

Espejos móviles para el final de un sueño

«El primer día que fueron juntos en el coche tras quedarse Ahmed en el paro, su amigo Rachid se rió de él cuando le dijo que le acompañaba hasta el restaurante porque iba a buscar trabajo en las obras de La Marina. ¿Trabajo? Como no sea de enterrador de suicidas, se burló Rachid. Ma keinch al jadima. Oualó. No hay trabajo, nada. Ni una sola obra en marcha en La Marina, ni media. En los buenos tiempos, muchos peones cobraban la semanada y no volvían a presentarse en el tajo porque encontraban sitios donde les ofrecían mejores condiciones. Ahora, en los balcones cuelgan carteles disuasorios. Alguien que solicita trabajo se ha convertido en animal molesto.»

(Rafael Chirbes, *En la orilla*)

Al tiempo que el sueño, que podríamos llamar también delirio, de una sociedad de nuevos ricos sigue deslizándose por el desagüe del desempleo y el estancamiento de esa unidad de destino marcada por los mantras del crecimiento económico, y que los datos del Instituto Nacional de Estadística confirman que, por primera vez en las últimas décadas, desciende el número de la población extranjera que fue llegando convocada por el deseo de prosperidad y la melodía del dinero, tenemos la sensación de que revisiones críticas, sólidamente fundadas en un método de escucha y de análisis teórico y crítico como la que ofrece el libro que el lector tiene ahora entre las manos, son del todo oportunas y relevantes. A fin de cuentas, *el fenómeno* de la inmigración (tan viejo como el mundo) en este extremo fronterizo de la Unión Europea que habitamos viene a coincidir con dos procesos que, de rebote, lo convierten en espejo refractor y termómetro imaginario del grado de impacto y, seguramente, de autoconciencia que un pueblo puede tener de dichos procesos. Hablamos de la doble crisis, acelerada en los últimos años, del estado de bienestar y del estado nación.

De entre las docenas de horas de cine que constituyen el material sobre el que están escritas las páginas de este libro, podemos escoger dos secuencias a modo de límites virtuales del territorio trazado por su autor en el mismo. El primero de ellos lo hallamos en *Destino clandestino*, reportaje documental para televisión (TVE, 2008) que registraba

la primera travesía por el Estrecho en patera de un periodista, el francés Dominique Mollard, junto con el relato de las historias de los personajes implicados en la aventura, su antes y después del «combate». Se trata de uno de esos momentos «de verdad» radical del cine documental, el emocionante testimonio desgarrado de un joven maliense, Suley, quien en la privacidad y angostura de un coche para evitar testigos de sus declaraciones, afirma: «Soy pobre y soy el hijo de un pobre y estoy orgulloso de decirlo. No sé si moriré en la pobreza. Pero de una cosa estoy seguro, con la ayuda de dios, yo no quiero morir en la pobreza». La segunda secuencia es la escena del paso de la frontera del camión atestado de viajeros en *14 kilómetros*, de Gerardo Olivares, filme premiado con la Espiga de Oro en el festival de Valladolid de 2007. En dicha escena, transida de un humor y capacidad simbólica muy eficaces, un militar intercepta todo un contingente de viajeros en un paso fronterizo en mitad del desierto. El hilarante interrogatorio y comprobación de los «papeles» de dicho ejército internacional de dóciles migrantes se prolonga, para desesperación del educado conductor, quien acaba sorteando los escasos metros de barrera en mitad de la nada, cayendo sobre la arena dicha barrera en una imagen que convierte en superflua cualquier explicitación sobre qué es una frontera en África, e incluso más allá de dicho continente y su cartografía de tiralíneas europeo.

La mirada del autor de este libro no es la de un antropólogo, un geógrafo o un economista, ni siquiera la de un historiador. Predomina la perspectiva de la teoría, de orientación sociológica y semiótica, como discurso indagador en la configuración y elucidación de las condiciones de posibilidad de los discursos sociales dominantes en un momento de una cultura dada, la española del cambio de siglo en este caso. En torno al discurso social, colectivo, generado alrededor de la inmigración, la metodología sociocrítica aplicada por Pablo Marín nos ayuda a comprender cómo se inscriben semióticamente en el cine documental imágenes colectivas sobre la propia identidad cultural española, tanto a través de lo que los textos «dicen» como de lo que ocultan o «silencian». El discurso social dominante sobre la inmigración es una de las caras de un complejo poliedro que llamamos *España democrática* o proceso de *modernización de España*. El discurso mayoritariamente favorable a la inmigración en el corpus elegido (como en el cine de ficción en general), analizado sociocríticamente, desvela cómo los vectores ideológicos paralelamente soportados por el texto cultural audiovisual sobre la inmigración (modernización de España en su recepción europea e internacional; bonanza y progreso económico que asume los trabajadores del sur y

