obtuvo el Goya en 1996 por *Más allá del jardín* y Carolina Yuste, actriz del film *Carmen y Lola* (Arantxa Echevarría), que relata la historia de amor entre dos mujeres de raza gitana, lo consiguió también en 2018. Por su parte, una actriz y cantante de etnia gitana, Rosario Flores, hija de la histórica artista Lola Flores, obtuvo una nominación en 1990 por *Contra el viento* (Paco Perrián).

Para finalizar con las categorías de mejor actriz y actor revelación, la etnia gitana lidera la temática y/o raza de las actrices, con las nominaciones de Amara Carmona por *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1995), Zaira Romero y Rosy Rodríguez, ambas por sus papeles protagonistas en la ya mencionada *Carmen y Lola* (Arantxa Echevarría, 2018) o Gala Évora, nominada interpretando a Lola Flores en *Lola, la película* (Miguel Hermoso, 2007). Junto a ellas destaca la hija de la artista de este *biopic*, Lolita Flores, que obtuvo el Goya por su trabajo en el film *Rencor* (Miguel Albadalejo, 2002). Así vemos que el reconocimiento global a la familia Flores, se focaliza en la figura de la matriarca, más que en una cuestión étnica. Lo latinoamericano se enuncia en nominaciones como la de Violeta Rodríguez por *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1998) o la actriz cubana de color, Yordanka Ariosa, por *El rey de La Habana* (Agustí Villaronga, 2015), mientras que Micaela Nevárez obtuvo el premio en 2005 por el largometraje *Princesas* (Fernando León de Aranoa). La actriz hispano-marroquí Farah Hamed también fue nominada en 2008 por *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez), un drama sobre la emigración marroquí a España a través del estrecho. Natasha Yarovenko, actriz ucraniana, fue nominada por *Habitación en Roma* (Julio Medem, 2010). Es destacable el reconocimiento a dos actrices de origen chino, Xinyi Ye y Yeju Ji, recientemente nominadas por el film de 2023, *Chinas*, también dirigido por Arantxa Echevarría, mientras que la actriz española Silvia Abascal, interpretando en *La fuente amarilla* (Miguel Santemas, 1999) a un personaje con progenitores hispano-chinos, recibió su nominación en un film cuya trama se centraba en la mafia china en España, recorriéndose un largo camino en el que una actriz española asume el rol de un personaje de origen chino para ser nominadas actualmente dos actrices de origen chino por papeles de su misma etnia. Julio Hu Chen, de origen chino, también fue nominado a mejor actor revelación por el film *Chinas* en 2023, mientras que en el caso de los intérpretes de raza negra, el camino empieza con la nominación a Emilio Buale por *Bwana* en 1996. En 2020 Adam Nourou consiguió el Goya por *Adú* (Salvador Calvo), también un drama sobre la inmigración subsahariana, estando nominado el mismo año Matías Janick por *Historias lamentables* (Javier Fesser, 2020) interpretando a un inmigrante sin papeles. El actor gitano Moreno Borja fue nominado en 2018, de nuevo por *Carmen y Lola*, mientras el español de origen marroquí Tarik Rmili recibió la nominación por *El buen patrón* (Fernando León de Aranoa, 2021) y el boliviano Juan Carlos Aduviri lo fue en 2010 por *También la lluvia*. De nuevo actores

no españoles consiguieron el premio, como el checo Miroslav Táborský en 1998 por *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba), el argentino Matías Recalt en 2023 por *La sociedad de la nieve* (Juan Antonio Bayona) o Leonardo Sbaraglia por *Intacto* (Juan Carlos Fresnadillo, 2001), año en que también fue nominado James Bentley por *Los otros* (Alejandro Amenábar).

