

La isla mínima

Un relato sobre la identidad andaluza

María José Bogas Ríos
Investigadora independiente
Bogasmj@gmail.com

Recibido: 3 de abril de 2016

Aceptado: 8 de abril de 2016

Para citar este artículo: Bogas Ríos, M. J. (2016). La isla mínima: un relato sobre la identidad andaluza. *Creatividad y Sociedad* (25) 170-200

Recuperado de: <http://creatividadysociedad.com/articulos/25/7>. La isla mínima: un relato sobre la identidad andaluza.pdf

Resumen

La Isla Mínima (Alberto Rodríguez, 2014) es uno de los últimos éxitos del cine andaluz. La representación de lo andaluz en el cine es una de las cuestiones que han preocupado a los escritores y trabajadores del cine andaluces; prestando éstos, desde 1975, una especial atención a lo que a representación e identidad se refiere, demandando en ese momento una cinematografía que promoviese un reflejo social real y condenando la representación tradicional del andaluz asociado a la *charanga* y *pandereta* y la *españolada*.

Sin embargo, han tenido que pasar 40 años, para que la comunidad apruebe una primera base reguladora, la Ley del Cine aprobada en diciembre de 2105, en la que se posiciona a la industria cinematográfica como estratégica para el desarrollo tanto económico como cultural de la región, y en la que se pueden leer algunas de las directrices en cuanto a la identidad y representación sociocultural en el cine.

El presente texto trata de analizar los imaginarios narrativos dados en el filme, a través de sus existentes, conectándolos con los imaginarios sociales sobre lo andaluz; así como resaltar líneas de fuerza que operan dentro de los discursos sobre lo andaluz en la cinematografía española.

Palabras clave

Representación · Identidad · Cine · Andalucía

Abstract

La Isla Mínima (Alberto Rodríguez, 2014) is one of the latest hits of the Andalusian cinema. Writers and film Andalusian workers have thought about the representation of Andalusia in cinema since 1975, paying them a special attention to what to representation and identity is concerned. At the same time, they demanded a film that would promote real social reflection and condemning the traditional representation of the Andalusian associated with *charanga* y *pandereta* and *españolada* during the second half of the seventies.

However, they have had to spend 40 years for the community to approve a first regulatory base, the *Ley del Cine* passed in December 2105 , where the film industry is positioned as strategic for both economic and cultural development of the region , and which can be read some guidelines regarding the identity and cultural representation in film.

Key words

Representation · Identity · Cinema · Andalusia

1. Introducción

La Isla Mínima es una de las producciones andaluzas más exitosas, 1.289.212¹ espectadores, tan solo superada en afluencia en taquilla por *Nadie conoce a nadie* de Mateo Gil en 1999, con 1.410.323 espectadores, cotas que no se superaban desde la etapa preautonómica, con *Manuela* (1975) de Gonzalo García Pelayo y *La espuela* (1976) de Roberto Fandiño. Así como también representa un éxito en cuanto a crítica e industria, consiguiendo diez galardones en los premios de la Academia, en su vigésimo novena edición, de las 17 nominaciones.

La obra de Alberto Rodríguez se vale de una trama de género policiaco para hacer un retrato de una cierta realidad social andaluza en la incipiente autonomía; por otra parte, muy demanda por los escritores cinematográficos en la preautonomía: un cine que refleje las problemáticas reales de la sociedad andaluza. Imbricando en su trama y subtramas un delicado equilibrio entre un cine de tipo social y otro de género que le ha ganado el éxito de público, de la crítica y de la industria.

Historiadores de la cinematografía andaluza, como por ejemplo Rafael Utrera (1980, 2007), Juan Fabián Delgado (1980), Manuel Trenzado (2000) o Francisco Javier Gómez Pérez (2013); han centrado sus investigaciones el relación al problema de la representación de la identidad andaluza en el cine y de la respuesta dada desde la cinematografía andaluza. Así como las contribuciones desde los estudios culturales como las de Jo Labanyi (2004), M^a Jesús Ruiz Muñoz e Inmaculada Sánchez Alarcón (2000, 2008) o, que han incluido en la ecuación la configuración poscolonial con base en la alteridad y la hibridación de los tipos andaluces con tipos narrativos, que han colaborado en la problemática acerca de la representación sobre lo andaluz centrándose en el análisis de estereotipos andaluces en el cine español, y que desde inicios del siglo XX los críticos vienen debatiendo desde las páginas de las publica-

1 Todos los datos han sido extraídos de la Base de datos de películas calificadas recogidas en la página web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/industria-cine/calificacion/base-datos-peliculas-calificadas.html>

ciones sobre *la España de pandereta o la española cinematográfica*, en alusión a estos también se encuentran los textos de José Luis Navarrete Cardero (2009) y José María Claver Esteban (2012); que exploran los tipos costumbristas de lo andaluz cinematográficos enraizadas en la tradición literaria, pictórica y musical.

Con los aires democráticos que el fin de la dictadura franquista trajo consigo, las nacionalidades históricas comenzaron un proceso de reivindicación identitario cultural, a la que Andalucía se sumó, demandando una cinematografía que reflejase los problemas de la sociedad andaluza, que como bien señala Manuel Carlos Fernández (1980, p. 23), habían quedado excluidos de la gran pantalla, mostrando una Andalucía de postal más que la real.

Según Santos Zunzunegui (1985, pp. 311-312), un cinema nacional suele basarse sobre los siguientes preceptos:

- Debe colocarse al servicio de la comunidad de la que brota; lo que implica el reconocimiento de sus señas de identidad, así como la revitalización de prácticas y actitudes que se han visto condenadas a favor de la unidad estatal.
- Debe construirse al margen de los estereotipos constituidos por el centralismo para la nacionalidad *oculta*.
- Debe dar cuenta de las particularidades lingüísticas, sociales o culturales de la comunidad.

Por lo que este texto toma como punto inicial estos estudios para realizar un análisis de *La Isla Mínima* en cuanto que se trata de una obra andaluza, en referencia al discurso establecido en la misma sobre lo andaluz.

2. Objetivos

El objetivo principal de la presente investigación es analizar cómo se construye

una imagen de Andalucía de tipo verista en relación a un cine más social, tal como se propuso en *Manifiesto de los realizadores andaluces en Huelva-77*² que se inserta como contexto para una trama de género policíaco.

Como objetivo secundario, exponer la construcción espacial de Las Marismas como elemento determinante en la obra.

3. Metodología

La metodología utilizada es principalmente el análisis narratológico. Este tipo de análisis que se centra en el texto permite conectar un producto cultural como es una obra cinematográfica con lo social a través de la representación, de los imaginarios narrativos a los imaginarios sociales, especialmente a través de sus existentes.