americanos; solidaridad con los desfavorecidos; denuncia de los abusos y la xenofobia; etc.) dejan en zona de sombra o contribuyen al *silencio* de imágenes reprimidas del imaginario tradicional español, así como de aquellos aspectos menos brillantes en los que se asienta la propia transición democrática. Entre estos se pueden citar el control policial del estrecho como frontera sur europea, la explotación y el racismo (más o menos blando) sufridos por los inmigrantes; las huellas (olvidadas) del pasado colonial español; el reflatamiento de los mitos de unidad cultural, racial y religiosa de España; el afianzamiento del *primermundismo* español (transfiriendo o desplazando a la periferia al «otro» africano); la crisis demográfica consecuencia de la tasa de natalidad negativa y que convierte a la mujer inmigrante en un icono de fecundidad transplantada, a veces amenazadora, a veces esperanzadora, pero en cualquier caso siempre punto de comparación para la teórica «emancipación» de la mujer española, como si el patriarcado no siguiera siendo la norma imperante en la sociedad española.

Los signos del texto cultural estudiado (el paisaje desértico, la frontera, el mapa, el viaje, a menudo odiseico, la tierra prometida y el mito del dorado, las imágenes de la infancia y de la mujer, etc.) conforman su campo morfogenético, basado en oposiciones estructurales (interior/exterior; desértico/ubérrimo; infertilidad/fertilidad; desarrollo adulto/infancia; unidad/mezcla; etc.) que el analista va identificando en su funcionamiento dentro de los filmes seleccionados, confirmando regularidades que elucidan la estructura del genotexto estudiado así como su red de relaciones con la estructura social, de lo social en el texto. La mediación lingüística, una de cuyas manifestaciones en los discursos audiovisuales es la gestión del multilingüismo y la misma traducción audiovisual, encuentra igualmente cumplida atención en este estudio.

Y hablando de mediación, cabe subrayar que el gran problema de la teoría crítica de la ideología fue precisamente éste, ¿cómo explicar el paso o los pasos, diríamos ya hoy, entre las ideas y valores y las formas discursivas (verbales, visuales, audiovisuales, etc.)? Entre los distintos maestros clásicos, precedentes de la sociocrítica, se encontraba el lingüista ruso Valentín N. Voloshinov, miembro del llamado «Círculo de Bajtín». En un seminal libro publicado en 1928, Voloshinov expresó una sencilla pero fundamental fórmula, lo que él mismo dio en llamar *el signo ideológico*, la constatación de que no hay signo sin ideología, ni ideología sin materia signica, de que el signo siempre está sujeto a valoraciones y reacentuaciones ideológicas que lo convierten en auténtica *arena de lucha ideológica* (Voloshinov, 1928: 31-40). Conceptos como

éste, sumados al de *sujeto transindividual* (de inspiración goldmaniana), *inconsciente colectivo*, *discurso social* o *texto cultural* están en la base de la síntesis sociocrítica de Edmond Cros, la fuente teórica principal de este magnífico trabajo.

La decisión de centrar el análisis en el cine documental (y el número de películas producidas para televisión seleccionado tampoco debe pasar desapercibido) concede un valor añadido al libro, ya que ha sido el cine de ficción, abiertamente comercial, el que ha centrado casi exclusivamente la atención de las investigaciones llevadas a cabo hasta ahora sobre la representación de la experiencia migratoria en nuestro país. En efecto, tras dos décadas de predominio de un modelo de representación cinematográfico de la experiencia migratoria que podríamos llamar, con Alberto Elena, el «modelo Alou»,¹ ahora es necesario atender a las nuevas miradas e historias en el cine documental, los cortometrajes realizados por cineastas españoles más jóvenes y las primeras películas realizadas por directores extranjeros o descendientes españoles de emigrantes (Elena, 2005: 54-65). Como modo de representación audiovisual, el cine documental es además un laboratorio apasionante para el análisis de la compleja relación entre cine y realidad, del viejo problema del «realismo», en este caso a propósito de las transformaciones de la cultura española en el contacto creciente con sujetos inmigrantes de las más variadas nacionalidades, razas, confesiones religiosas o generaciones. La *epistefilia* propia del modo de representación documental, el supuesto «verismo» del pacto pragmático establecido entre el cine de no ficción y los espectadores, sumada al carácter frecuentemente subvencionado de no pocas de dichas producciones, generan un cóctel especialmente idóneo para posibles proyecciones pedagógicas y críticas que, o bien profundicen en ese discurso dominante de la modernización de España, o bien arrojen luz sobre sus zonas en sombras, sus silencios y todo lo que permanece reprimido de algún modo en el inconsciente colectivo y los discursos oficiales que moldean el imaginario de la identidad nacional.