4. Discusión

Los actores y actrices, además de materialización física de un personaje, deben entenderse también como sujetos económicos. No debemos olvidar que la interpretación es un oficio que se realiza, además de por vocación personal, por una remuneración y una deseable estabilidad laboral. Los intérpretes pertenecen a una industria cultural, con interés económico, social y estratégico, pero este valor económico no se refleja en su situación estructural como trabajadores/as. Más bien al contrario, mejores oportunidades laborales a menudo no implican mejoras en las condiciones contractuales (cuando hay trabajo) o en las socioeconómicas, pues la precariedad generalizada, la falta de regularidad e intermitencia en los trabajos actorales, y cierto abuso ante el cariz vocacional del oficio, que facilita la aceptación de condiciones laborales no idóneas, perpetúan la inestabilidad de la profesión interpretativa (Martín Villarejo, 2022).

El quinto Informe Sociolaboral de la Fundación AISGE, realizado en el periodo 2023/24, arroja datos descorazonadores sobre la situación laboral y económica de los actores y actrices en España. Un pírrico 7% de los intérpretes superan los 30.000 euros de ingresos anuales mientras que el 77% ingresan menos de 12.000, ganando menos de 3.000 euros al año la mitad del sector. Por género, los actores obtienen un 40% más de ingresos que sus compañeras, teniendo estas menos sesiones anuales (una sesión es una jornada de trabajo). El estudio remarca también la excepcionalidad de los empleos de cierta duración, pues lo habitual es un proceso de altas y bajas diarias en la Seguridad Social. Esto implica que sea poco factible la opción de una dedicación exclusiva, ya que hasta el 52% deben recurrir a una segunda fuente de ingresos que les permita sobrevivir, y de ellos, tan solo una cuarta parte lo pueden hacer acudiendo a una actividad laboral cercana al sector cultural. Con todo ello, el 44% de la profesión actoral está por debajo del llamado “umbral de pobreza” (sus ingresos no superan el 60% de la renta media española). Los datos se agravan para las artistas femeninas pues su media anual de ingresos es de 8.320 euros, un 40,3% menos que sus compañeros, con una cifra media de 11.677 euros. El resto de los datos en relación al género siguen siendo peores para las mujeres como, por ejemplo, el cómputo anual de jornadas trabajadas, 62 días frente a los 70 en el caso masculino.

En los informes previos de la Fundación AISGE, realizados en 2004, 2011 y 2016, también se explicitó la intermitencia inherente a los empleos de este sector, así como la habitual imprevisibilidad. Esto provoca que, a menudo, haya dos o tres jornadas de trabajo a lo largo de todo el trimestre. La tendencia apunta a que el trabajo no cesa de disminuir. La capacidad de supervivencia de los trabajadores/as del sector no pueden desligarse de su capacidad para contar con un “plan B” laboral que les permita obtener ingresos fuera del sector, ya que apenas el 24% supera la frontera mileurista, mientras que el 16% está en la franja entre los 540 y 1.000 euros mensuales. Incluso el 15% no obtuvo ningún trabajo artístico remunerado durante el año. Por ello las mujeres tienden a tener que contar con un trabajo habitual fuera de su verdadero oficio, ya sea en labores relacionadas con el sector cultural (15% frente al 13% de los actores) o alejadas del mismo (39% en el caso de las mujeres, mientras que el porcentaje masculino es del 36%). En cuanto a franjas de edad, entre los 35 y 44 años es mayor la tasa de ocupación reconocida como suficiente, mientras que la percepción de insuficiencia y el desempleo aumenta para individuos menores de 35 y mayores de 45 años. Los intérpretes de mayor edad están mayoritariamente más alejados del mercado laboral. Geográficamente, más de la mitad de los intérpretes (53%) tiene su domicilio en la comunidad madrileña, mientras

una quinta parte reside en Cataluña (17%). Es decir, en ambos territorios habita el 70% del colectivo profesional, remarcándose con ello la dificultad mayor para quienes no residen en las autonomías líderes.

Vista la dificultad general para vivir de la actuación, las restricciones para intérpretes no caucásicos aumentan, pues el nicho de personajes posibles se reduce de manera extrema al estar racializados. Atendiendo a las dificultades con las que lucha el colectivo de actores y actrices de color, surge una asociación denominada *The Black View*, que se define como una plataforma comunicativa sobre la diversidad étnica y racial en el ámbito artístico en España, buscando convertirse en motor sociocultural con propuestas en pro de la diversidad, la equidad y la inclusión ofreciendo sus servicios a las entidades y empresas audiovisuales. La asociación de actores y actrices de *The Black View* opera como una organización sin ánimo de lucro, con el objetivo de alcanzar la diversidad racial en el sector audiovisual. Proyectos como *Detective Touré* ayudan a luchar por conseguirlo.

