



TESE DE DOUTORAMENTO

IMÁGENES DETRÁS DE LAS  
IMÁGENES: UNA IMAGOLOGÍA  
DE LA MIGRACIÓN MAGREBÍ  
EN LOS CINES ESPAÑOL Y  
NORTEAFRICANO

Malak Abdallah M.Y. Al-Shamayleh

**ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL DA  
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA  
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN ESTUDOS DA  
LITERATURA E DA CULTURA**

SANTIAGO DE COMPOSTELA  
2021





Dna. **Malak Abdallah M.Y. Al-Shamayleh**

Título da tese: **Imágenes detrás de las imágenes: una imagología de la migración magrebí en los cines español y norteafricano**

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

- 1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
- 2) De ser o caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
- 3) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.
- 4) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide a versión impresa coa presentada en formato electrónico

E comprométome a presentar o Compromiso Documental de Supervisión no caso de que o orixinal non estea na Escola.

En Amman, 13 de Setembro de 2021.

Sinatura electrónica





AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR/TITOR DA TESE

**D. César Domínguez Prieto**

En condición de: **Director**

Título da tese: **Imáxenes detrás de las imáxenes: una imagoloxía de la migración magrebí en los cinesespañol y norteafricano**

INFORMA:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por Dna. Malak Abdallah M.Y. Al-Shamayleh, baixo a miña dirección/titorización, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director/titor desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

En Santiago de Compostela, 14 de Setembro de 2021

Sinatura electrónica





A mis padres, Maha y Abdallah  
A mis hijos, Sima y Musab  
Con todo el amor del mundo



## AGRADECIMENTOS

En primer lugar, deseo expresar mi agradecimiento al director de esta tesis doctoral, César Domínguez; gracias por la gran dedicación e impulso que ha prestado a este proyecto, gracias por el respeto que ha mostrado a mis propuestas e ideas y gracias por la paciencia y constante apoyo, que ha hecho que esta tesis salga a la luz. Mi agradecimiento a la coordinadora del programa de doctorado Dolores Vilavedra por su gran amabilidad y atención en esta fase. Mi agradecimiento también va a la Xunta de Galicia por el programa de apoyo a la etapa doctoral. Gracias a Ahlam Sbaihat por su orientación y atención durante mi estancia en Jordania. Asimismo, tengo que reconocer mis deudas con Sara Bernechea por las conversaciones mantenidas sobre la literatura y el cine de migración y por sus pertinentes comentarios durante la etapa de redacción de esta tesis. También, expreso mi gratitud a Anas Abbadi por su ayuda para conseguir muchos de los filmes analizados en la tesis.

Gracias a mis amigas, en Santiago de Compostela, Nassima, Manar, Nisrin y Qamar, y en Jordania, Diala, Malak y Mai, que siempre me han prestado un gran apoyo moral y humano, necesarios en los momentos difíciles de este trabajo. Pero, sobre todo, gracias a mis padres, hermanos, esposo Mohammad y mis dos hijos Sima y Musab por su respaldo y cariño durante estos años; agradezco su paciencia, comprensión y solidaridad con este proyecto. Este trabajo es también el suyo. A todos, muchas gracias.



## RESUMEN

Esta tesis doctoral procura analizar el imaginario colectivo y todo un repertorio de imágenes mentales mutuas entre el Magreb y España. Para ello, se ha elegido la figura del inmigrante magrebí en España como representante del mayor encuentro entre las dos partes hoy en día. La coincidencia diaria entre inmigrantes magrebíes y ciudadanos españoles da lugar a una serie de imágenes que se pueden dividir en dos categorías. Primero, imágenes que remiten a épocas anteriores y que se han reactivado a consecuencia del encuentro actual. Segundo, imágenes surgidas recientemente que en su mayoría se deben al carácter económico del flujo migratorio desde la segunda mitad del siglo xx hasta el momento.

La elaboración del presente estudio se basa en la teoría imagológica interesada principalmente por los estereotipos nacionales e internacionales, llamados «imagotipos» por los imagólogos. Se arroja luz, además, sobre la historia de imagotipos propios de españoles y magrebíes y los imagotipos recíprocos entre ambos. Estos últimos parten de una memoria básicamente bélica, aunque también existen otras representaciones más amistosas. Es menester indagar también en la perspectiva orientalista que guarda Europa sobre Oriente. Asimismo, se procura en este trabajo comprender la «particularidad» del caso español.

