



La construcción de la alteridad. Cine e inmigración en la era socialista

Inmaculada Gordillo¹

Recibido: 25 de junio de 2018 / Aceptado: 3 de agosto de 2018

Resumen. España durante los gobiernos socialistas (1982-1996) vivió profundos cambios que inevitablemente se reflejan en la producción audiovisual de la época; uno de ellos atañe a la llegada de inmigrantes para trabajar en nuestro país. En esta época el inmigrante empieza a ser un personaje de nuestro cine, pero su forma de aparecer puede ser variada: como mero elemento paisajístico (personaje secundario del que no se muestra ni su problemática ni su personalidad) o, por el contrario, un personaje sobre el que gira la trama y al que se le otorga una atención sustancial. Podemos considerar que estamos, en este último supuesto, ante el *Cine de la alteridad*. En este artículo se intentan establecer las bases narrativas de este cine surgido en la era socialista a partir de un estudio de casos con el análisis de dos discursos audiovisuales aparentemente muy diferentes: *Las cartas de Alou* (Montxo Armendariz, 1990) y *Ciudadanos bajo sospecha* (Llorenç Soler, 1993).

Palabras clave: Cine español; narrativa audiovisual; inmigrante; era socialista; cine de la alteridad

[en] The Construction of Otherness. Cinema and Immigration in the Socialist Period

Abstract. During the socialist period (1982-1996), Spain went through a series of deep changes that were inevitably reflected on the audiovisual production of the time. One of such changes concerns the arrival of immigrants to work in our country. At this time, the immigrant starts to become a character in our cinema, but its representation can differ greatly: as a mere landscape element (secondary character of whom neither his problematics nor his personality are shown) or, on the contrary, a character around which the plot and who is given substantial attention. We can say that we are, in the latter case, in the face of *Outlandish Cinema*. This paper tries to establish the narrative bases of this cinema which emerged in the socialist period through a case study based on the analysis of two apparently very different audiovisual: *Las cartas de Alou* (Montxo Armendariz, 1990) and *Ciudadanos bajo sospecha* (Llorenç Soler, 1993).

Keywords: Spanish Cinema; audiovisual narrative; immigrant; socialist period; outlandish cinema

Sumario: 1. Introducción. 2. Objetivos, metodología e hipótesis. 3. El corpus de análisis. 4. Análisis comparativo. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía

Cómo citar: Gordillo, I. (2018) La construcción de la alteridad. Cine e inmigración en la era socialista, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (1), 29-41. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.60731>

¹ Universidad de Sevilla
E-mail: ingoal@us.es

1. Introducción

Conviene recordar que durante muchos siglos (desde el XVI al XX) los españoles emigraron a tierras americanas en busca de fortuna, unas condiciones de vida y riqueza mejores que las que su propio país le proporcionaba. Y una vez terminadas las guerras mundiales, algunos países de Europa (como Francia, Alemania o Suiza) se sumaron a esa ruta de inmigración recorrida por ciudadanos españoles que decidían abandonar su territorio para mejorar las condiciones de su presente y su futuro. Este movimiento de salida comienza a revertir una vez instaurada la democracia en España: los inmigrantes empiezan a volver porque las nuevas condiciones políticas permiten un proceso de modernización económica con la integración europea.

La era socialista (1982-1996), después de la transición política, impulsó el cambio social y económico iniciado tras la muerte de Franco; este implicó que la década de los ochenta y la primera mitad de los noventa reflejaran cambios sustanciales en el desarrollo y la configuración de la sociedad española. En relación a las migraciones, las diferencias fueron radicales: España pasó de ser una nación de emigrantes a una de inmigrantes. Es decir, en muy pocos años, nuestro país se transformó de emisor de trabajadores a otros países (principalmente europeos) a recibir trabajadores de diversas zonas del mundo (Latinoamérica, África, Europa del Este, etc.). Este proceso se produjo de una forma lenta y paulatina en un principio, pero se vio acelerado con el desarrollo económico de finales de los ochenta y principios de los noventa y la entrada en la entonces Comunidad Económica Europea en 1986. Por ello, los debates sobre la identidad nacional, los problemas de adaptación o de integración, abarcaron ámbitos diversos entre los que no podía faltar el cine. Es cierto que el inmigrante tarda en tener un papel demográficamente relevante dentro de la sociedad española; las cifras en cuanto a porcentajes de población extranjera a finales de los ochenta todavía son bajas: en unas pocas provincias españolas apenas superan el 1% de la población total. Será a partir de la segunda mitad de los noventa cuando aumente de forma contundente la presencia de inmigrantes en muchas ciudades de nuestro país, alcanzando incluso más de un 10 % del total de la población. Y también a partir de esa fecha el producto audiovisual español empieza a ser mucho más consciente y a reflejar dicha situación, en ocasiones de carácter conflictivo. Recordemos que

El emigrante, que viene de otra cultura y, secundariamente, de otro país, encarna la figura cultural del extranjero con toda la carga de amenaza a la identidad constituida tanto personal como comunitariamente. El emigrante, a diferencia del turista, no es una persona que viene a ‘curiosear’ o a disfrutar. Tiene vocación de permanencia; y es esa vocación de permanencia la que suscita la tensión cultural. (González Arnáiz, 2002: 81)

Como consecuencia de este fenómeno en los primeros años del siglo XXI proliferan las publicaciones, los congresos y las aproximaciones académicas sobre la representación en el cine o la televisión española de la figura del inmigrante. De esta fecha son los libros *Los “Otros”. Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo* de Isabel Santaolalla, *La memoria escondida. Emigración y cine* del periodista Eduardo Moyano, y *Huevos de serpiente. Racismo y xenofobia en el cine o Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*, ambos de Chema Castiello, además de artículos en revistas científicas y divulgativas, ciclos de cine y congresos.