Me permitiré terminar estas páginas recordando el contexto del que surge este libro, resultado de una investigación doctoral que tuve el placer de dirigir en el programa «Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada» de la Universidad de Granada. Al escribir estas líneas recuerdo que muchos de los maestros que más iluminaron nues-

¹ Montxo Armendáriz rodó *Las cartas de Alou* en 1990, marcando un hito en la historia de la representación fílmica de la inmigración extranjera (Concha de Oro en el Festival de S. Sebastián).

tro camino han sido pensadores y escritores, teóricos de la literatura y de la cultura, que han reunido los métodos y miradas críticas propias de la sociología literaria y de la semiótica del cine y de la cultura: Pierre Zima, Antonio Gómez-Moriana, Pierrette Malcuzyński o Iris Zavala, el mismo Jenaro Talens y, en el departamento de Teoría de la literatura de la UGR, los profesores Antonio Sánchez Trigueros y Antonio Chicharro. A todos ellos se une, como profesor invitado del mismo programa de doctorado, el catedrático emérito de la Universidad de Montpellier, hispanista reputado y teórico brillante, Edmond Cros, uno de los padres del método sociocrítico e inspirador principal de la versión aplicada en este trabajo. Sin menoscabo de que el objeto de atención de este libro no es el método sociocrítico en sí, sino la función de los discursos sociales dominantes sobre la inmigración en la reconfiguración reciente del imaginario social y cultural español del cambio de siglo, uno de los mejores elogios que se puedan hacer de este libro lo enunció el propio Cros quien, al referirse a la investigación doctoral que está en su origen, la definió como el mejor desarrollo hasta la fecha del método sociocrítico en el ámbito audiovisual. No puedo estar más de acuerdo. Y aún diría más. A falta de la próxima publicación del último libro de Isolina Ballesteros (Baruch College, CUNY), el lector tiene entre las manos el mejor libro de análisis cultural crítico sobre la representación fílmica de la inmigración, al menos desde la publicación del libro de Isabel Santaolalla (2005), e incluso el mejor, si tenemos en cuenta únicamente la producción documental.

Remontándonos algo más en el tiempo, desde que en 2001 comenzamos la programación de cursos específicamente relacionados con la formación de profesores de ELE para inmigrantes en la UIMP (Santander), hemos recorrido un largo camino, investigador y docente, tanto en la Universidad Carlos III (donde el autor de este libro presentó una magnífica tesis de máster sobre adaptaciones fílmicas e imágenes de la inmigración en el cine de ficción español) como en la Universidad de Granada, hasta culminar con el proyecto, aún en marcha, «Imágenes de la inmigración: educación y convivencia intercultural» (Cicode-UGR / Fundación Obra Social «La Caixa»), en el que la participación de Pablo Marín nos llena de satisfacción y orgullo.

La sociedad española del comienzo del siglo XXI ha tenido la oportunidad de poner las bases de una «tercera vía» entre los dos grandes modelos dominantes de las llamadas «sociedades de inmigración»; el modelo anglosajón del «melting pot» y el de la «asimilación» francófona. Ambos modelos, desarrollados a lo largo de décadas tras la segunda gue-

rra mundial y el proceso de descolonización global, parecen haber fracasado, a tenor de las bolsas de población marginada, racial y culturalmente segregadas, que pueblan los suburbios de las grandes ciudades de los EEUU, Reino Unido o Francia, y del grado de conflictividad social que experimentan dichas sociedades en relación con estas minorías. ¿Hemos estado en disposición de cimentar las condiciones de posibilidad de una sociedad integradora que, teniendo como base la educación intercultural, la ampliación y profundización de derechos y deberes democráticos, la honestidad y eficacia en la gestión económica, administrativa y política, la inteligencia —que no rapacidad— empresarial y una auténtica solidaridad sindical, pudiera haberse enriquecido del aluvión de recursos humanos y culturales que trajo la inmigración en el cambio de siglo? ¿Hemos desperdiciado las posibilidades que teníamos de gestionar con éxito aquel reto que nos planteó el espectacularizado crecimiento en la tasa de inmigración del 214% entre 1992-2000?