Por otra parte, se enseñan aspectos del fenómeno migratorio actual que se define primordialmente por su índole económica. El flujo migratorio desde África hacia Europa se ve motivado por un imaginario que retrata a Europa como una «tierra prometida» y África como un infierno o una cárcel de la que se debe huir. Este trabajo de investigación estudia un corpus compuesto de diecinueve textos fílmicos. Por ello, se recurre

a aclarar algunos aspectos técnicos propios del medio cinematográfico. También se iluminan algunos conceptos relativos al cine de migración, como «tercer cine», «cine del tercer mundo», *world cinema*, *polyglot cinema* y *accented cinema*. Finalmente, se lleva a cabo un análisis imagológico detallado de las obras examinadas, manteniendo una clara distinción entre las obras españolas, obras norteafricanas y obras realizadas por inmigrantes norteafricanos afincados en Europa.

Palabras clave: cine de migración, imagología, imagotipos, inmigración magrebí, relación hispano-magrebí, orientalismo.

## Índice

Resumen .....	11
1. Introducción .....	17
1.1. Estado de la cuestión .....	24
1.2. Objetivos .....	33
1.3. Hipótesis .....	34
1.4. El contexto socio-histórico de la inmigración ma- grebí en España .....	35
1.5. Presentación del corpus .....	47
2. Orientalismo y España .....	51
2.1. Orientalismo .....	64
2.2. Preorientalismo español .....	68
2.3. Arabismo y africanismo español .....	71
2.4. Maurofilia y maurofobia .....	74
2.5. La visión orientalista española desde 1860.....	75
3. Cine de migración.....	81
3.1. Cine y literatura de migración .....	81
3.2. Para localizar el cine de migración .....	85
3.3. Ficción y documentales .....	93
3.4. La inmigración magrebí en el cine español.....	95
3.5. Producción cinematográfica árabe .....	99
3.6. Desafíos para el cine norteafricano .....	101
3.7. Directores entre dos continentes .....	103

4.	Imaginarios colectivos.....	107
4.1.	Imaginario español.....	110
4.2.	Imaginario magrebí.....	135
5.	Análisis de obras españolas.....	159
5.1.	<i>Saïd</i> .....	161
5.2.	<i>Canícula</i> .....	169
5.3.	<i>Poniente</i> .....	173
5.4.	<i>Ilegal</i> .....	178
5.5.	<i>Retorno a Hansala</i> .....	182
5.6.	<i>Vida de moro</i> .....	187
5.7.	<i>En construcción</i> .....	190
5.8.	<i>Extranjeras</i> .....	197
5.9.	<i>Paralelo 36</i> .....	203
5.10.	<i>¡Mezquita no!</i> .....	207
5.11.	Consideraciones finales.....	211
6.	Análisis de obras norteafricanas.....	215
6.1.	<i>Et après?</i> .....	217
6.2.	<i>L'enfant endormi</i> .....	223
6.3.	<i>Harragas</i> .....	226
6.4.	<i>Andalousie, mon amour</i> .....	230
6.5.	<i>Harraga blues</i> .....	233
6.6.	<i>Quand les hommes pleurent</i> .....	237
6.7.	<i>Brûleurs de frontières</i> .....	240
6.8.	<i>El otro lado... un acercamiento a Lavapiés</i> .....	243
6.9.	<i>Vidas entre dos orillas</i> .....	252
6.10.	Consideraciones finales.....	257
7.	Conclusiones.....	259
8.	Referencias.....	273