Como señala Juan Carlos Alfeo «Los instrumentos ofrecidos por la narratología nos permiten analizar el imaginario social en el cine o la televisión y reflexionar sobre las formas que la realidad social adopta cuando sus referentes se convierten en objeto discursivo» (Alfeo, 2011, p. 64).

Así mismo, en segundo lugar hay que acudir a fuentes sociológicas y de los estudios culturales que tienen como objeto la representación de la identidad andaluza en el cine, ya que, precisamente, abordan los procesos implícitos que tiene que ver con la construcción social de la realidad y facultan la conexión entre los existentes y sus referentes, así como la elaboración de un discurso que si bien parte de lo narrativo tiene una aplicación a la crítica social.

El análisis narratológico propuesto para los personajes se hará mediante la extracción de los diferentes rasgos con los que personajes andaluces aparecen ca-

2 En este texto clave para la configuración del cine autonómico andaluz en el que se denunciaba «la manipulación y desafortunada utilización por la cinematografía española y extranjera a lo largo de la historia del cine, del folklore y cultura andaluza, con fines bastardos y con pleno falseamiento de la realidad sociopolítica del país andaluz» (Utrera y Delgado, 1980, p. 32)

racterizados en la pantalla, tanto a nivel iconográfico como narrativo en relación a lo que Juan Carlos Alfeo (2011) denomina *cualificación directa* y *cualificación indirecta*. La cualificación directa vendrá determinada por los rasgos intrínsecos del personaje como: el sexo, el estatus social o el nivel cultural. La cualificación indirecta serán los relacionados al espacio, tiempo y la acción en relación a los personajes; lo que permite exponer y cruzar los espacios y acciones diferenciales que revelen una naturaleza excluyente en el discurso, si es que la hubiere.

4. Análisis e interpretación

4.1. Sinopsis

Dos policías de una comisaría de Madrid, Pedro y Juan, son enviados a la provincia de Sevilla, a la zona de los arrozales ubicados en las Marismas del bajo Guadalquivir, para investigar la desaparición de dos hermanas, Carmen y Estrella, hijas de un barquero de la zona. Desde el inicio se nos hace partícipe del conflicto ideológico de los personajes; mientras Pedro se muestra idealista con la democracia, tenía una carrera prometedora en Madrid antes de ser *castigado* por escribir una carta a un periódico criticando a un alto mando militar al que tilda de fascista; Juan, mayor que su compañero, se muestra escéptico con el cambio de régimen y el clima político.

Lo que sería una desaparición se torna en asesinato múltiple, al aparecer los cuerpos de las chicas mutilados y cuando uno de los vecinos les visita, y les cuenta de la muerte de su novia, Beatriz, de la que tan solo se encontró un pie dos años antes y que se cerró como suicido y de la desaparición de Adela, otra chica del lugar. Tras investigar las posibles conexiones, descubren que todas desaparecieron en la misma fecha, a mediados de septiembre, en la época de la feria del pueblo. Todas estaban relacionadas con un chico llamado Quini, apodado *el guapo*, y todas ellas con grandes deseos de salir del asfixiante clima de la zona e irse a trabajar a la Costa del Sol.

Marina, la nueva novia de Quini y amiga de Carmen y Estrella, se convierte en el siguiente objetivo del asesino. Quini se encuentra al servicio de alguien más, posiblemente un terrateniente local, al que provee de chicas para que abuse de ellas sexualmente mediante el chantaje de mostrar las fotos que les hace desnudas y así deshonestarlas. Ellas avergonzadas y presurosas por escapar de esa situación acuden a Sebastián, el ahora guardés de la finca donde tiene lugar el encuentro sexual, que aprovecha la vulnerabilidad de las chicas ofreciéndole una vía de escape del pueblo, un trabajo en los hoteles de la Costa del Sol. Sin embargo, este será el pretexto para secuestrarlas y torturarlas hasta la muerte. Finalmente Pedro y Juan descubren esta situación y tras una trepidante persecución con la ayuda de un cazador furtivo de la zona consiguen salvar a Marina.

Las ramificaciones del caso llevarán a descubrir diversas tramas como el contrabando de drogas y tabaco o el abuso sexual y chantaje a las chicas por parte de una figura de poder como la del terrateniente; así como la poca colaboración y el secretismo imperante en el pueblo complicarán las labores policiales de los protagonistas. Por otra parte, un periodista que está cubriendo el caso y que colabora con Pedro en descubrir al asesino, desvelará el pasado de Juan a Pedro como integrante de la Brigada Político-Social³ y su crueldad como policía bajo el dictadura franquista.

4.2. Estructura

La obra posee, a priori, una estructura clásica aristotélica, organizada en tres actos: presentación, nudo y desenlace. El nudo se estructura en tres segmentos principales, cada uno aproximadamente de 20 minutos cada uno. Lo que da un total de 5 segmentos cada uno de 20 minutos, aproximadamente los 100 minutos de los 104⁴

³ El nombre oficial era el de Brigada de Investigación Social, se trataba de una sección policial secreta encargada de investigar y reprimir los movimientos sociales opuestos a la dictadura franquista.

⁴ Los cuatro minutos restantes corresponden a los créditos iniciales de los logotipos de las productoras y distribuidora, así como a los créditos finales.

totales que tienen la obra. Esta segmentación está separada por los diferentes nudos de acción que se van desarrollando, englobando distintas secuencias y escenas:

C. Créditos

1. Introducción de los personajes, el lugar y de los conflictos principales: la desaparición de las chicas y las diferencias entre los dos protagonistas.
2. Transformación del conflicto principal, se desvela el asesinato de las chicas y de otras dos chicas más.
3. Los protagonistas exploran las distintas vertientes del caso y las subtramas de contrabando y abuso sexual
4. Relación entre las diferentes subtramas con la desaparición de las cuatro chicas que conducen a la identificación de los verdaderos agentes implicados.
5. Persecución del asesino y desenlace. Acercamiento entre las posturas divergentes iniciales de los protagonistas, transformación de ambos.

Esta segmentación de bloques narrativos se encuentra puntuada por planos cenitales de las marismas, tal como son planteados en la secuencia de créditos, usados como pausas narrativas entre bloque y bloque a excepción del cuarto y quinto, en los cuales el ritmo narrativo impone la eliminación del recurso, recreando así el ritmo frenético que induce al desenlace y en el que podemos encontrar este tipo de plano justo tras la resolución del caso de asesinato, como cierre de ese conflicto otorgando una tregua para el espectador. Tras él queda un epílogo donde se cierra el conflicto entre los dos protagonistas. El filme cierra con este tipo de plano de nuevo, lo que nos devuelve al inicio, creando una estructura circular, una especie de paréntesis en la vida de los protagonista en la que se narra tanto el viaje exterior como el viaje interior de cada uno. La cinta se abre con el viaje de los protagonistas a la isla y termina con otro viaje, el de su vuelta a Madrid, esto queda puntuado a nivel formal mediante la utilización de planos cenitales del enclave.