Casi toda la atención se centra en el cine que se hace tras la era socialista. En esta ocasión, sin embargo, nuestro objetivo viene marcado por el estudio del inmigrante en el audiovisual determinado por el límite temporal de 1996, año en que el Partido Socialista Obrero Español pierde las elecciones y tiene lugar un cambio de gobierno.

En el artículo “El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo” decíamos que la presencia del *otro* en el cine

posee dos etapas radicalmente opuestas, aunque paralelas a los cambios sociales y a la evolución de la sociedad de nuestro país. Así, antes de 1975 encontramos — generalmente— al *otro* como personaje de acogida. Durante muchos años, la figura del emigrante en el cine ha sido representada por el español que tenía que dejar su tierra en busca de un trabajo que le permitiese una vida mejor con filmes como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970) o *Gallego* (Manuel Octavio Gómez, 1987) entre otras muchas. La segunda etapa podríamos considerar que empieza a partir de 1990, con el estreno del que está considerado como primer filme de emigrantes en España, *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz). (Gordillo, 2006: 210)

Las cartas de Alou es una película fuertemente innovadora tanto por su temática como por su enfoque, ya que se concede el protagonismo central a un inmigrante marroquí que llega a España en condiciones de ilegal. Y no encontramos muchos ejemplos como este entre los filmes en los que el “otro” tiene cabida (ya sea en el territorio nacional, o por el desplazamiento de españoles). A pesar de que localizamos un buen puñado de ejemplos entre los que podemos citar *Miss Caribe* (Fernando Colomo, 1988), *Hay que zurrar a los pobres* (Santiago San Miguel, 1991), *Krapatchouk. Al este del Edén* (Enrique Gabriel, 1992), *La búsqueda de la felicidad* (Albert Abril, 1993), *Souvenir* (Rosa Vergés, 1994), *Maité* (Enero Olasagasti y Carlos Zabala, 1994), *El techo del mundo* (Felipe Vega, 1995), *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1995), *Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollain, 1995), *Los baúles del retorno* (María Miró, 1995), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996), *La sal de la vida* (Eugenio Martín, 1996), *Susanna* (Antonio Chavarrías, 1996), *Menos que cero* (Ernesto Tellería, 1996), *Taxi* (Carlos Saura, 1996), *Calor y celos* (Javier Rebollo, 1996), *El techo del mundo* (Felipe Vega, 1996).

Como puede comprobarse, antes de 1990 no resulta fácil encontrar inmigrantes en las tramas de las películas de esta época. Durante la primera etapa de los gobiernos socialistas la representación de lo étnico, de los elementos culturales que implican la llegada el “otro” no interesa todavía, ya que en esos momentos destaca la fascinación nacional por las identidades locales y territoriales: “Es la época en que los gobiernos autónomos apoyan la producción de películas que proyecten una imagen distintiva de las diferentes nacionalidades dentro de España” (Santaolalla, 2005: 80). Tras ese año, que la inmigración ya era un fenómeno social en España, sigue siendo poco habitual a pesar de los casos citados. Para Cavielles-Llamas,

hacer cine sobre inmigración en la España de los años noventa era una apuesta arriesgada. La mayor parte de las películas sobre este tema han tenido un impacto muy limitado tanto de espectadores como, consecuentemente, de recaudación. Pocas han sobrepasado los 100.000 espectadores y su distribución ha sido muy reducida. Aquellas que han conseguido el reconocimiento público y una mayor

distribución fueron las dirigidas por nombres reconocidos como Armendáriz, Saura, Uribe o Gutiérrez Aragón. (Cavielles-Llamas, 2009: 24)

Aunque podrían señalarse varios ejemplos, destacaremos uno significativo: el caso del filme *Saïd* (1998), dirigido por el catalán Llorenç Soler, cuyo protagonismo recae sobre un joven marroquí que intenta integrarse en España, que solo se proyectó en unas pocas salas de Madrid y Barcelona. Aunque es una película referente cuando se habla del cine de emigración en España, según Filmoteca Española, la vieron solamente unos siete mil espectadores.

A partir del año 1996, coincidiendo con la pérdida de elecciones de los socialistas y la llegada del Partido Popular al poder, la figura del emigrante alcanza mayor presencia en el cine español y los ejemplos de películas con protagonistas o secundarios proliferan². Por ello es interesante detenernos en el momento anterior, una primera etapa, donde los textos fundacionales van a organizar las premisas de lo que más adelante se llamó “cine de inmigración”, a pesar de que la denominación no está consensuada. Para Sandra Ponzanesi el “outlandish cinema” es un tipo de relato donde se somete a los espectadores a una confrontación con sus propios prejuicios sociales y raciales para someterlos a una reflexión y reacción (Ponzanesi y Merolla, 2005). Sandra Ponzanesi destaca cuestiones estilísticas (como el uso de la voz en *off* y los primeros planos) y extra-cinematográficas (protagonismo de actores no profesionales) para marcar las características de este cine en Italia. Cavielles-Llamas (2009: 25) lo denomina “cine de alienación”. Sin embargo, resulta necesario revisar estos conceptos y su denominación en castellano.