## Imágenes

Imagen 1: La imagen del primer cadáver llegado a España en 1988. Foto de Ildefonso Sena.....	40
Imagen 2: Saïd en el juzgado para presentar su testimonio (Soler 1999).....	163
Imagen 3: Contraste entre espacio cerrado en Barcelona y abierto en Chauen (Soler 1999).....	168
Imagen 4: Póster de Canícula (García Capelo 2001) .....	169
Imagen 5: Fila de los «moros» expulsados en la costa andaluza (Gutiérrez 2002) .....	176
Imagen 6: Inmigrantes marroquíes con vestimenta que no es propia de su cultura (Vilar 2002) .....	181
Imagen 7: La chabola como cárcel (Serra 2000).....	188
Imagen 8: El inmigrante lleva la luz durante el trabajo por la noche (Guerín 2001).....	196
Imagen 9: Mosaico compuesto de las múltiples fotos de mujeres inmigrantes (Taberna 2003) .....	198
Imagen 10: Alumnas en el colegio árabe (Taberna 2003) .....	202
Imagen 11: Pesca de atunes (Tirado 2004).....	204
Imagen 12: Tumba de un inmigrante marroquí que se nombra como «desconocido» en el registro (Tirado 2004) .....	206
Imagen 13: Algunas pancartas de las protestas contra la apertura de la mezquita (Aranda y Cruz 2005) .....	209
Imagen 14: Alta movilidad comercial en la zona fronteriza entre Tetuán y Ceuta (Ismail 2002).....	217
Imagen 15: Los hombres marroquíes en «fase de espera», se	

reúnen en el café y ven las noticias de España (Ismail 2002) ..	218
Imagen 16: Las mujeres sentadas juntas para ver el video grabado de los emigrantes (Kassari 2005) .....	224
Imagen 17: Hassan manda un mensaje-video a su familia (Kassari 2005) .....	225
Imagen 18: Un barrio marginado en Mostaganem (Allouache 2009)	227
Imagen 19: Rachid en la costa española después de ponerse la ropa seca que llevaba (Alouache 2009) .....	229
Imagen 20: Mujeres marroquíes vestidas de flamenco (Nadif 2011)	231
Imagen 21: La otra orilla vista desde la costa marroquí (Nadif 2011) .....	233
Imagen 22: Los harragas esperando en una cueva el embarque en la falúa (Haddad 2013) .....	235
Imagen 23: La balsa de la Medusa, colgado en el pasillo de la casa (Haddad 2013) .....	236
Imagen 24: Un inmigrante marroquí en España habla con su familia (Kassari 1999) .....	238
Imagen 25: Escritura en la muralla junto al mar: «buena suerte para los harragas» (El Badaoui 2002) .....	241
Imagen 26: Retrato de Casablanca (El Badaoui 2002) .....	242
Imagen 27: Discusión entre un autóctono y dos emigrantes sobre la convivencia en Lavapiés (Ramsis 2002) .....	245
Imagen 28: Un matrimonio mixto: hombre magrebí y mujer española (Ramsis 2002) .....	247
Imagen 29: Amina sirviendo té para sus alumnas (Malayo 2014) ....	254

## 1. INTRODUCCIÓN

El Mediterráneo ha sido siempre un espacio de encuentros y desencuentros entre sus pueblos. Es cierto que se utilizan frecuentemente expresiones como cultura mediterránea, carácter mediterráneo, clima mediterráneo, estilo de vida mediterráneo, entre otras, que indican una identidad homogénea y única. Efectivamente, visto desde fuera, el conjunto de los pueblos mediterráneos conforma una unidad a partir de la cual se construye la propia identidad. Joep Leerssen (2017) trata en su artículo «Stranger/Europe» el Mediterráneo como una unidad homogénea al sostener que la identidad europea se construyó históricamente a partir de su diferenciación de otras dos geografías: la cuenca mediterránea y América.

Pero también puede postularse la existencia de diferencias significativas entre los pueblos mediterráneos extendidos a lo largo de África, Asia y Europa. En este caso, las comunidades vecinas tienden a acentuar los contrastes a fin de marcar fronteras claras. Para ello, la pertinencia de una misma etnia, lengua, confesión o ubicación geográfica forma la base de unificación e identificación de un mismo colectivo o, según la denominación moderna, de un mismo Estado nación. Es evidente que la percepción de otredad no depende en primer lugar de la lejanía geográfica en el sentido de que cuanto más lejano esté el pueblo, más diferente llega a ser. Prueba de ello es la relación entre España y los países norteafricanos, ubicados en los lados opuestos del Mediterráneo donde la distancia se reduce a tan solo catorce kilómetros en el punto más estrecho del mar, esto es, el Estrecho de Gibraltar. Sin embargo, las representaciones recíprocas no reflejan siempre una simple cercanía.