Fig.1. Fotograma inicial de la obra TC: 00:02:015:00



Fig.2. Fotograma inicial del plano final de la obra. TC:01:40:23:00

El relato introduce a los personajes protagonistas y el conflicto principal de manera muy rápida, tal como es propio del género. En los primeros siete minutos tras los créditos nos da cuenta de la ubicación de la historia, los personajes protagonistas, las diferencias entre éstos y el motivo por el que han sido enviados a investigar el caso. Como venimos apuntando, la obra posee todas las características del género, lo que atañe a la narrativa y la lógica secuencial del suspense: orden alterado-lógica de la búsqueda-desvelamiento de una verdad oculta. Bordwell y Thompson (2010) señalan el género de detectives como uno de los más estables con respecto a la causalidad del relato, en el que conocemos el efecto pero no las causas, lo cual concluye con la revelación final del asesino y sus motivos.

A este respecto la focalización se puede decir que es interna y variable. El espectador irá conociendo los datos a la par que los protagonistas, pero el foco irá cambiando en función de quién nos cuente lo que sabe. También hay que señalar con respecto a esto, que si bien el montaje será lineal en su gran mayoría, en el segmento tercero se aprecia un montaje en paralelo que hace la focalización pase de un protagonista a otro, ofreciendo al espectador datos que no siempre están en posesión de los dos protagonistas a la vez, lo cual permite desvelar el pasado de Juan tanto para el espectador como para Pedro sin que éste lo sepa.

Este tipo de focalización es un punto clave para la configuración de los protagonistas, los cuales van siendo desvelados poco a poco, hasta el clímax, que será el momento en el que se desvela al autor real de los asesinatos. El relato transcurre con gran maestría a la hora de mostrarnos los diferentes posibles asesinos, desvelando cada una de las tramas que en este caso tienen mucho de asociación con los discursos hegemónicos establecidos en el cine español sobre lo andaluz como veremos más adelante.

4.3. Personajes

Según el análisis narratológico propuesto en la metodología. La primera característica que resalta en el filme es que los papeles andaluces son esencialmente secundarios y figuración especial, lo que según dicen Shohat y Stam (2002) les otorga una homogeneidad como colectivo mediante la sinécdoque y alegorización de los mismos que se establece en parámetros discursivos sobre su representación.

Tras el análisis se observa que la gran mayoría los personajes andaluces que aparecen son de extracción social baja, siendo el principal rasgo distintivo el habla. Los personajes tienen acento andaluz, aunque el uso del lenguaje en este caso particular está alejado de los retruécanos y modismos asociados a la baja cultura con la que normalmente se asocian los estereotipos andaluces (Sánchez Alarcón, Muñoz

Ruiz et al., 2000). Es decir, los personajes tienen un marcado acento, pero no utilizan palabras como *probe*, elementos dialectales arcaicos como la utilización de la *e*, por ejemplo *pesetes* por pesetas, así como también se aprecia la ausencia de la utilización del lenguaje en clave de humor, frases hechas y refranes. Una de las aportaciones de los estudios culturales en referencia a la construcción de identidades en los discursos viene definida por la utilización de la lengua que posiciona a los sujetos dentro de las relaciones de poder (Trenzado, 2000, p. 187), es esta línea en la que se posicionan Shohat y Stam cuando dicen que «las lenguas son símbolos importantes de la identidad colectiva y a través de ellas se manifiestan las posiciones que se adoptan respecto a la diferencia cultural y nacional. Aunque las lenguas como entidades abstractas no existen en jerarquías de valor, las lenguas vivas operan dentro de las jerarquías de poder» (Shohat y Stam, 2002, p. 198) y que como decíamos en la introducción en palabras de Zunzunegui, los cinemas nacionales deben dar cuenta de estas particularidades lingüísticas, así como huir de los estereotipos construidos por el centralismo. En este sentido, el estereotipo andaluz representado durante gran parte del siglo XX se encuentra constituido con base en una alteridad de norte-castellano-alta cultura/sur-andaluz-baja cultura, y que Jo Labanyi (2004) apunta como construido en los tropos de la colonización, en los que el lenguaje tiene un papel determinante en su constitución discursiva.

Su representación iconográfica aparece alejada de los estereotipos andaluces, es decir, carece de elementos folcloristas, por lo que se adscriben al grupo mediante el lenguaje, dificultando a priori la identificación con el imaginario colectivo. Sin embargo sí que se observa una homogeneidad en cuanto a su estética visual: piel y pelo morenos, ropa de *faena* en general, camisa con puños remangados, pantalones, botas altas de campo y gorra o boina para ellos en tonos verdes, ocre y marrones; y batas de algodón abotonadas y delantal para ellas, que también aparecen con el pelo recogido de aspecto desaliñado y pocas joyas. Son numerosos los personajes que llevan alguna cadena al cuello con medallas religiosas o cruces como adorno casi exclusivo. En su mayoría son personajes de aspecto curtido por el trabajo duro,

a excepción de las chicas y Quini. Esta estética les da cierto realismo acorde a la ubicación temporal del relato, pero además mimetiza aún más a los personajes con el entorno natural, que también goza de esa crudeza, como se puede apreciar en la Fig. 3.



Fig. 3. Jesús, el cazador furtivo mientras es perseguido.

Como decíamos, la gran mayoría de los personajes andaluces son jornaleros, ya sean de tipo fijo o estacional —temporeros—, barqueros de la zona que se dedican a la pesca, o trabajadores de la fábrica de cangrejos y algunos se dedican a otras labores como el guardés de la finca, el ama de la finca o tendera. Sin embargo, con respecto a esto también se puede decir que el nivel socioeconómico de éstos no debe ser muy elevado, los entornos en los que aparecen —sus casas—, se pueden ver bastante antiguos, con pocos elementos de riqueza, a veces descuidados, dotando a su caracterización de una especie de anquilosamiento temporal, fijados en algún punto histórico pretérito al tiempo de la historia y del cual parecen que no pueden escapar.

Las acciones diferenciales que identifican a los personajes con lo andaluz como ya veníamos diciendo serán las actividades agropecuarias como actividad laboral principal, por lo que su adhesión al entorno rural es absoluto. Además, aparecen ciertas acciones asociadas a lo andaluz tradicionalmente, como son el contrabando, el furtivismo, la videncia o la superstición. Así encontramos, personajes como el de

Angelita de la cual se dice que «habla con los muertos mientras duerme», y que les pone tras la primera pista real del caso, dónde habían estado las niñas la noche del asesinato, así como predice la muerte de Juan. La superstición aparece en el cazador furtivo, Jesús, que dice que él no va a uno de los cortijos que están buscado porque «ahí nada más que hay fantasmas» mientras se santigua y besa las medallas que lleva al cuello. Estos dos personajes hacen su aparición entre el minuto 10 y 20 de la trama. La adivinación y la superstición en lo andaluz vino dado en la cinematografía española por la asociación en las tramas andaluzas con la cultura gitana, la cual tiene como uno de los rasgos distintivos este tipo de actividades diferenciales (Garrido, 2003; Navarrete Cardero, 2009).