Espejos móviles, estas películas documentales refractan, al mismo tiempo que construyen, las imágenes de una España que, a través de las miradas de estos cineastas, vivía con demasiada inconsciencia una realidad más imaginada y soñada que enraizada en las condiciones materiales de un sistema capitalista cuya burbuja de riqueza mediterránea ha sido la playa en la que, en el momento de escribir estas líneas, nos ha tocado quedar varados. Los discursos y las imágenes sobre la inmigración nos ayudaron a vivir ese sueño durante unos años. Se repite la historia de la sempiterna proyección sobre «el otro» de los miedos y responsabilidades que no somos capaces de asumir. Los cambios, a pesar del halo de decepción que puedan desprender estas líneas, se han producido o se están produciendo en el tejido de muchas ciudades y pueblos de nuestras regiones; eso sí, más lentamente que el ciclo electoral de la vida según los partidos políticos. No hablamos de una circunstancia radicalmente nueva (se dieron otros momentos en que escritores y realizadores extranjeros firmaron textos de auto-representación en el encuentro con la sociedad española) pero sí de una coyuntura que, por la dimensión y velocidad de los cambios, genera necesariamente nuevas versiones del proceso de mezcla con y/o rechazo de lo extranjero, que el lector podrá vislumbrar en este libro. Películas como *El otro lado. Un acercamiento a Lavapiés*, del egipcio Basel Ramsis (2001); *Si nos dejan*, de la argentina Ana Torres (2002); *Querida Bamako*, del beninés Omar Oké (2007) o *La puerta de no retorno*, del español, hijo de beninés, Santiago Zannou (2011) son algunos de los títulos que jalonan una primera década del siglo que pasará a la historia, entre otras cosas, por haber sentado las ba-

ses, o no, de una sociedad abierta y responsable de su pluralidad y heterogeneidad, condiciones que siempre formaron parte de nuestra cultura, pero que los discursos oficiales y dominantes han sojuzgado y limitado sistemáticamente durante prácticamente cuatro siglos.

Domingo Sánchez-Mesa Martínez

Referencias bibliográficas

- Elena, Alberto (2005). «Representaciones de la inmigración en el cine español: la producción comercial y sus márgenes», *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 49, pp.54-65.
- Santaolalla, Isabel (2005). *Los «otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Voloshinov, Valentín N. (1928). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Trad. T. Bubnova, Madrid, Alianza, 1992, pp. 31-40

Prefacio

Una repetitiva lluvia de imágenes y noticias en torno a la llegada masiva de inmigrantes a la península ibérica inunda los medios de comunicación de masas españoles a mediados de la primera década del siglo XXI. Es una narración en cierta medida estruendosa que parece llamar a la alarma y a la inquietud social. Parece ser la narración de un desembarco amenazante que desborda las posibilidades del país de prestar siquiera las más elementales atenciones humanitarias a grupos de personas procedentes de África que, huyendo de una lejana, borrosa y descontextualizada miseria parecen acudir a la *llamada* de una España que despliega niveles de desarrollo y de riqueza completamente inéditos en la historia reciente del país. Aparentemente esta riqueza, que invierte las tendencias históricas más recientes en que España era lugar de emisión de emigrantes en vez de espacio de recepción de inmigrantes, se nos muestra conectada con una especie de baño repentino de europeidad proveniente de los países más desarrollados del continente que, por fin, reconocen en España a *uno de los suyos*.

Una nueva armazón mítica parece acompañar de modo subyacente a estos discursos, en los que el cine español estaba necesariamente inmerso junto con los medios de comunicación de masas. Surge así una primera inquietud por indagar esta visión extraña y un tanto alucinatoria que impele a poner bajo sospecha y a interrogar estos discursos en su plasmación cinematográfica.

La complejidad de la cuestión requería buscar un sustento teórico amplio desde el cual mirar adecuadamente la cuestión social y a la vez textual de las migraciones ocurridas en la España de la época. El presente trabajo busca una mirada propia articulada con mecanismos teóricos adecuados. Es en ese camino donde se produce, tras una relectura de Bajtín/ Voloshinov (1992), un fructífero encuentro con la sociocrítica,

entramado teórico en el que convergen buena parte de los elementos que estaban llamados a dar sustento conceptual a este trabajo. Consideramos claves las lecturas de Edmond Cros (2009b), Pierre Zima (2000) y Claude Duchet (1971).