Es menester estudiar la relación entre España y el Magreb en cuanto constituyentes de una misma unidad como es el Mediterráneo, pero también opuestos como, por ejemplo, en lo que corresponde al vínculo colonial entre España y distintas zonas del Magreb. La vecindad entre ambas partes y la historia común de casi ocho siglos no evitaron un déficit nada desdeñable de comunicación. Esta relación compleja se manifiesta en representaciones, estereotipos, imágenes y prejuicios mantenidos entre y sobre los diferentes pueblos. Estas imágenes mentales se manifiestan a menudo en obras literarias, teatrales, artísticas y cinematográficas. Por lo tanto, la literatura comparada no puede ignorar este tema que forma una parte intrínseca de múltiples textos. La imagología es el campo en el que se practica la investigación del «carácter nacional», compuesto de imágenes mentales, estereotipos y prejuicios. El estudio imagológico no investiga únicamente qué imágenes se tienen, sino también cómo se forman estas imágenes, cómo se difunden y cuándo tienen mayor propagación. Lo que seguramente no interesa al análisis imagológico es la comprobación de la veracidad de las imágenes objeto de estudio, ya que dichas imágenes se entienden como construcciones mentales y artísticas que se deben estudiar desde una «neutralidad cultural». Se requiere una prudencia en el trabajo del imagólogo, porque las imágenes entran en procesos de socialización regidos por diversas disciplinas, como historia, sociología, psicología, antropología, política o economía.

Una de las observaciones generales de la imagología muestra que las percepciones mentales sobre los Otros persisten y resisten tenazmente los cambios. Prueba de ello es la continuidad de la concepción orientalista en el imaginario europeo. El avance rápido durante el último siglo en los medios de transporte y comunicación hizo más alcanzable el contacto directo con el Otro y, así, conocerlo de cerca. No obstante, pocas modificaciones se produjeron en los imaginarios colectivos como resultado del potencial contacto inmediato. Muchas imágenes gozan de una larga historia en la que hay que indagar para rastrear el origen y su evolución. A pesar del escepticismo impuesto frente al estudio imagológico durante la década de 1950 y la cuestionabilidad de su pertenencia al campo de la literatura comparada, la imagología demostró su productividad con respecto al estudio comparado. Pasada esta crisis, el estudio imagológico

sigue desarrollando su metodología y delimitando su objeto de estudio. Además, está recientemente ampliando sus fronteras para incluir obras de diferentes tradiciones literarias y, así, dejando paulatinamente su enfoque eurocentrista. En esta tesis doctoral se asume la definición de nación proporcionada por Benedict Anderson (1993, 23) como una comunidad política imaginada, un constructo vivo en el imaginario de los individuos pertenecientes a la nación. Este concepto de nación implica una definición necesariamente etnocentrista que busca factores de unión y similitud, a pesar de que son muchas veces discutibles.

Aquí se persigue analizar los imaginarios colectivos relativos a la relación hispano-norteafricana. Para este fin, se debe recurrir a los estudios de orientalismo, arabismo y africanismo, que ofrecen un conjunto importante de imágenes presentes en el imaginario español sobre lo árabe y musulmán. La relación histórica entre Magreb y España dota a ambas partes de un rico imaginario y muchos elementos de importancia. La academia española fue pionera en estudiar el mundo árabe, sobre todo la zona norteafricana, con antecedentes en el estudio orientalista que se remontan al siglo XVI. Varios arabistas y africanistas se interesaron por este campo por razones intelectuales, pero también por el interés colonial y militar, como Julián Ribera y Tarragó y Miguel Asín Palacios, entre otros, quienes contribuyeron a situar el arabismo español a nivel europeo. El estudio europeo se apoya en una vasta producción sobre Oriente a manos de conquistadores, académicos, viajeros, literatos y artistas. Tanto el corpus en sí mismo como el análisis de estas imágenes y su relación con el poder se llama orientalismo, un término acuñado por Edward W. Said con este sentido en su clásico de 1978 *Orientalism*.