Otras de las acciones diferenciales que caracterizan a lo andaluz es el contrabando y el furtivismo; es decir, actividades al margen de la ley, relacionadas con dos de las actividades diferenciales que han caracterizado al andaluz en la pantalla durante la primera mitad del siglo XX: el bandolerismo y contrabandismo románticos (Sánchez Alarcón, Ruiz Muñoz et al, 2008). De nuevo, actividades asociadas a la marginalidad, aunque en este caso los personajes que las ejecutan no son héroes ni aparecen vinculadas a cuestiones de honra; aunque sí a condiciones sociales de desigualdad, según dice Juan en referencia al contrabando de tabaco «de algo tendrán que vivir entre cosecha y cosecha», lo cual implica cierta condescendencia para las mismas.

Los contrabandistas en *La Isla Mínima* son los propios pescadores de la zona, trafican con fardos de heroína y tabaco, no se trata de forajidos con nombres y apellidos buscados por la justicia, sino que se encuentran entre la sociedad, a la cual hacen partícipe: todos en el pueblo saben quienes son, pero nadie lo denuncia ni reconocen a los protagonistas, lo cual se hace sintomático de problema endémico, trasladándose a lo simbólico como rasgo definitorio. Este se introduce en la trama a través Rodrigo, padre de Carmen y Estrella, el cual le roba un kilo de heroína al contrabandista local, que vende para comprar un coche; situándolo en el punto de mira de la investigación principal. Este mismo les reclama para contarles lo que sabe de

las chicas a cambio de retirar a la Guardia Civil y poder continuar con el tráfico de droga. El secretismo como método de supervivencia social es palpable en todo momento, y aunque más que evidente que forma parte del género para una narrativa de suspense ya que obedece a esa *lógica de la búsqueda*, en clave de representación ejerce sobre la comunidad una insistencia en la fijeza del status quo y una protección sobre el propio colectivo.

La caza y el furtivismo se puede apreciar en los personajes de fondo —la figuración—, tanto en los que encuentran los cuerpos de las chicas, así como en el personaje de Jesús, que debido a esa actividad, podrá ayudar a los protagonistas a moverse por la zona, llegando a lugares que no aparecen en el mapa, si bien al principio lo hará a cambio de dinero, al final lo hará sin mediación monetaria, acción que le asciende dentro de una categorización moral.

La asociación del contrabandista al tipo andaluz como héroe popular hunde sus raíces en la literatura romántica, que posteriormente quedó trasvasada al cinema. Claver Esteban (2012) en su estudio sobre los estereotipos del andaluz en el cine costumbrista lo asocia como una de las actividades marginales que los andaluces realizan en la pantalla, ubicados especialmente entre la zona de Gibraltar y el Bajo Guadalquivir, en relación a las rutas de barcos que suben por el río hasta Sevilla. Toma como base la obra costumbrista *Los españoles pintados por sí mismos* (1851) el cual en el tipo del contrabandista propone como paradigma el contrabandista andaluz del cual dice «Valiente y cobarde a un tiempo, religioso e impío a la par» (Juárez, 1851, p. 204), el hispanista Richard Ford en su *Manual para viajeros por España* en el siglo XIX dice del mismo «lejos de sentirse delincuente o degradado, goza en su tierra de la brillante reputación que proporcionan audaces aventuras personales entre una gente orgullosa del valor individual» (en Claver Esteban, 2012, p. 105). Estas actividades marginales se transformaban en la pantalla en representaciones como la de *La Lola se va a los puertos* (J. de Orduña, 1947), *La duquesa de Benamejí* (L. Lucía, 1949) las versiones cinematográficas sobre José María el Tempranillo o las de Los siete niños de Écija, en la que bandoleros y contrabandistas son apoyados y ocultados de la ley

por las clases populares para los que es una *bendición*, debido a la exaltación de rasgos positivos que los caracteriza como héroes en vez de villanos, y que Enrique Monterde (2007, p. 97) cataloga como una de las corrientes dentro del cine de tipo historicista franquista. En este tipo de tramas, ambientadas en su mayoría durante el siglo XIX, hibridan en su formación el género histórico con el drama rural, en el que los villanos suelen ser los poderes estatales o los terratenientes y caciques locales, y la exclusión social del bandolero y/o contrabandista viene motivada por una cuestión de honra (Claver Esteban, 2012).

También se da una acción diferencial de manera colectiva, que no aparece individualizada en ninguno de los personajes con nombre y apellidos, pero que subyace durante todo el tiempo de la narración: la huelga de jornaleros. Se nos hace partícipe de la misma desde los primeros minutos, mediante planos detalle de pintadas en las calles y pancartas, a nivel sonoro con las noticias que escuchan Pedro y Juan en la radio del automóvil en diferentes momentos del metraje. Por último queda materializada filmicamente en una de las secuencias del tramo cuarto de la segmentación; Juan puede acercarse a Alfonso Corrales, el cual es sospechoso de ser el que chantajea a las chicas tras una de las reuniones de los trabajadores demandando más salario; incluso al final, cuando Juan junto a una chica del pueblo dice que hay que celebrar que han ganado la huelga. De tintes neorrealistas, se trata de una acción diferencial en cuanto a que solo es realizada por el colectivo andaluz en su conjunto y que la inclusión de la misma tiene diferentes implicaciones. Por una parte, plasma una realidad social del campo andaluz que venía siendo demandada por los críticos y cineastas que pretendían configurar lo que se llamó *cine andaluz* (Fernández, 1980); por otra, se trata de la traducción de un suceso histórico real en la que diversos jornaleros sevillanos se declararon en huelga de hambre en el verano de 1980 demandando mejores condiciones entre cosecha y cosecha; y por último, dota a la trama de un entorno social convulso que presiona a los protagonistas a la resolución del caso.