Simultáneamente al desarrollo de tal alarmismo mediático sobre la inmigración, emergía de forma llamativa su expresión dentro del marco de diversos documentales, unos más cercanos al reportaje televisivo y llamados a su difusión por este canal, otros más en busca de canales de distribución cinematográficos correspondientes (festivales, etc.). En todo caso, era perceptible un interés manifiesto de las autoridades del estado en subvencionar y apostar por este tipo de textos fílmicos, que ganaban terreno frente a las primeras expresiones cinematográficas sobre la inmigración que se habían dado en el terreno de la ficción. Aparentemente había cambiado o al menos, había aumentado visiblemente el foco hacia el *modo* documental, lo cual dotaba a un *corpus* de esta naturaleza de un especial interés en la transcodificación del fenómeno. Este hecho, añadido a un cierto déficit de investigación teórica en el documental, y en especial a lo inédito de la aplicación sociocrítica tanto al tema de la representación de la migración como al objeto-documental en sí mismo y a ambos en conjunto, señalaba un camino a seguir y el posible valor que podría aportar una investigación como ésta.

La selección de los filmes analizados pretende ser representativa sin agotar la manifiesta variedad de miradas que se están ofreciendo sobre la cuestión desde el *documental*. Se intenta dar cabida a lo que convencionalmente llamaríamos *centro* y *periferia*, aspecto conectado con el impulso de producción y los canales de difusión (festivales cinematográficos, salas de cine) y mera exhibición televisiva. También hemos utilizado dos filmes elaborados por inmigrantes y otro producido fuera de España para servir de contrapunto al objeto central de estudio, los discursos producidos en España por españoles. No es fortuita en la selección de textos la presencia de documentales dirigidos por hombres y documentales dirigidos por mujeres.

La sociedad que ha generado los textos que analizamos ha elevado a los extraordinariamente amplificados canales de la comunicación masiva (televisión, radio, prensa) la cuestión migratoria. La presencia del migrante en el cine de *no ficción* no es un compartimento estanco, sino especialmente relacionado con lo televisivo (también con lo documental como *género* televisivo). Estos discursos atraviesan canales diversos y comparten aspectos de forma y contenido. Así, habrá que tener presente

el peso del discurso televisivo en la representación del fenómeno de la inmigración con vistas a establecer una contextualización de la representación cinematográfica del migrante —objeto de estudio— dentro del fenómeno de la comunicación de masas.

En breve, diríamos que intentamos extraer de las consideraciones teóricas sociocríticas un modo de lectura de los textos que aspira a detectar la incorporación de la historia a las estructuras textuales fílmicas. Esta «transcripción» o «transcodificación» de lo social en el texto ocurre de manera desplazada u oculta, en un no-consciente que se manifiesta principalmente en las formas. En consecuencia, nuestra observación parte del texto hacia el contexto. Nuestra lectura sociocrítica será un análisis de la organización interna de los textos, de sus sistemas de funcionamiento, de sus redes de sentido, de sus tensiones. Tendremos siempre presente la hipótesis fundamental de que los cambios colectivos, los acontecimientos sociales son absorbidos y transformados por los textos artísticos, en nuestro caso fílmicos. Hay que entender los discursos fílmicos como actos sociales que emergen en y de un contexto histórico determinado y que en última instancia se articulan con la infraestructura en relaciones ni mecánicas ni sistemáticas.

Los trabajadores inmigrantes se acumulan en los sectores más desregularizados como la agricultura, el servicio doméstico y la construcción, tipos de trabajo definibles bajo los atributos *mal pagado, penoso y peligroso*. Su aportación ha sido sin embargo un factor básico de crecimiento, competitividad y mejora, por ejemplo, su efecto positivo sobre el PIB total durante los últimos quince años. Veremos, con sintomática insistencia, cómo una de las más relevantes omisiones descontextualizadoras de la representación del inmigrante extracomunitario es el origen económico de los flujos migratorios y su cualidad de *mano de obra*.

Varios autores han coincidido en señalar la consolidación de la Comunidad Europea, luego Unión Europea —proceso formalizado en varios tratados y cumbres como Shenguen (1985), Ámsterdam (1997) y Tampere (1999)— y su doble política de disolución de fronteras internas y reforzamiento de las externas, como factor desencadenante de la creación en España —tras su anexión a la misma— de instrumentos jurídicos que definen el tratamiento que recibirán desde mediados de los ochenta las personas extranjeras. Indudablemente el vaivén normativo se ha enfocado —bajo el eufemismo *integración*— hacia los mecanismos restrictivos de represión y control de la población migrante. De esta nueva situación legal, administrativa y jurídica —y no tanto del

aumento cuantitativo de la población inmigrada— derivarían el impulso a nuevas categorías de sujeto impregnadas de un sesgo alarmista, que surgen en los discursos sociales (Santamaría, 2002).