Además, en esta tesis doctoral también se pretende ofrecer un análisis de los imaginarios relacionados con la figura del inmigrante magrebí en España. Esto implica tomar en consideración que el Otro ya no queda fuera de nuestras fronteras, sino que está entre Nosotros. Lucy Mayblin y Joe Turner (2021) afirman que la inmigración no puede ser estudiada sin tener en cuenta su estrecho vínculo con el marco post/decolonial e insisten en que la inmigración económica actual es una forma de continuidad de la condición colonial. La relación de superioridad/inferioridad y la subalternidad discursiva del inmigrante será posiblemente el rasgo

colonial más destacado en este caso. El movimiento migratorio como fenómeno global caracteriza la era postcolonial en los dos sentidos de «post», esto es, como fenómeno posterior a la época colonial y como resultado de ella. El sentido del desplazamiento es habitualmente desde las excolonias hacia las metrópolis, y hay que subrayar que la inmigración económica es un pilar del sistema capitalista global. La mano de obra barata incrementa los ingresos a la vez que no se le otorgan los mismos derechos ciudadanos. Asimismo cabe tomar en consideración el efecto producido en la sociedad receptora que Étienne Balibar (1991) llama una «psicosis de inmigración», esto es, la incertidumbre cultural y económica que siente el autóctono en su encuentro con el inmigrante, incluso cuando no sea por razones reales. Aunque Balibar estudia el caso francés, sus observaciones pueden ser aplicadas a la totalidad de las sociedades occidentales receptoras de olas de inmigración. Solo un grupo limitado de inmigrantes tiene acceso a la ciudadanía de los países de acogida. En la mayoría de los países receptores, el inmigrante debe pasar por un largo y difícil (a veces imposible) camino de integración para ser aceptado en la nueva sociedad, con todos los debates que rodean a los requerimientos de integración, su significado y la mejor forma de conseguirla.

La denominación de inmigrante se ha convertido en un calificativo casi exclusivo del inmigrante pobre, racializado, no comunitario y tercermundista. La estigmatización del término no se detiene ni ante la llamada segunda generación de inmigración, que realmente no migró, pero también se enfrenta a actitudes de rechazo o discriminación. Sin embargo, la necesidad económica de la inmigración supera el rechazo social o la «psicosis de inmigración». Por ello se puede pronosticar que acabar con la inmigración no es una meta realista. Aun así, se aprovecha a menudo el tema inmigratorio bajo lemas de parar la «invasión» inmigrante, sobre todo en campañas electorales, mientras lo que se procura realmente es mantener un cierto control de los flujos migratorios o hacer una selección preferente de los inmigrantes según su cualificación.

Actualmente, España es uno de los primeros destinos de la inmigración marroquí; la comunidad marroquí en España forma el 20 por ciento de la diáspora marroquí en 2014. Esta va en segundo lugar después de los residentes en Francia que conforman el 32 por ciento de la comunidad

marroquí en el extranjero (Boukharouaa et al. 2014, 124). Sin embargo, hay que observar que el fenómeno de la inmigración magrebí en España fue algo tardío en comparación con otros países europeos. En consecuencia, muchos fenómenos sociales, económicos y políticos relacionados con la inmigración sucedieron con posterioridad en España. La inmigración magrebí en España empezó a ganar peso desde mediados de la década de 1980. No obstante, «[l]a 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» (Marín Escudero 2014, 21). Basado en esto, no se comenzó a incluir inmigrantes magrebíes como protagonistas o coprotagonistas en el cine español hasta la segunda mitad de la década 1990. Al principio aparecieron inmigrantes en el cine como personajes secundarios, planos y no individualizados. El inmigrante magrebí está presente en la primera película española con un inmigrante como protagonista, *Las cartas de Alou* (1990; dir. Montxo Armendáriz), pero como un personaje secundario (Moncef) que acompaña al protagonista senegalés (Alou) en una parte de su viaje. En *Susanna* (1996; dir. Antonio Chavarrías) aparece el marroquí Saïd como coprotagonista, ya que forma parte de un triángulo amoroso del que participan los españoles Susanna y Antonio. No obstante, la mayor concentración del discurso cinematográfico español relacionado con la inmigración magrebí tuvo lugar entre 1999 y 2008. Por ello, el presente estudio trata obras españolas pertenecientes al mencionado intervalo de diez años. Por su parte, la producción cinematográfica magrebí ha abordado el tema de emigración desde hace décadas, aunque una mayor concentración del género de cine de migración se produjo a partir del año 2000 (Peralta García 2018, 82).