Si los personajes andaluces en la obra quedan enmarcados en posiciones de subordinación dentro del universo narrativo; los que ejercen la dominación tanto por

elementos del relato como por el discurso establecido serán foráneos a la comunidad. Los personajes de clase media/alta como Alfonso Corrales, el terrateniente del lugar, o que desempeñan actividades para las cuales es necesario tener cualificación tales como el Juez Andrade o el periodista, así como los dos protagonistas de la historia, no hablan andaluz, lo cual hace pensar que no pertenecen a la comunidad, ya que por asociación con los personajes principales de los que sabemos no son andaluces y no poseen este rasgo distintivo. Hay dos casos excepcionales en cuanto a esto, el forense y Rocío, la madre de Carmen y Estrella; el forense por tener el rasgo del habla pero su actividad sí se enmarca dentro de una profesión que requiere de cualificación especializada; y Rocío que por el contrario no presenta el rasgo del habla y que podemos entrever que no es andaluza, además se dice que su primo es amigo del Juez Andrade y que por eso Juan y Pedro han sido trasladados a la zona para investigar el caso de las chicas.

Se establece una dialéctica entre norte/sur en el que se presupone una situación elevada para los elementos provenientes de fuera de la comunidad, son los elementos que tienen voz y visibilidad predominante dentro de la narración, ya que hay otros personajes a los que se menciona, los temporeros de los que no se nos dice nada, solo que no son del lugar y que aparecen representados como una masa colectiva sin voz. Por lo que finalmente, en lo que atañe a la representación de los personajes se elabora un discurso de supremacía del norte frente al sur, tal como se establecen en los discursos hegemónicos de lo andaluz.

Cabría preguntarse si el relato hubiera funcionado igual si los personajes protagonistas hubieran sido definidos con rasgos andaluces. En este sentido, hubiera dotado de una mayor profundidad y complejidad a la representación andaluza y que creemos podría obedecer a dos tendencias muy arraigadas en el imaginario colectivo. Por una parte, existe la creencia de que para que «un filme sea económicamente rentable, debe tener un protagonista universal» (Shohat y Stam, 2002, p. 197), lo cual según estos autores revela lo imbricadas que están la industria y el racismo. En este caso, en el cine español el protagonista universal vendría definido por el habla

castellana, lo cual se hace síntoma en el uso de este habla en películas como *Manuela* (G. García Pelayo, 1975) que transcurre en Sevilla con personajes andaluces; y en el curioso caso de *Embrujo* (C. Serrano de Osma, 1947) en la que Lola Flores y Manolo Caracol que interpretan a dos folclóricos andaluces son doblados al castellano cuando hablan, que no cuando cantan. Por supuesto, la alusión de Shohat y Stam al racismo no es exacta en el caso de la representación andaluza, pero sí que revela cierto discurso de dominación que ya han señalado otros autores como Jo Labanyi (2004), José Luis Navarrete (2009) o los estudios del grupo de investigación de Inmaculada Sánchez Alarcón y María Jesús Ruiz Muñoz (2000, 2008), lo cual nos lleva a la segunda tendencia, la tradicional alusión en la estructura narrativa a norte-alta sociedad-cultura/sur-baja sociedad-incultura. El máximo exponente de este tipo de tramas se da en el musical folclórico de corte andaluz, con tramas amorosas interclasistas donde la protagonista femenina normalmente andaluza, procedente de una clase social baja se enamora de un galán del norte (o que habla castellano), de clase social alta.

4.4. Escenario

Las Marismas son el punto de partida de la obra, que como además reconoce el propio director en diversas entrevistas, la idea del filme parte de la visita a una exposición fotográfica realizada por Atín Aya en el año 2000 en las que uno de los temas eran las Marismas y sus gentes⁵, que servirán de inspiración para la obra cinematográfica. Los retratos del fotógrafo sevillano fueron tomados a mediados de la década de los noventa, pero poseen cierta estética de inmovilismo temporal, anclándolos a un pasado en vez de ser tomadas en los albores del siglo XXI, lo que le vale al director de la producción andaluza para ambientar su historia en 1980, momento convulso en lo que se refiere a la realidad social y política del momento.

⁵ Tras el éxito de la película se puso en marcha una exposición conjunta, Marismas: Atín Aya y La Isla Mínima, producida por ICAS-Ayuntamiento de Sevilla en el que se puede reconocer la influencia palpable en la fotografía del film, y de la cual se puede consultar su dossier online en http://casinodelaexposicion.org/uploads/agenda/casino_de_la_exposicion/DOSSIER_EXPO%20MARISMAS_15_10.pdf

Alberto Rodríguez y el director de fotografía Alex Catalá han sabido explotar y poner al servicio de la narración la potencia paisajística del enclave marismeño. Tan-tas han sido las loas que se han creado rutas turísticas en las que se pueden visitar las diferentes localizaciones del filme. Pasando al análisis de la secuencia de créditos iniciales, se pone de manifiesto, como decíamos, la potencia visual del paraje. Se trata de la animación digital de unas fotografías realizadas por Héctor Garrido en las que recoge las estructuras fractales de las marismas.



Fig. 4. Plano 1. TC: 00:00:41:00



Fig. 5. Plano 2. TC: 00:00:54:00



Fig. 6. Plano 3. TC: 00:01:06:00



Fig. 7. Plano 4. TC: 00:01:20:00



Fig. 8. Plano 5. TC: 00:01:32:00



Fig. 9. Plano 6. TC: 00:01:43:00



Fig. 10. Plano 7. TC: 00:01:53:00

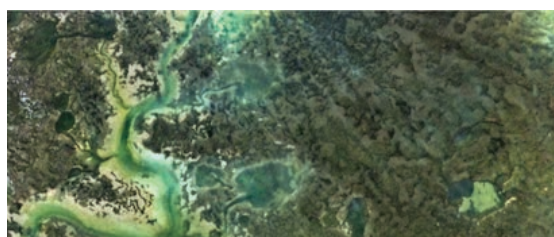


Fig. 11. Plano 8. TC: 00:02:05:00

Se trata de unas tomas aéreas que revelan la estructura fractal y orgánica del lugar, extraña y misteriosa; revelando formas sinuosas y laberínticas; de una gran viveza y colorido; aunque luego el filme esté caracterizado en general por presentar una fotografía quemada y de tonos lavados. El escenario como laberinto es determinante ya que tal como las tramas desarrolladas discurren por diversos senderos e, incluso, callejones sin salida. Este tipo de trazado no es perceptible visualmente a nivel de suelo, de ahí que la inclusión de los cenitales que nos recuerdan dónde nos encontramos; sin embargo sí que se hace presente mediante el relato; por ejemplo, con la primera persecución de Pedro, al avistar el coche que están buscando, queda varado en uno de los caminos sin salida mientras ve cómo el secuestrador se lleva a Marina, por otro camino lateral que él no ha visto. Para los personajes protagonistas es difícil moverse por el entorno que les rodea, no sólo a nivel social, sino a nivel físico; necesitan ayuda —ya sea de la Guardia Civil; ya sea de Jesús, el cazador furtivo— para llegar a los distintos puntos y continuar sus investigaciones. Aparecen perdidos, fuera de su espacio en extensiones infinitas donde la mirada se pierde en el horizonte (ver fig. 12 y 14) y que el recurso técnico de grandes angulares dota de una profundidad de campo (ver fig. 13) que recuerda al *western*.