La adaptación televisiva parte del primer libro apoyándose en el resto de la saga, para ir conformando el universo de Touré, un mundo en el que deambulan sus amigos y enemigos, vecinos en el marco geográfico en el que se sitúa la acción, el complejo barrio bilbaíno de San Francisco, convirtiéndose este también en personaje esencial en la trama, tanto literaria como audiovisual. Y ahí hallamos a Touré, un inmigrante, con los problemas habituales por su condición, pero que asume un papel protagonista en la serie. La apuesta disruptiva del proyecto otorga el rol principal a un personaje (y con ello a un actor) de raza negra, pero no minimizándolo a su carácter racial, es decir, no racializándolo, sino que le convierte en un atípico detective y es ahí donde la inmersión de la serie en el género negro permite que los televidentes se sumerjan en capítulos que hablan de la resolución de unos casos criminales, dejando lo racial como una cuestión colateral, importante, pero no prioritaria. Igualmente, el personaje de Touré se convierte en protagonista de su propia vida, en pícaro emprendedor que compagina la necesidad de sobrevivir, que le lleva a inventar su propio personaje como detective, con su ética comunitaria que le conduce a buscar el bien común de la ciudadanía del barrio. Este enclave, protagonista también de la acción, sigue una vida paralela a la de los personajes de color no racializados, eludido por las producciones estatales, permaneciendo fuera del campo de la acción audiovisual.

El mundo reflejado en el audiovisual es tan solo un mundo posible de entre todos los que pueden existir (Casetti y Di Chio, 2009) y existen. Y en un sector como el estatal, en el que la producción se concentra en Madrid y Barcelona, la situación real de barrios multiculturales como el de San Francisco, alejados geográficamente de los focos centrales, se omiten; si acaso, se convierten en personajes secundarios. Y quienes también quedan fuera del campo de la acción principal son los ciudadanos de etnias y procedencias diversas, que recurrentemente se convierten, a lo sumo, en secundarios de escaso peso y mínimas sesiones laborales para sus intérpretes, habitualmente minimizados a su carácter de inmigrantes de otras razas y a una visión distante, reduciéndolos desde guion a víctimas o agresores sin voz, no a individuos con vidas complejas. Es decir, se les racializa. De esto intenta y consigue huir la serie *Detective Touré*. Hay un largo camino desde el personaje de Ombasi, interpretado por Buale en 1996, hasta el desracializado Touré encarnado por Malcolm Treviño-Sitté, que se enfrenta a su antítesis, Kareem/Buale. Sí se aprecia un cambio importante en la construcción audiovisual del personaje de Touré, respecto de su paralelo literario. El cinismo que impregna al protagonista de los libros, con una mirada descreída hacia la sociedad que le rodea, muta en la ironía y humor con la que se dota al Touré televisivo, generando así un personaje más atractivo, simpático y empático en la serie, facilitando la identificación de los espectadores con el protagonista. Esto se refuerza con la reconversión de personajes como Txaro, mujer de edad avanzada, egoísta y clienta también sexual de Touré en lo literario (convirtiéndole en ocasional

prostituto), convertida en la serie en una mujer más joven y que establece una relación amistosa con Touré. Por otra parte, Cristina, la prostituta literaria sobrina de la vieja madame, se transforma en la serie en una farmacéutica de barrio, suavizando la dureza del personaje. Finalmente, Enare la librera pasa a ser un personaje relevante como comprometida activista social en el contenido televisivo. Es decir, lo audiovisual aligera el cinismo imperante en el texto literario.