2. Objetivos, metodología e hipótesis

La creación audiovisual del personaje del “otro” dentro de una sociedad democrática y europea como la de la España en esos años, puede ser un mero elemento paisajístico o, por el contrario, establecer un tipo de discurso que posee consecuencias sociológicas, educativas, de valores y de autoconocimiento. La diferencia entre ambos posicionamientos viene dada por cuestiones del tratamiento narrativo de ese personaje. El objetivo principal de este trabajo se centra en demostrar las estrategias narrativas que llevan a consolidar al personaje del “otro” como el eje central de una determinada obra audiovisual. Un segundo objetivo, ligado directamente al principal, sería enunciar los elementos narrativos que pueden llevarnos a distinguir entre el cine con inmigrantes o emigrantes y el *outlandish cinema*, o lo que podríamos denominar el “cine de la alteridad” o “cine de la otredad”.

Las descripciones que se han elaborado a partir de la introducción de la denominación *outlandish cinema* recaen, como se ha señalado más arriba, sobre los elementos estilísticos, las opciones expresivas y elementos extra-cinematográficos, sin incidir en las cuestiones relativas a la historia y a los componentes del relato. Para conseguir demostrar estos objetivos se seguirá una metodología de análisis narrativo de proce-

² Para Isabel Santaolalla, el punto de inflexión se produce precisamente en 1996, (por el estreno de *Bwana, Taxi, En la puta calle, Susanna, Menos que cero y La sal de la vida*), momento “en que la industria por fin comenzó a asimilar los efectos de las políticas más integradoras (y no únicamente parciales) de 1994 y 1995 sobre el imaginario social y artístico español” (Santaolalla, 2005: 23).

dencia estructuralista combinada con el método de estudio de casos, perfectamente consolidada dentro de las ciencias sociales. Es cierto que hay que ser conscientes de que las conclusiones a las que se llega utilizando el estudio de casos no son generalizables estadísticamente. Sin embargo, su validez viene de ser consideradas como reflexiones teórico-reflexivas que permitan posteriores generalizaciones analíticas.

A partir de aquí enunciaremos una hipótesis que nos sirva como punto de partida, que podría condensarse así: el Cine de la Alteridad se basa en diferentes estrategias narrativas entre las que destaca la construcción del inmigrante como personaje protagonista y redondo, fuera del estereotipo y a partir del uso coherente de una focalización interna dominante.

3. El corpus de análisis

Por tanto, en el presente trabajo haremos un estudio de casos para buscar las claves en la construcción de la alteridad en el cine de inmigrantes que surge a partir de los 90 en España. Para ello, elegiremos dos relatos audiovisuales aparentemente muy distantes, pero no tanto en esencia. Por un lado, nos aproximaremos a la película fundacional, *Las cartas de Alou* (1990) de Montxo Armendáriz, un filme de ficción con una repercusión importante al haber recibido la Concha de Oro a la Mejor Película y al Mejor Actor (Mulie Jarju) en el Festival de Cine de San Sebastián, el Goya al Mejor Guion Original y a la Mejor Dirección de Fotografía (además de seis nominaciones más, entre las que se encuentra la del Goya a la Mejor Película y a la Mejor Dirección). Por otro lado, el segundo caso es un documental con escasa repercusión llamado *Ciudadanos bajo sospecha*, del director catalán Llorenç Soler, rodado en 1993.

Una película de ficción, con mucha resonancia, premios importantes y un director consagrado y popular, frente a un documental sin apenas distribución, con un director desconocido para el gran público y ningún recorrido por festivales o premios. Pese a sus diferencias, ambos relatos se centran en la figura del inmigrante africano y la recrean desde la misma perspectiva, aunque expresado desde distintos géneros audiovisuales. Curiosamente, la película de Armendáriz nació con vocación de documental, como él mismo ha contado en numerosas entrevistas. Para ello el director se documentó ampliamente, visitando durante tres meses numerosos asentamientos de inmigrantes, lugares de trabajo, centros de reunión, etc., intentando conocer en qué condiciones vivían y los motivos que les habían impulsado a venir a España. Sin embargo, el documental no prosperó y acabó rodando una película de ficción producida por Elías Querejeta. Por otro lado, el mismo Armendáriz expresa que “yo siempre he pensado que no hay distinción entre el documental y la ficción, al menos no más diferencia que la del material con el que se trabaja. En esencia, se trata de lo mismo” (Reviriego, 2005). Llorenç Soler, además de este documental, es también autor de la película de ficción *Saïd*, citada más arriba. Es un filme estrenado ya fuera de la era socialista con muchos puntos en común con *Las cartas de Alou*.

Si en *Las cartas de Alou* Armendáriz se acerca a la figura de un joven senegalés que llega a las costas de Almería e intenta sobrevivir en España, en *Ciudadanos bajo sospecha* Soler cede la palabra a varios inmigrantes residentes en Barcelona. Proceden de países africanos (Gana, Gambia, Senegal, Guinea, Togo...) y todos llevan asentados varios años en España o, en algunos casos, pertenecen a una segunda

generación de inmigrantes nacida en el país. Desde el primer momento se establece un fuerte contraste entre el mundo blanco del narrador (el propio Llorenç Soler) y el negro de las pieles de todos los protagonistas. Al igual que en *Las cartas de Alou*, el relato gira en torno a ellos, a los “otros”, a sus peripecias, sus sensaciones y opiniones sobre “nosotros”.