Desde el título del filme, el topónimo de la ubicación de la acción narrativa, y la secuencia de créditos iniciales se nos hace presente la relevancia del entorno en la obra, que como decíamos, tiene esa característica laberíntica. Además, se trata de un entorno duro, hostil, con parajes casi desérticos (ver fig. 12) que pasan a estar inundados cuando llueve; una hostilidad y dureza que impregna desde el espacio a las capas sociales.



Fig. 12.



Fig. 13.



Fig. 14.

Decíamos en el apartado de la estructura que uno de los recursos reiterativos es la inclusión de cenitales como pausas narrativas, que además hace volver al espectador una y otra vez sobre esa concepción espacial, laberíntica con ritmo

propio. Hay otro elemento que se repite en relación al entorno: las aves, empleado como símbolo de la migración. El entorno de Doñana es conocido por su rica fauna ornitológica, así no parece casualidad que se haya decidido centrar la historia de unas chicas que quieren huir del lugar, haciendo de las marismas un lugar de paso, estacional, los temporeros que van estacionalmente a trabajar, los protagonistas que van a resolver el caso y los propios habitantes que quieren irse, como dicen las chicas cuando Pedro y Juan les preguntan por el tema, una contesta «¿quién no?[...] cualquier sitio mejor que éste». Por otra parte, los hijos de la testigo del Dyane 6 también se han marchado del lugar, uno en Alemania, dos en Barcelona y otra en Francia, que junto a la huelga son dos de los temas que entroncan con la problemática social de Andalucía: el éxodo rural.

Pero además, estos momentos oníricos de avistamientos de aves siempre estarán en relación a Juan; de hecho el filme abre con unos planos de Juan contemplando una bandada de pájaros mientras esperan a ser recogido para ir al pueblo; lo que se transforma también en una metáfora de su marcha, está enfermo y Angelita le predecirá que los muertos le están esperando y que se reunirá con ellos pronto, pero además se trata de ese *resistir* de Juan como figura del pasado, un pasado —el régimen franquista— que debe morir para que se establezca el futuro —la democracia—.

Hay dos momentos especialmente relevantes, uno hacia el minuto 29 en el que se desmaya en su habitación tras orinar sangre momento en la que ve un pájaro posado sobre la lámpara; y un segundo, hacia el minuto 55, en el que se despierta desorientado tras haber sido agredido y desplazado. Como se puede ver en la secuenciación de las fig. 15-21, se ve una bandada de flamencos volando y el siguiente plano es un panorámica de seguimiento de él levantándose y contemplando el final del camino, totalmente rodeado de agua, en un atardecer donde la línea del horizonte se desdibuja, de tonos rosados y malvas. En ese momento ve a un único flamenco parado en la orilla cercana, el cual se queda mirando con fijeza, el primer plano del flamenco es mantenido durante casi 10 segundos. El último plano de la se-

cuencia es plano general de él marchándose en ese paisaje crepuscular. Es efecto queda marcado por la banda sonora potenciando lo extraño y onírico del momento.

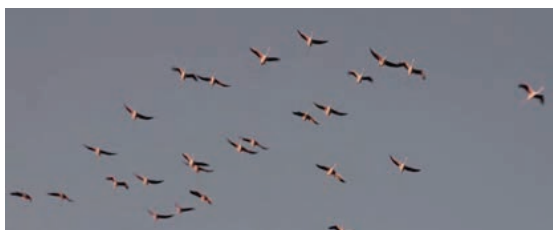


Fig. 15. TC: 00:55:03:00



Fig. 16. TC: 00:55:07:00

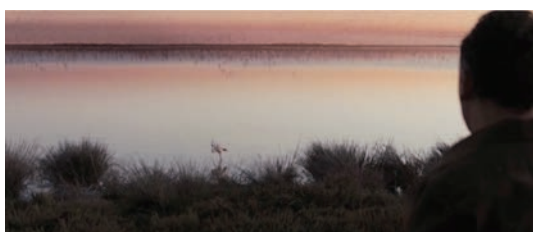


Fig. 17. TC: 00:55:33:00

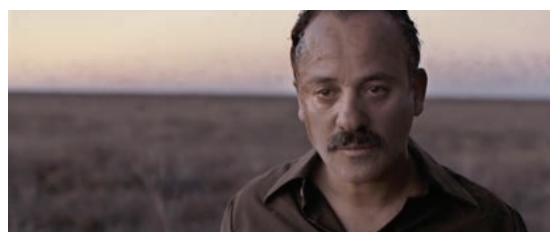


Fig. 18. TC: 00:55:41:00

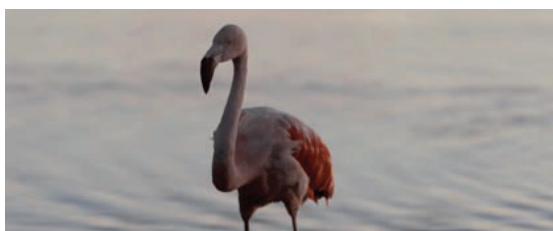


Fig. 19. TC: 00:55:44:00

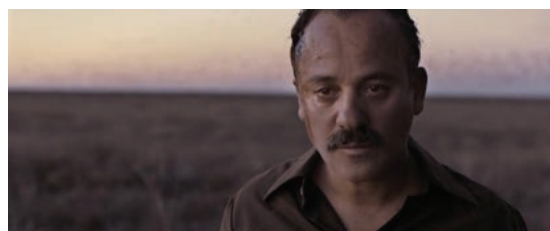


Fig. 20. TC: 00:55:52:00

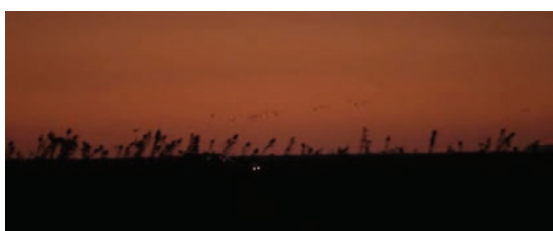


Fig. 21. TC: 00:55:56:00

Queda añadir un último apunte, a nivel sonoro; en diversos momentos de la banda musical, especialmente en las secuencia de créditos se puede apreciar el eco de

sonidos de aves junto a la melodía, que en algunos momentos se asemejan sobremedida a gritos, que otorga un matiz misterioso a la composición de Julio de la Rosa. En ella destaca una base rítmica con timbres de bombo, triángulo y sintetizadores, junto a los acordes tocados con un instrumento de cuerda, bien una bandurria o bien un laúd, que remite a un imaginario musical mediterráneo, pero no tan asociado a Andalucía como la guitarra española, con una marcada tendencia orientalista y misteriosa.