La firma en 2005 del Tratado de Prüm entre Estados de la Unión es significativa a este respecto. Se marca como objetivo «profundizar en la cooperación transfronteriza para luchar contra el terrorismo, la criminalidad y la inmigración ilegal», la vinculación establecida artificialmente entre estos dos fenómenos dispares queda aquí clara. Puede resumirse en la idea de que existe una *inmigración buena* de la que los países de la Unión pueden beneficiarse, esta inmigración «elegida» debe responder a las necesidades económicas de Europa y no tiene vocación de ser permanente; y por otra parte existe una *inmigración mala* que es «sufrida» por no corresponder a las necesidades de la Unión Europea, es portadora de inseguridad y criminalidad y debe en consecuencia ser combatida.

La agencia Frontex es el resultado concreto de este despliegue de medios en el Mediterráneo. Europa se convierte en una Europa bajo vigilancia. Las limitaciones a la movilidad son la norma en lugar de ser la excepción. En este contexto el Gobierno español respondió a la alarma mediática que presentó la llegada de inmigrantes como una «avalancha» con el llamado Plan África, elaborado por el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación y concebido como un plan de acción de tres años (desde 2006 hasta 2008). Sus objetivos eran reforzar el control de flujos migratorios a través del control de fronteras mediante fuerzas de seguridad, es decir, con la construcción (tanto en territorio español, Canarias, Ceuta y Melilla y Andalucía, como en territorio africano) de vallas, sistemas de vigilancia por satélite, patrulleras, centros de internamiento, y a través de una serie de Acuerdos de Cooperación Migratoria y de Readmisión que permitan la inmediata repatriación de los inmigrantes llamados *irregulares*, adoptando así una línea de acción policial frente a la inmigración.

Salvando el pico excepcional del año 2006, se mantienen los flujos migratorios hacia España desde África en niveles similares a los de hace una década. Por ello se podría calificar de desproporcionada la inversión de medios humanos y materiales empleados para impedir una migración que apenas representó el 2% del total de la inmigración recibida por España en 2008. Pensamos que la insistencia obsesiva en ese concepto un tanto imposible de la «inmigración legal y ordenada» esconde cierto rechazo a la realidad de los flujos migratorios y al trasfondo de las desigualdades económico-sociales entre Europa y África.

La llegada de población inmigrante no ocurre exactamente de forma simultánea a su tematización discursiva, es posible que exista un lapso de tiempo entre ambos fenómenos de diez a quince años. Según este planteamiento, habría tenido que transcurrir una década para el advenimiento de una nueva categoría social que comúnmente se ha venido denominado *inmigrante no comunitario*, al que otros autores se han referido como *inmigrante imaginario* (Delgado, 2002) o *inmigrante imaginado* (Santamaría, 2002), evocando, quizá en un uso holístico—dado que originalmente hace referencia a una autopercepción de la comunidad— la *comunidad imaginada* según la formulación de Benedict Anderson. Tampoco se correspondería con su volumen real el grado de visibilización al que se ve sometido el fenómeno.

Habría que comenzar por plantear algunas objeciones, en la línea de Alberto Elena, en torno a la propensión por parte de la crítica a canonizar como representativo un conjunto reducido de filmes en detrimento y olvido de otros que también han tratado el tema. El corpus de ficción potencialmente analizable cuenta por tanto con más ramificaciones que las conocidas *Las cartas de Alou* (1990), de Montxo Armendáriz, *Bwana* (1996) de Imanol Uribe, *Said* (1998) de Lorenzo Soler, *Flores de otro mundo* (1999) de Itziar Bollaín, etc. Estos ejercicios taxonómicos son frecuentes en la crítica e investigación académica y se refieren también con frecuencia a ciclos temáticos, agrupamientos, definiciones y periodizaciones cronológicas, en muchos casos aproximativos, a veces esclarecedores, pero siempre, sesgados. Hay que insistir en la necesidad de prestar atención al carácter ideológico de este proceso taxonómico de consagración y exclusión por parte de la actividad institucional investigadora. No habrá que obviar por tanto los márgenes de la difusión comercial, tanto los cortometrajes como las presencias incidentales del migrante y otras obras de escasa difusión.