4. Análisis comparativo

Para buscar las características esenciales y relacionar las dos obras audiovisuales estableceremos una serie de parámetros basados en la narrativa audiovisual y en algunas de las particularidades del cine de inmigración. Estos parámetros pueden resumirse en el siguiente cuadro:

Cine de la Alteridad	Cine con inmigrantes
PERSONAJE PROTAGONISTA	PERSONAJE NO PROTAGONISTA
PERSONAJE REDONDO	PERSONAJE PLANO
RECHAZO DE ESTEREOTIPOS	RECURRENCIA AL ESTEREOTIPO
NARRADOR HOMODIEGÉTICO	NARRADOR HETERODIEGÉTICO
FOCALIZACIÓN INTERNA	FOCALIZACIÓN OMNISCIENTE/ EXTERNA

4.1. Personaje protagonista

Está comprobado que existe una “tendencia a tratar la inmigración desde el conflicto” (Villar-Hernández, 2002: 7) y esto puede comprobarse tanto en obras de ficción como en documentales o reportajes. Y, generalmente, el otro es el antagonista o un personaje que altera el universo narrativo de un protagonista identificado con “nosotros”. Sin embargo, las dos obras audiovisuales elegidas otorgan el protagonismo absoluto al “otro”. No se trata de una película de españoles donde aparecen inmigrantes, sino que podemos observar las peripecias de un inmigrante —en el caso de la película de Armendáriz— y las declaraciones de un conjunto de ellos —en el documental de Soler— como eje central y dominante del relato. Para el crítico Luis Martínez,

Armendáriz coloca la cámara a la altura de los ojos: en ese espacio que el común da en llamar realidad. El objetivo no es otro que dejar que lo real vaya depositando sus cenizas sobre las espaldas vapuleadas de unos personajes de una cercanía tan evidente como incómoda. No se trata de vociferar injusticias, sino de colocarlas a la vista. La lente se pasea por las cuitas más banales y epidérmicas de unos sujetos atados a un destino ingrato. Y, sin embargo, en la piel, negra y curtida, palpita un corazón, cálido y profundo, herido (Martínez, 1998).

Alou posee nombre propio, desde el primer momento la cámara sigue sus andanzas una vez que la patera llega a las costas de Almería; su deambular por las distintas

ciudades españolas es el *leitmotiv* del argumento. Los antagonistas de Alou están mucho más desdibujados y adquieren menor presencia argumental. Por ello, podría decirse que el antagonista de Alou como *el otro*, somos “nosotros” (españoles de piel blanca): son las autoridades que lo deportan, el padre de Carmen que lo rechaza o el patrón que le niega una fruta.

Por otro lado, el protagonismo coral de *Ciudadanos bajo sospecha* otorga un nombre propio y una identidad a cada uno de los africanos entrevistados: se hacen con el protagonismo absoluto del documental y todo gira en torno a sus declaraciones. Tenemos a Inongo Vi Makoné, escritor; Nguema Emaga Eyui, profesor; Leonard, peluquero y pequeño empresario; Agnes Agboton, universitaria y escritora; Paul-Aurrelien Ndoky, veterinario; Elías Maho, bailarín callejero; Thyerno, sastre; Bakalilu Jaiteh, trabajador del campo y actor; Deborah Abaga, licenciada en Psicología en paro, etc. En el otro lado está la voz en *off* del narrador, que representa al realizador de la obra, el propio Soler, pero también al mundo blanco. El verdadero antagonista del conjunto de africanos de piel negra que reflexiona en voz alta sobre cómo se sienten siendo los negros en un mundo de blancos.

4.2. Personaje redondo

Las diferencias entre la construcción de un personaje redondo y uno de carácter plano vienen marcadas por la abundancia de matices, de rasgos de personalidad y de carácter. La simplicidad del personaje plano lo configura como unidimensional, uniforme, lineal y estático. Frente a él, el personaje redondo es complejo, variado, con transformaciones y evolución. En los dos casos elegidos encontramos que los personajes protagonistas están contruidos con aristas, de forma compleja y reflejan una evolución en su trayectoria. Son personajes con una dimensión llena de dignidad (recordemos cuando Alou reivindica su nombre enfrentándose al patrón cuando lo trata despectivamente) que, tanto en el caso ficcional como en el documental, ofrecen la sensación de personas con muchos matices de carácter y personalidad.

En la no ficción de Soler el recorrido de los personajes individuales es más reducido que en la película de Arméndariz, centrada en un único protagonista. En este caso, los personajes adquieren su dimensión compleja como un personaje redondo debido a la coralidad; el panorama del inmigrante africano se llena de tonalidades y aristas por la pluralidad de voces expresando sus experiencias y preocupaciones, y describiendo su realidad cotidiana. Unos tienen éxito profesional, otros no han tenido suerte a pesar de su preparación universitaria en España... Todos ellos son filmados en sus entornos cotidianos: sus casas, trabajos, con las familias; vemos los libros que han escrito o los escuchamos a través de la radio, y encontramos su firma en diversos medios de comunicación. El resultado es un personaje de carácter coral, redondo y complejo por la cantidad de rasgos, situaciones y matices que implican sus declaraciones y las imágenes de sus vidas cotidianas.