Hay otro elemento más con respecto al ambiente en relación a la historia que conviene señalar, se nos dice al principio que se trata de un castigo para Pedro por escribir una carta a un periódico criticando a un General militar: es enviado al sur, teniendo que dejar a su familia en Madrid —su mujer está embarazada—, con un compañero con el que no es afín, dirigiendo una investigación junto con la Guardia Civil, la cual parece que no sabe hacer o no quiere hacer su trabajo, esto es síntoma cuando Miguel (Jesús Carroza) es reprendido por Pedro al mover todas las pertenencias de las asesinadas contaminando las posibles pruebas o cuando se niegan a darle la noticia de la muerte de las chicas a los padres y Juan se ofrece a hacerlo. Poco a poco este viaje se irá convirtiendo en su infierno personal que hará que llegue a traspasar sus propios límites y que tanto detesta de su compañero, como la brutalidad policial ejercida al final sobre el ama del cortijo, momento en el que Juan tiene que pararle. Así las marismas se convierten en un clima asfixiante y sofocante para el protagonista que hará que al final acerque ciertas posturas con su compañero, al romper las fotos de la prueba del asesinato de la chica que le dijo el periodista; sin embargo este infierno será su pasaporte de vuelta a Madrid, convertido en un héroe.

5. Conclusiones

Tras el análisis expuesto se puede concluir acorde a los objetivos y la metodología propuestos que:

- Los personajes andaluces en *La Isla Mínima* presentan una homogenización

en cuanto a su representación iconográfica tanto hombres como mujeres; centrada en las labores que realizan. Sin embargo, se aprecia una resistencia con respecto a la iconografía del estereotipo andaluz, vinculada normalmente al folclore, aunque pervive la inscripción del personaje andaluz a la clase social baja.

- Con respecto a las acciones diferenciales, encontramos también la ausencia de acciones vinculadas al estereotipo, de carácter folclórico; no obstante, se aprecia la presencia de acciones diferenciales asociadas a la estereotipia como la marginalidad, la superstición y el contrabando; así como un ambiente de subsistencia, conservación del modo de vida y anclaje al pasado.
- Con respecto a la configuración del discurso nacional sobre lo andaluz este se realiza en términos de oposición norte/sur asociados a la pertenencia de clases: norte-clase media-alta/ sur-clase baja; pero el rasgo de la *incultura* no trasciende a los límites del lenguaje. En este sentido, el filme presenta las diferencias dialectales, distinguiendo mediante él a los personajes andaluces de los que no lo son como rasgo principal, pero en el que hay ausencia de vulgarismos, retruécanos y frases hechas, lo que no hace que haya un sometimiento cultural en el discurso, aunque sí de clases.
- Una de las grandes ausencias de las tramas relacionadas con el cine de ambiente andaluz durante gran parte del siglo XX es lo relativo a la conflictividad social, la lucha agraria y la denuncia del caciquismo como práctica local. Hecho que han señalado numerosos historiadores del cine español, y que le sirve Manuel Carlos Fernández (1980, p. 23) para llegar a la conclusión de que si uno de los rasgos cinematográficos del andaluz es la vagancia, es debido a que estas historias no reflejaban los problemas laborales de Andalucía, por lo que al espectador no le quedaba más remedio que inferir del texto que si el andaluz no trabajaba es porque es vago y no porque hubiera carencia de medios. En este sentido, el texto propuesto para el análisis toca estos temas configurando un relato de tipo verista que entreteje entre sus tramas temas como el éxodo rural, la huelga de los jornaleros, las precarias condiciones de

vida del campo andaluz como justificación para el contrabando de drogas y las relaciones desiguales de poder, encarnadas en la trama del abuso del señorito a las chicas del pueblo; alejándose de la tradicional estampa costumbrista que los discursos de la españolada configuraron sobre Andalucía.

- En cuanto al escenario se puede afirmar que adquiere la categoría de personaje dado en una primera instancia desde el título ya se nos hace alusión a él, y que como Casetti y Di Chio (1991) señalan la existencia de un nombre configura una identidad definida, lo cual se traduce en una de las principales características para diferenciar ambientes de personajes, que al constituirse como título de la obra ya nos hace alusión a un paraje concreto con unos modos de vida concretos. El enclave de las marismas no es tratado como mera referencia espacial, sino que juega un papel determinante dentro de la historia; desde su configuración como metáfora del laberinto que la trama desarrolla y al que se alude reiteradamente en forma de planos cenitales, hasta la mimesis entre personajes y escenario, un entorno hostil para los *outsiders*, con duras condiciones de supervivencia y que trasciende a las ropas y caras de los secundarios y figuración.
- Por último, exponer que uno de los temas principales que se pueden extraer del análisis con respecto al tiempo y el espacio, es la oposición entre lo nuevo y lo antiguo, representado en los dos protagonistas; pero también en la atmósfera que se recrea en la ubicación espacial de la historia. La resistencia a desaparecer de lo antiguo, como Juan, así como el principio de conservación de los personajes secundarios de la obra, así como el despotismo de los terratenientes andaluces, representado de manera alegórica por la trama del abuso sexual y chantaje a las chicas; frente a lo nuevo, encarnado por Pedro, las revueltas campesinas que demandan mejores condiciones laborales y el mundo industrial-turístico de la Costa del Sol en contraposición al agrario de la Isla.

6. Referencias

- A.A.V.V. (1977). Manifiesto de los realizadores andaluces en Huelva-77. En R. Utrera y J.F. Delgado (1980). *Cine en Andalucía. Un informe* (p.p. 32-33). Sevilla: Argantonio D.L.
- ALFEO, J.C. (2011). Análisis narratológico y sociedad representada: los personajes LGBT en el cine. En F. García García y M. Rajas (Coords.). *Narrativas audiovisuales: el discurso* (pp. 63-84). Madrid: Icono 14 editorial.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K (2010). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- CASETTI F. Y DI CHIO, F. (1991). *Como analizar un film*. Barcelona: Paidós
- CLAVER ESTEBAN, J.M. (2012). *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- FERNÁNDEZ, M.C. (1980). Andalucía en el cine. En R. Utrera y J.F. Delgado, *Cine en Andalucía. Un informe* (p.p. 22-31). Sevilla: Argantonio. D.L.
- GARRIDO, J.A. (2003). *Minorías en el cine. La etnia gitana en la pantalla*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad de Barcelona.
- GÓMEZ PÉREZ, F. J. (2013). *Consolidación industrial del cine andaluz*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- JUÁREZ, J. (1851) El contrabandista. En A.A.V.V. *Los españoles pintados por sí mismo* (pp.204-207). Madrid: Gaspar y Roig editores. Consultado en http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=150663
- LABANYI, J. (2004). *Lo andaluz en el cine del franquismo. Los estereotipos para manejar la contradicción*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- MONTERDE, J. E. (2007). Un modelo de reapropiación nacional. El cine histórico. En N.