5. Conclusiones

Analizada la evolución de las nominaciones y premios en los Goya, se muestra la escasez de un reconocimiento completo al trabajo de intérpretes de etnias no caucásicas, ya que el número de premiados/as finales es netamente reducido, pareciendo más bien que hay un intento políticamente correcto por visibilizar su presencia mediante las nominaciones, aunque no el de premiar públicamente sus trabajos. Pero, además, los datos sugieren que el número de papeles escritos desde guion para personajes con estas características resultan casi anecdóticos. Las interpretaciones nominadas lo son para personajes definidos por su raza, es decir, racializados, no figurando intérpretes de raza no caucásica cuyo papel no venga completamente definido por su etnia. Por el contrario, las numerosas nominaciones y premios a actores/actrices de nacionalidad no española, tanto iberoamericana como del resto del mundo, lo son para papeles que no vienen necesariamente definidos por su nacionalidad.

Siguiendo los informes de Fundación AISGE, al igual que la dificultad con la que conviven las actrices, para las que la apariencia física o la edad devienen en exigencias específicas que no tienen que ver con su capacidad interpretativa, los intérpretes de etnias no caucásicas sufren la restricción de que su raza define y limita el volumen y tipo de papeles para los que se les llama. Por ello, coinciden con el resto de colegas en una profesión altamente compleja, insegura e inestable, en la que, si las dificultades generales son enormes, se extreman en los casos de los intérpretes para quienes tan solo se les ofrece papeles racializados.

Así, puede inferirse que propuestas novedosas como la serie *Detective Touré*, inciden en una necesaria evolución en el diseño de los personajes del audiovisual estatal, con el fin de que este ponga en valor la realidad social de las diversas etnias de la ciudadanía que convive en España, más allá de una mera contextualización en el ámbito de la inmigración, permitiendo que las empresas televisivas cumplan su compromiso con la responsabilidad social corporativa que podrán relatar en su información no financiera o de sostenibilidad. De igual forma, se pone en relieve que los actores y actrices de raza no caucásica se topan con un escaso reconocimiento y una gran dificultad a nivel laboral, al no definirse desde el proceso de guion y casting, personajes que puedan interpretar independientemente de su etnia, incidiendo con ello en el problema de la racialización.

6. Referencias

Arretxe, J. (2024). *19 cámaras*. Erein

Ballesteros, I. (2001). *Cine (ins)urgente: textos filmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Fundamentos.

Campos Fischer, A. (2012). Racialización, racialismo y racismo: un discernimiento necesario. *Universidad de La Habana*, 273, 184-199.

Casetti, F. y Di Chio, F. (2009): *Cómo analizar un film*. Paidós.

- Directiva (UE) 2022/2464 del Parlamento Europeo y del Consejo de 14 de diciembre de 2022. DOUE, 322, de 16 de diciembre de 2022. <https://www.boe.es/doue/2022/322/L00015-00080.pdf>
- EITB (2024). Estado de Información No Financiera y diversidad 2023. https://www.eitbtaldea.eus/pdf/Memoria-integrada-2024-CAST_02-05-2024.pdf
- Fundación AISGE. (2014). *Estudio sociológico. Situación sociolaboral del colectivo de artistas y bailarines en España*. Fundación AISGE. <https://shre.ink/DgV5>
- Fundación AISGE. (2016). *Estudio y diagnóstico sobre la situación sociolaboral de actores y bailarines en España*. Fundación AISGE. <https://shre.ink/DgVx>
- Fundación AISGE. (2024). *5º Informe sociolaboral de la Fundación AISGE. 2023-4*. Fundación AISGE. <https://shre.ink/DgVD>
- Gutiérrez Martínez, O. (7 de mayo de 2024). Netflix incluirá en su catálogo la primera ficción española con un protagonista negro. *El Confidencial Digital*. <https://shre.ink/DgV2>
- Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual. Boletín Oficial del Estado, núm. 79, de 1 de abril de 2010, pp. 30157 a 30209. <https://www.boe.es/eli/es/1/2010/03/31/7/con>
- Ley 13/2022, de 7 de julio, General de Comunicación Audiovisual. Boletín Oficial del Estado, núm. 163, de 8 de agosto de 2022, pp. 96114 a 96220. <https://www.boe.es/eli/es/1/2022/07/07/13/con>
- Martín Villarejo, A. (2022). Dimensión económica y social del actor español del siglo XXI. *Anales de Literatura Española*, 36, 133-171. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.05>
- Mosquera Rosero-Labbé, C. y León Díaz, R. E. (2015). Entre la negación del racismo institucional y la etnización de la diversidad étnico-racial negra en programas de combate a la pobreza. *Trabajo Social*, 17, 47-59. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/tsocial/article/view/54762>
- Naciones Unidas. (2015). Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible. https://unctad.org/system/files/official-document/ares70d1_es.pdf
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge.
- Rozas Pagaza, M. (2001). *La intervención profesional en la relación con la cuestión social: el caso del Trabajo Social*. Espacio.
- RTVE (2023). *Estado de Información No Financiera 2023*. Corporación de Radio y Televisión Española. <https://shre.ink/Dgwu>
- Vega-Durán, R. (2011). «Otros» entre «nosotros»: la conflictiva mirada del colonizador colonizado en Bwana. *Quaderns*, 7, 67-78. <https://doi.org/10.14198/QdCINE.2011.7.07>