4.3. Rechazo o recurrencia al estereotipo

A la hora de representar un emigrante negro, sin papeles, sin conocimientos del idioma del país al que llega, es muy fácil caer en el estereotipo: esta categoría narrativa corresponde al dibujo de personajes en una sola pieza, que representan ese ser con

cualidades constantes y reiteradas que pueblan muchos relatos de la literatura, el cine o el teatro. En vez de considerar al personaje un ser individual, se le trata como un elemento codificado a partir de una serie de rasgos que se repiten y que organizan moldes intercambiables. El estereotipo se consigue combinando dos elementos clave: la simplicidad y la repetición. Con respecto a la figura del inmigrante resulta muy fácil caer en el estereotipo, en parte gracias a muchos discursos informativos y ficcionales donde se asocian ciertos elementos con el inmigrante, el extranjero y el diferente. Las relaciones entre árabes y terrorismo, entre inmigrante y pobreza, africano y analfabetismo o subdesarrollo —entre otras muchas— configuran mapas mentales donde el estereotipo es fácil de expandir.

En las dos obras audiovisuales elegidas, los protagonistas están tratados con profundidad suficiente para evitar claramente el estereotipo común de inmigrante: en la de Soler encontramos entre los africanos entrevistados algunos que son profesores, escritores, artistas; muchos de ellos poseen estudios universitarios. También hay empresarios y comunicadores. Su integración en la sociedad española es aparentemente perfecta: no son ni marginales ni violentos, a pesar de que —tal vez por el uso de estereotipos a partir de medios informativos—, no dejan nunca de ser “ciudadanos bajo sospecha” dentro de la sociedad blanca de España. La integración es difícil, según la explican ellos mismos, pero no por las cuestiones que habitualmente se dan. Uno de los protagonistas expresa: “Integrar es que el negro acepte ser como el blanco, olvidando lo que es. Se comete una equivocación porque un hombre sin raíces es un hombre vacío. Es una especie de animal sin principios. Puede ser peligroso”. La sinceridad con la que se abordan algunos temas, el desgarrar y la naturalidad para afrontar verdades dolorosas (“ya no eres africana ni eres de aquí”), desnuda a los personajes del documental de Soler y humaniza a los personajes, alejándolos de los roles tradicionales y del tratamiento superficial que se da a estos personajes en los medios de comunicación.

En la película de Armendáriz el estereotipo se evita gracias a la profundidad y la perspectiva desde la que se construye el personaje: Alou desde el primer instante adquiere rasgos distintivos y separados de una pieza repetitiva e intercambiable gracias a su forma de describirnos su entorno. Al igual que su madre lo encuentra diferente y único, a pesar de que tiene seis hermanos más, así el espectador empieza a entender la individualidad de Alou alejado de configuraciones prefijadas. Su recorrido por los distintos lugares en busca de trabajo va perfilando su evolución. El descubrimiento de España, de los españoles, de la solidaridad de otros inmigrantes, el aprendizaje del idioma y de las diferencias culturales van marcando su transformación. Alou hace un recorrido de ida y vuelta y, a pesar de que el final de la película es similar al inicio, Alou es ya otra persona.

4.4. Narrador homodiegético / narrador heterodiegético

Dentro de la teoría narrativa, el narrador que además es personaje del relato se denomina narrador homodiegético: es un narrador con un perfil desarrollado y con un rostro conocido. Frente a este tipo de narrador, el narrador heterodiegético es ajeno a la diégesis como personaje, bien por pertenecer a una diégesis diferente a la que él narra, como el caso de los contadores de cuentos del tipo de Sherezade, bien por ser invisible y anónimo como en el caso de las voces en *off* que simplemente contextualizan un relato.

Habitualmente, en el documental, el narrador no se implica en los hechos y asume un espacio de objetividad e impersonalidad, desdibujándose en la medida de lo posible. Sin embargo, no es el caso del documental de Soler: es un narrador de carácter heterodiegético porque se sitúa fuera de los hechos contados por los personajes protagonistas. Es un narrador que, además de describir los hechos que se cuentan a través de las imágenes, introduce un punto de contraste, una nota de oposición discordante que sirve para contextualizar todo lo que el espectador va a ver y oír. En el pregenérico se alternan tres voces diferentes: son tres narradores, pero solo se identifica la voz del propio director (vemos el DNI de su padre en pantalla y fotografías de infancia del propio Soler). Uno de los narradores es un niño (parece blanco, al menos no tiene ningún acento extranjero) que reflexiona sobre diferentes usos del adjetivo negro de forma peyorativa en el lenguaje común.

Resulta curioso cómo esos narradores heterodiegéticos representan el mundo del “nosotros”, de los blancos españoles de una determinada época en la que empiezan a llegar a nuestro país los “otros”. El propio Soler representa —como narrador— al mundo opuesto al de los protagonistas, el mundo de los españoles de piel blanca y nacidos en el país. A partir de aquí, el protagonismo absoluto recae sobre ellos, sobre “los otros”: El narrador ya no se inmiscuye, no puntualiza ni interroga; simplemente se pone al servicio de la información necesaria sobre los protagonistas para añadir datos sobre ellos. Y les otorga la voz —en una polifonía diversa y desordenada— a los propios entrevistados, que se convierten así en narradores homodiegéticos cuyas propias peripecias constituyen el verdadero núcleo argumental de la película. Las voces se suceden recorriendo temas diversos, desde la posición de algunos intelectuales inmigrantes sobre las épocas de esclavitud y los periodos de colonización y explotación de países africanos, hasta las formas de aculturación para poder sobrevivir en Europa (“uno aprende mucho, pero uno pierde mucho”, dice uno de los protagonistas del documental).