Como ha señalado Cerdán, en el actual panorama del documental español se mueven dos perfiles profesionales: los de formación periodística y televisiva y los que provienen del mundo del cine. Con todo, se trata en definitiva de una realidad fracturada que impide el desarrollo armónico y homogéneo. Detrás de la situación se encuentra la industria, pero no la sociedad, al menos no en los términos necesarios. A finales del s. XX en España la producción y programación de documentales deja de ser un hecho marginal. Esto ocurre por el revulsivo que suponen los documentales de prestigio de José Luis Guerin, entre otros. El impulso ha venido de la propia profesión y de la crítica. Esta eclosión no se ha dado sólo en España sino simultáneamente en el

resto del mundo occidental. Pese a los cambios institucionales y las ayudas al cine, el documental no gozó de ayudas específicas por lo que no competía en igualdad de condiciones a las ayudas al cine de ficción.

A pesar del papel de las televisiones, la inversión en la realización de documentales en países de la periferia como España no resulta rentable en términos económicos, lo cual deja la producción a merced de las instituciones públicas. No es desdeñable el surgimiento de productoras independientes aun cuando los documentales estrenados en salas cinematográficas en general no tienen mercado.

Existen pocos documentales españoles que indaguen sobre conflictos presentes propios de la sociedad española. Uno de los grandes problemas del documental español contemporáneo consiste en el enlace entre pasado, presente y sociedad. Cerdán (2003) señala que la complejidad vendría delimitada por cuatro elementos: la industria, la cultura, la historia y la sociedad, girando en torno a un centro de gravedad que sería la melancolía, una manera emocional de captar los cambios y el paso del tiempo sobre la realidad. Según este autor las propuestas más atrevidas se han hecho en los *márgenes* (condición de doblemente periféricos, los márgenes de la periferia) y las más conservadoras son las que han llegado a las salas y se han beneficiado del discurso a favor del documental como formato renovador.

La fabricación de las imágenes mediáticas que alimentan el imaginario colectivo europeo y occidental provendría de una multitud de empresas de comunicación e información que, a mediados de los años 90 se repartían del siguiente modo: 144 estadounidenses, 80 de la Unión europea y 49 japonesas (Ramonet, 1994:131), datos que, pese al paso del tiempo prefiguran lo esencial de cierta *unidireccionalidad* de este modelo de comunicación social, hecho (el del flujo desde los países más desarrollados hacia los que no lo eran) que ya había advertido UNESCO una década antes en su investigación «Many voices, one world».

Consideramos que tal vez no sea posible abordar la presencia del migrante y la emigración en el cine sin mirar, aunque sea de soslayo, el rol que la comunicación masiva, en concreto la televisiva, pueda jugar en ello. No sólo será interesante tener presente el importantísimo papel de los canales televisivos en la financiación, producción o coproducción de filmes y en su posterior difusión (regulación institucional del tráfico discursivo), sino además y ya en otro nivel, en cuanto a la similitud de ambos lenguajes y al hecho de que los discursos hegemónicos u otros, en cuanto a su propagación, no entienden de fronteras convencionales como puedan ser la separación entre cine y televisión. En el caso del

lenguaje televisivo, además, se ha hecho referencia a su capacidad pansincrética, «integradora de todos los sistemas semióticos actualizables acústica y/o visualmente» (González Requena, 1988: 35).

Gérard Imbert ha contribuido también a esclarecer cuestiones relativas a la televisión muy llamativas y de gran valor como bagaje reflexivo previo. Imbert ha caracterizado los actuales discursos televisivos como un simulacro de tercer grado, mirando, deformando y parodiando su propia representación. A lo cual habría que sumar, según él, otra característica distintiva como es la disolución de las fronteras entre lo ficcional y lo informativo, junto con el fomento de la pulsión escópica. Defiende la idea de que todo ello se da en un contexto histórico de identidad del sujeto y realidad deficitarias, además de una especie de estado de crisis de la percepción intelectual del mundo. Esto reflejaría la decadencia del modelo histórico de transmisión del saber con su lógica acumulativa, la decadencia del realismo decimonónico como código de representación de la realidad y la decadencia de la noción misma de verdad que sustentaba los grandes discursos de la modernidad (Imbert, 2008: 18).