CONTRIBUCIONES DE AUTORES/AS, FINANCIACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

Contribuciones de los/as autores/as:

Conceptualización: Cantalapiedra Nieto, Basilio y Aguilar Conde, Pablo; **Software:** Cantalapiedra Nieto, Basilio y Aguilar Conde, Pablo; **Validación:** Cantalapiedra Nieto, Basilio y Aguilar Conde, Pablo; **Análisis formal:** Cantalapiedra Nieto, Basilio y Aguilar Conde, Pablo; **Curación de datos:** Cantalapiedra Nieto, Basilio y Aguilar Conde, Pablo; **Redacción-Preparación del borrador original:** Cantalapiedra Nieto, Basilio y Aguilar Conde, Pablo; **Redacción-Revisión y Edición:** Cantalapiedra Nieto, Basilio y Aguilar Conde, Pablo; **Visualización:** Cantalapiedra Nieto, Basilio y Aguilar Conde, Pablo; **Supervisión:** Cantalapiedra Nieto, Basilio y Aguilar Conde, Pablo; **Administración de proyectos:** Cantalapiedra Nieto, Basilio y Aguilar Conde, Pablo; **Todos los/as autores/as han leído y aceptado la versión publicada del manuscrito:** Cantalapiedra Nieto, Basilio y Aguilar Conde, Pablo.

Financiación: Esta investigación no recibió financiamiento externo.

Conflicto de intereses: los autores declaran que no existe conflicto de intereses.

AUTOR/ES:

Basilio Cantalapiedra Nieto:

Universidad de Burgos, España.

Doctor por la Universidad de Burgos y Licenciado en Ciencias Económicas y Empresariales. Titulado en Producción Cinematográfica en la primera promoción de la ECAM (Escuela de Cinematografía de la Comunidad de Madrid). Profesor Contratado Doctor del Área de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Burgos. Director de la Cátedra de Cine Antonio Giménez-Rico de la misma Universidad. Miembro del Grupo de Investigación de Espectáculos y Cultura Audiovisual (ECA). Desempeña su actividad docente en el Grado en Comunicación Audiovisual y en el Máster en Comunicación y Desarrollo Multimedia de la Universidad de Burgos. Su recorrido profesional ha discurrido en el campo de la producción cinematográfica.

bcantalapiedra@ubu.es

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-3992-4764>

Pablo Aguilar Conde:

Universidad de Burgos, España.

Doctor en Economía por la Universidad de Burgos. Licenciado en Ciencias Empresariales por la Universidad de País Vasco. Licenciado en Derecho por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Graduado en Psicología por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Profesor de la Universidad de Burgos en el Departamento de Economía y Administración de Empresas, área de economía financiera y contabilidad desde 1994. Investigación multidisciplinar relacionada con la contabilidad de gestión, recursos humanos, responsabilidad social corporativa y comunicación en la empresa. Experiencia profesional en área de contabilidad -fiscal de empresas durante más de 20 años. Experto contable acreditado AECA.

paguilar@ubu.es

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-7613-8493>