Por el contrario, en la película de Armendáriz no existe un narrador; la voz narradora de Alou leyendo las cartas en su propia lengua materna no se configura como tal. Es muy evidente la ausencia de conductores que se manifiestan externamente al universo de los personajes: de este modo, se construye un mundo cerrado donde no hay ni fisuras ni manipulación desde fuera. El relato se sucede subordinado a los pasos del personaje principal, que actúa y vive sin mediadores entre sus avatares y el espectador.

4.5. Focalización interna

La clave de una mirada desde la otredad es organizar el relato en función de una focalización interna dominante. La perspectiva narrativa que permite que un personaje organice el universo relatado desde su propio punto de vista, desde su forma de mirar, es la gran diferencia entre lo que hemos denominado Cine de la Alteridad en contraposición al Cine con inmigrantes. La focalización externa o la focalización omnisciente dibujan un tipo de relato que confiere especiales ventajas al cine de acción, al *thriller* o al relato periodístico. Sin embargo, las características específicas de la focalización interna otorgan un protagonismo importante al personaje sujeto de la focalización. Es una de las formas que permite combatir el etnocentrismo, o la forma de pensamiento que implica que “lo propio es lo adecuado y lo ajeno va de lo exótico a lo inadmisibles”. Lo que conduce a creer que “nuestro propio grupo es

el centro de lo que es razonable y correcto en la vida” (Rodrigo Alsina, 1999: 82) y que los otros pueden ser juzgados con nuestros patrones. Sin embargo, con el cambio de perspectiva, el espectador descubre el universo narrativo a través de los ojos, la ideología y la mente del focalizador, por lo que el prejuicio y el etnocentrismo se ven combatidos desde su inicio. Ideas, opiniones, sensaciones, sentimientos, emociones, formas de observar la realidad, recuerdos, etc. todo ello tiene posibilidad de manifestarse gracias a la focalización interna.

En *Las cartas de Alou*, en sus primeras imágenes, se elige una focalización externa. No hay ninguna guía que oriente al espectador: son imágenes oscurecidas de lo que parece un barco lleno de personas hacinadas en el interior. Los hacen subir a las lanchas, pero no existe una guía (en forma de rótulos, voz en *off* o personaje conductor) que explique en qué lugar estamos, de qué nacionalidad son esas personas o cuántos días llevan navegando. No sabemos cuánto han debido de pagar por el traslado o cuantos han muerto por el camino. Sin embargo, muy pronto se abandona esta opción narrativa para escuchar la primera de las cartas de Alou. Se la dirige a su amigo, su contacto en España:

Mi querido amigo Mulay:

he decidido hacerte caso. El otro día, le dije a mi padre: “Voy a dejar este trabajo. Con lo que gano no podemos vivir”. “¿Y qué harás?”, me dijo él. “Voy a salir del país. Algunos lo han hecho y no les va mal”.

Mi padre no dijo nada. Me miró muy serio y se marchó. Por la noche, me preguntó: “¿Cuándo te vas?”. “El mes que viene”, le contesté. Él asintió con la cabeza y se echó a dormir”. Mi madre estuvo llorando toda la semana. “No llores —le dije—, yo no soy tu único hijo. Se quedan contigo aquí los otros seis”. Ella me miró muy triste, y me dijo: “Ninguno de tus hermanos tiene tu voz ni tu nombre. Si un día quiero verte, ¿a cuál de ellos llamaré?”. Yo no supe contestarle y también me puse triste, pero había tomado una decisión y tenía que cumplirla. Espero verte y abrazarte pronto.

Tu amigo, Alou.

La misiva otorga la voz a Alou, el protagonista del filme. Gracias a ella entendemos la realidad desde su punto de vista. Las elecciones sobre qué contar ante su decisión de emigrar, la forma de priorizar la reacción de sus padres y su estado emocional antes que otro tipo de cosas demuestran que la mirada sobre la realidad que nos cuenta Armendáriz es la del personaje protagonista. Alou se hace presente a través de estas pocas líneas, y desde ese momento se propicia la identificación del espectador con el personaje. Alou escribe cuatro cartas que atraviesan la película de principio a fin, narradas todas en la lengua original del senegalés y subtituladas al castellano. Pero no encontramos focalización interna solamente en la lectura de las cuatro epístolas: durante el resto del filme, Armendáriz se muestra fiel al tipo de focalización elegida, aunque es sabido que es muy difícil mantener una focalización interna fija durante toda una película. Por ello, aunque se combina con momentos contados desde un punto de vista omnisciente, los sentimientos y sensaciones del personaje están latiendo durante todo el metraje, su perspectiva está favorecida ante cualquier otra —como veremos más adelante— y, además, volver a las cartas conduce al espectador. El personaje de Alou, en sus peripecias cotidianas intentando sobrevivir en España, se comunica con sus padres en sucesivas misivas y describe

desde su punto de vista particular, lo que le resulta extraño de los españoles (“Aquí, si quieres ver a un amigo no vas a su casa a tomar té. Te juntas con él a un bar y charlas”), o tras la deportación vuelve a escribir a Mulay (“¿por qué esta gente no te acepta? ¿Por qué te tratan como a un delincuente?”). Para Ballesteros, “las cartas que escribe Alou tienen una función similar a las escenas de la travesía por el Estrecho: establecen la transición entre África y España, pero además marcan la evolución del personaje en la construcción de su identidad como inmigrante” (2001: 218).