Berthier y J. Seguin *Cine, nación y nacionalidades en España* (p.p. 89-98). Madrid: Casa de Velázquez.

NAVARRETE CARDERO, J.L. (2009). *Historia de un género cinematográfico: la española*. Madrid: Quiasmo editorial.

RUIZ MUÑOZ, M. J. y SÁNCHEZ ALARCÓN, I. (2008). *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla: Centro de estudios andaluces.

SÁNCHEZ ALARCÓN, I., MELVEO NOGUÉS, P., MONTESINOS SOUNDRY, P., POZA PÉREZ, A., RUIZ MUÑOZ, M., y TERUEL RODRÍGUEZ, L. (2000). La recreación de los estereotipos cinematográficos, un condicionante de las mentalidades: el caso de la mujer andaluza en el cine español. En E. Barranquero Texeira, & L. Prieto Borrego (Coords.), *Mujeres en la contemporaneidad: educación, cultura, imagen* (pp. 91-126). Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.

SÁNCHEZ ALARCÓN, I., RUIZ MUÑOZ, M.J., DÍAZ ESTÉVEZ, M., MARTÍN MARTÍN, F.M., VERA BALANZA, T., MELÉNDEZ MALAVÉ, N., y FERNÁNDEZ PARADAS, M. (2008). *Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español (1934-2006)*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

SHOHAT, E. y STAM, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica al pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.

TRENZADO ROMERO, M. (2000). La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz. *Revista de estudios regionales* (58) pp 185-207.

UTRERA, R. (2007). El cine de la nacionalidad andaluza. La búsqueda de una compleja identidad. En N. Berthier y J.C. Seguin, *Cine, nación y nacionalidades en España* (p.p. 121-136). Madrid: Casa de Velázquez.

ZUNZUNEGUI, S. (1985), *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya.

Webgrafía

<http://www.audiovisual451.com/la-isla-minima-ademas-un-tratamiento-visual-inequívoco-carente-de-tonos-azules/>

http://casinodelaexposicion.org/uploads/agenda/casino_de_la_exposicion/DOSSIER_EXPO%20MARISMAS_15_10.pdf

<http://www.fotogramas.es/Peliculas/La-Isla-Minima/La-isla-minima-entrevista-con-el-director-Alberto-Rodriguez>

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/industria-cine/calificacion/base-datos-peliculas-calificadas.html>

http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetalleCatalogoCine.do?brscgi_DOCN=000002413&brscgi_BCSID=57bfa9a6&language=es&prev_

Ficha técnica

Título: La Isla Mínima

Año: 2014

Duración original: 104 minutos

Director: Alberto Rodríguez

Productores: José Antonio Félez , José Sánchez Montes , Mikel Lejarza , Mercedes Gamero

Productores ejecutivos: Ricardo García Arrojo , Gervasio Iglesias

Director de producción: Manuela Ocón

Guión: Alberto Rodríguez , Rafael Cobos López

Director de Fotografía: Alex Catalán

Música: Julio De La Rosa

Montaje: José M. G. Moyano

Dirección artística: Pepe Domínguez

Vestuario: Fernando García

Maquillaje: Yolanda Piña

Peluquería : Yolanda Piña

Sonido: Daniel De Zayas

Montaje de sonido : Pelayo Gutiérrez

Mezclas: Nacho Royo-Villanova

Ayudante de dirección: Adán Barajas

Casting: Eva Leira , Yolanda Serrano

Efectos digitales: Juan Ventura (Supervisor)

Supervisor postproducción: Iván Benjumea-Rey

Intérpretes: Raúl Arévalo (Pedro) , Javier Gutiérrez (Juan) , Nerea Barros (Rocío) , Antonio De La Torre (Rodrigo) , Salva Reina (Jesús) , Jesús Castro (Quini) , Manolo Solo (Periodista) , Juan Carlos Villanueva (Juez Andrade) , Jesús Carroza , Mercedes León , Ana Tomeno

Otros datos

Calificación: no recomendada para menores de dieciséis años

Nacionalidad: Española

Países participantes: España

Género: Thriller / Suspense

Fecha de estreno: 25 de septiembre de 2014

- Premios: 62 Festival de San Sebastián 2014 -- Premio Feroz Zinemaldía / Feroz Zinemaldia Critics Award 2014, Concha de Plata al mejor actor / best actor (Javier Gutiérrez) y Premio del Jurado a la mejor fotografía / Best Cinematography.
- 29 Premios Goya 2015 (10 galardones) -- Mejor película/Best Film, Dirección/Director, Actor protagonista/Actor (Javier Gutiérrez), Actriz revelación/New Actress (Nerea Barros), Guión original/Screenplay - Original, Fotografía/Cinematography, Música original/Original Score, Montaje/Editing, Dirección artística/Production Design y Diseño de vestuario/Costume Design.
- XX Premio José María Forqué 2015 -- Premio mejor largometraje español de ficción y Mejor actor (Javier Gutiérrez).
- Premios Feroz 2015 -- Mejor película dramática, director, actor (Javier Gutiérrez), música original y tráiler.
- 70 edición de las Medallas CEC 2015 (8 galardones) -- Mejor película, director, actor (Javier Gutiérrez), actriz revelación (Nerea Barros), guión original, fotografía, montaje y música.
- Premio Sant Jordi (RNE) -- Mejor actor (Javier Gutiérrez y Raúl Arévalo).
- Premios del Cine Europeo 2015 / The 28th European Film Awards -- Premio del Público / People's Choice Award for Best European Film.

Productoras:

- Antena 3 Films, S.L.U. (50%)
- Sacromonte Films, S.L. (25%)
- Atípica Films, S.L. (25%)
- Con la participación de:
- Canal+ España
- Axn
- Canal Sur Tv (25%)
- Audiovisual S.G.R.

Datos de Distribución totales:

- Espectadores: 1.289.212
- Recaudación: 7.789.055,59

Por distribuidora

- Empresa distribuidora: WARNER BROS ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.
- Fecha de autorización: 22 de septiembre de 2014
- Espectadores: 1.289.212
- Recaudación: 7.789.055,59 €
- Lugares de rodaje: Sevilla y alrededores (Isla Mayor, Las Cabezas de San Juan, Coria del Río)
- Fechas de rodaje: De 30 de septiembre de 2013 a 28 de noviembre de 2013

Fuente: Base de datos de películas calificadas y Anuario de cine español del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.