Por otra parte no olvidemos que el contexto amplio en el cual situar estas transformaciones e interrelaciones de los discursos televisivo y cinematográfico sería el de la necesidad de repensar los conceptos *popular* y *masivo*, tal y como planteó Méndez Rubio (1997) a partir de los planteamientos de Bajtín-Volosihnov en torno a los movimientos dialógicos del lenguaje y su apertura de la identidad a la alteridad, superando la metáfora explicativa básica del marxismo (base-superestructura) en busca de una concepción maleable de los procesos de construcción de hegemonía. En esta línea, se entiende la extensión de los *mass media* como metamorfosis del poder, como transformación de los instrumentos de socialización, de las formas de control y lucha social.

Cómo mirar al inmigrante

En este capítulo se observarán cuestiones heterogéneas como un tema espacial u objeto de representación (paisaje), dos modos de representación de naturaleza distinta (cartografía y *documental*) y dos componentes semióticos del discurso audiovisual del documental (lenguaje verbal y sonido-música), dado que se trata de buscar elementos que operan en todos los niveles del texto (el campo morfogenético), de ahí que seleccionemos aquellos aspectos visuales, sonoros, de lenguaje, montaje, genéricos, etc. que consideramos relevantes para poder establecer los pares de opuestos que articulan el sistema semiótico que nos conduce al genotexto a través de la morfogénesis.

A partir del establecimiento de estos opuestos y desde su consideración de articuladores (semiótico-ideológicos) entre lo social y lo textual, intentamos sentar las bases de una lectura propiamente sociocrítica, según la cual el sedimento social se encuentra en el texto en forma de parejas de opuestos producto de la coincidencia conflictual de discursos contradictorios, es la coincidencia conflictual que funda el texto. Estos conflictos implican sin duda intereses sociales de primer orden. Veremos que algunos de estos elementos aparecen en varios de los textos fílmicos de forma muy similar o casi idéntica, repeticiones de especial interés en nuestra lectura sin perjuicio de algunas particularidades de filmes concretos que pueden suministrar información relevante para nuestro análisis.

1.1. El paisaje

Partimos de la hipótesis de que la aparición recurrente de los signos de carácter paisajístico (naturaleza estetizada por el sentimiento del obser-

vador), en especial del paisaje africano, permite ser leída como escorzo y también como silencio en la medida en que llena y ocupa un espacio que desplaza otras presencias, pero sobre todo y en definitiva como significativo recurrente portador de aspectos *no-conscientes* que es necesario examinar. Queremos ver de qué manera este signo se postula a través de su especial recurrencia y cómo encontramos en los signos paisajísticos una traza ideológica que señala características importantes de un determinado sujeto transindividual.

Nos recuerda Sánchez-Mesa (2012) el papel del paisaje como «dispositivo configurador de la mirada», con el trasfondo foucaultiano de la institucionalización de la misma y apelando a las propuestas de William J.T. Mitchell (2002) en torno al paisaje como proceso configurador de identidades individual y social. Se trataría, siguiendo a Mitchell, de señalar al paisaje mismo como instrumento de poder, como medio cultural con dos funciones ideológicas principales que serían en primer lugar la naturalización de las construcciones culturales, dando carta de naturalidad a un constructo artificial (precisamente nos atrevemos a sugerir en nuestras conclusiones una interesada conexión ideológica entre naturaleza y capitalismo) y en segundo lugar la interpelación de quien contempla el paisaje como un objeto en el cual nos ubicamos, siendo receptores, en ese sentido, de una cierta identidad.

Mitchell indicó que los atributos del paisaje serían la *occidentalidad*, *modernidad* y *visualidad* y lo conecta con diversos imperialismos, conexión ésta al hilo de la cual nos recuerda Sánchez-Mesa que Benedict Anderson (1983) señalaba el valor que tradicionalmente habían depositado los imperios en lenguajes sagrados silenciosos pretendidamente no arbitrarios, emanados de la realidad. Cabe poner bajo sospecha el paisaje como uno de estos códigos, que apuntaría, en nuestra terminología, a la presencia de un sujeto cultural colonial.

Tal como se ha venido configurando semióticamente el paisaje acudiría, aún siguiendo a Mitchell, en apoyo del imperialismo (en paralelo a la apropiación espacial que atribuimos más adelante a lo cartográfico) y quizá también de una cierta nostalgia por ese tiempo imperial. La expansión territorial del imperio se asociaría con el progreso y el movimiento hacia adelante en el tiempo; en un sentido, tal vez, añadimos nosotros, no muy diferente a la metáfora biológica del crecimiento, tan instaurada en las formaciones discursivas hegemónicas que conocemos en la actualidad.