Pero no solamente existe focalización interna a través de la voz en *off* en lengua africana que lee las cuatro cartas que escribe Alou (dos a sus padres y dos a su amigo Mulay), sino que durante todo el relato no dejamos de descubrir con él lo que le rodea: la desconfianza de la gente, la solidaridad de los suyos, la complicidad de Carmen, etc. Cuando se queda dormido en la estación, el espectador descubre al mismo tiempo que Alou el robo de sus escasas pertenencias (no vemos el momento de la sustracción ni al autor); también vivimos con él, sin que se adelantaran datos, la muerte de su amigo por culpa de la estufa en mal estado y otros muchos detalles semejantes. Por otro lado, sus opiniones —además de a través de sus cartas— llegan directamente al espectador con unos diálogos donde expone su punto de vista: “Ni tú ni yo seremos nunca de este país porque no nos aceptarán”, dice en una charla hablando con su amigo Mulay.

En el documental de Soler se parte de todo lo contrario: la voz en *off*, aún sin identificar, expresa de una forma enigmática: “la piel era blanca, la leche era blanca, como la harina, como la nieve, como la flor del jazmín...” Las palabras poéticas sobre imágenes del niño Jesús con la virgen, o de un bebé desnudo y sonriente, dan paso al rostro negro de un adulto que grita algo en una lengua africana. Aparecen primeros planos de personas de distintas edades y sexos, la mayoría de ellos de raza negra, que primero hablan sin subtítulos y más tarde en castellano. Anuncian que están celebrando el vigésimo octavo aniversario de la independencia de Gambia. A partir de aquí, lo que en apariencia es un relato que combina la focalización externa con elementos de focalización interna con la voz de ese narrador que se identifica como blanco, cambia radicalmente tras los títulos de crédito. Y ahí entra de lleno la focalización interna: el protagonismo coral de los personajes hablando delante de la cámara, expresando ideas, experiencias, opiniones y sentimientos; recorriendo temas diversos, constituye la esencia de la focalización interna. Esta vez no se trata de una única focalización (interna fija, según terminología de Genette), sino que estamos ante una focalización interna que combina las otras dos posibilidades: variable y múltiple. A veces, tratan los mismos temas y cada personaje otorga un punto de vista personal sobre la misma cuestión (focalización interna múltiple), y en otras ocasiones se opina o relata experiencias distintas o situaciones diferentes (focalización interna variable) que afectan a uno de los personajes elegidos por Soler para representar al “otro”, al africano que vive en España.

En cualquier caso, la focalización interna también es la clave del documental de Soler. Unos años más tarde, Helena Taberna realizará otro donde recoge y desarrolla muchas de las ideas ya adelantadas en *Ciudadanos bajo sospecha*. Se trata de *Extranjeras*, (2003) un trabajo donde la focalización interna se hace dominante y se pierde la figura del narrador, dejando el protagonismo absoluto a un grupo de mujeres inmigrantes de diversos lugares del mundo instaladas en Madrid. Otro ejemplo incuestionable del Discurso de la Alteridad.

Así pues, la película de Armendáriz y el documental de Soler vehiculan no solamente un acercamiento al sentimiento y la perspectiva del inmigrante, sino que

también permiten percibir a los españoles desde el punto de vista de los otros. La característica principal del Cine de la Alteridad permite este cambio de perspectiva que conduce al conocimiento desde un lugar de extrañamiento y faculta la aproximación a los hechos desde ámbitos alejados del prejuicio.

5. Conclusiones

El racismo y la xenofobia siguen siendo lacras sociales que hay que combatir desde los medios de comunicación y las representaciones artísticas. Para Castiello, los discursos racistas en relación a la inmigración y la pobreza continúan despreciando a personas y grupos: “los inmigrantes, esa suerte de esclavos modernos, aparecen como un peligro para la estabilidad de la sociedad y en torno a ellos se teje una red de silencio y desprecio” (2001, 15-16). Por ello, es necesario reflexionar sobre el Discurso de la Alteridad: en una sociedad donde la otredad es un fenómeno fácilmente comprobable, es importante que las manifestaciones culturales —como el cine y el audiovisual en general— sean capaces de representarla desde la profundidad que se merece. La figura del inmigrante que lucha por su supervivencia, por la integración en una sociedad que no es la suya y por el mantenimiento de su propia riqueza cultural, merece ser contada desde el respeto, la dignidad y el conocimiento, renunciando al estereotipo y la banalización. El Cine de la Alteridad, que en España surge durante la era socialista, posee un desarrollo importante a partir de 1996, pero sienta las bases a principios de los noventa gracias a producciones como las dos analizadas en este trabajo (*Las cartas de Alou* y *Ciudadanos bajo sospecha*).

La reflexión sobre el racismo está latente en las dos producciones. No se trata de una denuncia frontal o panfletaria, sino que se refleja un racismo solapado, cotidiano y travestido a partir de las dificultades en la integración, del rechazo en el trato directo, de las miradas desde la diferencia y en la consideración de lo normal frente a lo distinto. “Armendáriz retrata un racismo silencioso, cotidiano, que preña y corroe las actitudes —individuales y colectivas— de una sociedad enfrentada a un fenómeno hasta hace poco desconocido y que reacciona con egoísmo, insolidaridad y recelo, olvidando su propia historia” (Gutiérrez Álvarez, 2005). Soler también bucea en esta barrera aparentemente invisible pero muy presente para todos los personajes de su documental.

El Cine de la Alteridad se basa en historias donde el “otro” (como personaje individual o coral), posee el protagonismo de la acción y se organiza de forma multidimensional y redonda, huyendo del estereotipo. Además, en este tipo de cine se opta por la focalización interna como principal perspectiva narrativa, puesto que gracias a ella se consigue una mayor identificación del espectador con el personaje, y un acercamiento no solamente a lo evidente, sino también al mundo interior de recuerdos, sensaciones, sentimientos, etc. Se sitúa al personaje como sujeto de la mirada (es el personaje del “otro” el que mira, el que expresa y el que califica), frente al cine con inmigrantes, que deja a este personaje como objeto de la mirada (lo miran). Es la diferencia principal entre Alou, el protagonista de la película de Armendáriz, frente a Ombasi, personaje del filme *Bwana* (Imanol Uribe, 1996).

La inmersión en la visión de la realidad que posee el personaje del inmigrante es esencial para el acercamiento y la comprensión de su mundo, en aras de una convivencia positiva y una búsqueda de lo esencial y lo semejante a partir de las enriquecedoras diferencias, propias y ajenas.

6. Bibliografía

- Ballesteros, I. (2001). “Xenofobia y racismo en España: la inmigración africana en *Las cartas de Alou* (1990) de Montxo Armendáriz y *Bwana* (1996) de Imanol Uribe” en *Cine (ins) urgente. Textos filmicos y contextos culturales en la España postfranquista*. Madrid, Fundamentos, pp. 205-232.
- Castiello, C. (2001). *Huevos de serpiente. Racismo y xenofobia en el cine*. Madrid: Talasa Ediciones.
- Castiello, C. (2005). *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*. Madrid: Talasa Ediciones.
- Cavielles-Llamas, I. (2009). *De otros a nosotros: el cine español sobre inmigración y su camino hacia una visión pluricultural de España (1990 – 2007)*. Tesis doctoral. University of Massachusetts. Recuperado de <https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1292&context=theses> (Fecha de acceso: 05/06/2018)
- Costa Mas, J. (2008). “Segregación y diversidad cultural. Los barrios marginales en los documentos filmicos”. En Valero, J.R. *La inmigración en los centros históricos de las ciudades*. Alicante: Universidad de Alicante.
- González R. Arnáiz, G. (2002). “La interculturalidad como categoría moral” en VV.AA.: *El discurso intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, pp. 77-106.
- Gordillo, I. (2006). “El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo” en *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, nº 4, 207-222.
- Gutiérrez Álvarez, J. (2005). “Algunas notas cinéfilas para debatir sobre la emigración” en *Viento Sur*. Disponible en Internet (10.6.2018). <http://vientosur.info/spip.php?article250>
- Hueso Montón, Á.L. (2007). *Grandes corrientes migratorias y su reflejo cinematográfico*. Actas del Coloquio Internacional sobre Migraciones. Santiago de Compostela: Universidad.
- Martínez, L., (1998). “Crítica: *Las cartas de Alou*” en https://elpais.com/diario/1998/10/13/radiotv/908229622_850215.html
- Moyano, E. (2005). *La memoria escondida. Emigración y cine*. Madrid, Tabla Rasa.
- Ponzanesi, S. y Merolla D. ed. (2005). *Migrant Cartographies: New Cultural and Literary Spaces in Postcolonial Europe*. Oxford: Lexington Books.
- Ponzanesi, S. (2005). “Outlandish Cinema: Screening the Other in Italy” en Ponzanesi, Sandra y Merolla Daniella (ed). *Migrant Cartographies: New Cultural and Literary Spaces in Postcolonial Europe*. Oxford: Lexington Books.
- Reviriego, C. (2005). “Montxo Armendáriz, el hechicero de Obaba”. *El cultural.es* Recuperado de http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=12725. (Fecha de acceso: 03/06/2018).
- Rodrigo Alsina, M. (1999). *La comunicación intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- Rodrigo Alsina, M. (2004). “La comunicación intercultural” en *Hacia el 2004. Estudios interculturales. Textos básicos para el Fórum 2004*. Recuperado de http://w3.salemstate.edu/~jaske/courses/readings/Miguel_Rodrigo_La_comunicacion_intercultural.htm. Fecha de acceso: 15/04/2018).
- Santaolalla, I. (2005). *Los “Otros”. Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza y Ocho y medio.
- Villar-Hernández, P. (2002). “El Otro: conflictos de identidad en el cine español contemporáneo” en *Graduate Romanic Association*, Volumen 6 2001-2002. Recuperado de https://www.academia.edu/219812/El_Otro_conflictos_de_identidad_en_el_cine_espa%C3%B1ol_contempor%C3%A1neo. (Fecha de acceso: 05/06/2018).