En su artículo «Imagology: On Using Ethnicity to Make Sense of the World», Joep Leerssen (2016) introduce algunas modificaciones a la metodología imagológica ya asentada. Uno de los motivos de introducir estos cambios es «the decline of print fiction as the premier narrative medium, and the rise of film, TV, and other media» (Leerssen 2016, 13). La capacidad discursiva del cine de «crear» realidades y su recepción por amplios segmentos de la sociedad lo convierten en una referencia importante para el estudio de las imágenes, o «imagentipos», según la

terminología imagológica. Hay que subrayar aquí la distinción entre, por un lado, la imagen mental —que es objeto del estudio imagológico— entendida como la percepción o representación de uno mismo y del Otro y, por otro lado, la imagen visual que es la materia básica de una obra cinematográfica. El cine de inmigración es un género particularmente rico en representaciones de la otredad. Aunque el cine de inmigración aprecia las obras realizadas por los propios inmigrantes, su definición también comprende todas las obras que abordan el tema de la inmigración y los inmigrantes. Basado en ello, el presente trabajo pretende analizar elementos imagológicos encontrados en el cine que giran en torno al inmigrante magrebí en España. Para este fin, se analizará un corpus recopilado desde las dos orillas, la española y la magrebí, que se compone de tres bloques principales: obras españolas, obras norteafricanas y obras atribuidas a directores inmigrantes originarios del Norte de África.

El análisis encierra obras de dos géneros, ficción y documental, y tiene en cuenta sus propias características. Hay un largo debate sobre los límites entre realidad e irrealidad en ficción y documental, sobre todo después de la prevalencia de la corriente realista en la ficción y el surgimiento de nuevas formas híbridas, como el docudrama y el *mockumentary*. Las fronteras borrosas —*blurred boundaries* las llama Nichols (1994)— entre ficción y documental requieren del investigador un especial cuidado. Asimismo, se debe prestar atención al estudio del documental que, a pesar de que pretende esencialmente reflejar realidades objetivas, muchas veces dista de esta proclama, ya que entran en juego las preferencias del productor y el enfoque que se elige para el tema, la selección de las preguntas si se trata de una entrevista, la elección de lo que se dice y lo que no se dice y lo que se ve o no se ve. Todos estos aspectos se ven reflejados en la representación del inmigrante en los documentales incluidos en el presente estudio. Tanto los documentales como las obras de ficción ofrecen un terreno fértil para el análisis imagológico.

Para abordar estos temas, este estudio se estructura en siete capítulos. En el primero, esta misma Introducción, se dedica un apartado a situar históricamente la inmigración magrebí en España. La comprensión del contexto socio-histórico es de gran beneficio a la hora de analizar los imaginarios relacionados con el movimiento migratorio en la medida en

que el origen de muchas representaciones remite a épocas anteriores. En el Capítulo 2 se explica la teoría imagológica y se muestra la evolución de este campo y su reciente apertura a nuevos horizontes, que se extienden fuera del marco nacional y geográficamente fuera de las fronteras europeas. Por consiguiente, se establecen conexiones con el orientalismo, estrechamente vinculado con el análisis que aquí importa, ya que aporta unas herramientas útiles para la investigación de discursos relacionados con el mundo oriental.

En el Capítulo 3 se intenta localizar el cine de migración en un ámbito teórico mediante la búsqueda de puntos de similitud y diferencia con cinco conceptos básicos: tercer cine, cine del tercer mundo, *world cinema*, *polyglot cinema* y *accented cinema*. Además, se aborda la cuestión de la autoría del cine de inmigración y el acceso del inmigrante al lugar de enunciación. Asimismo, se hace referencia al perfil común de los directores magrebíes en Europa y se alude a la utilidad del cine como medio de reivindicación y concienciación social. Una especial atención se da a las elecciones lingüísticas del director, ya que no se hacen al azar; de hecho, son significativas y transmiten mensajes al espectador. Se observará que la hibridación es un rasgo elemental del cine de migración, no solo a nivel lingüístico, sino también genérico y estético. También se hace una rápida mención de los desafíos a los que se enfrenta la producción cinematográfica árabe.

En el Capítulo 4 se indaga en los imaginarios sociales en las dos orillas del Mediterráneo. Se pasa revista a los imagotipos recurrentes mantenidos en una parte sobre la otra o sobre sí misma, esto es, auto- y hetero-imagotipos. En general, se aclaran imagotipos del magrebí y el inmigrante en el imaginario español, junto a imagotipos de España y el español en el imaginario magrebí. También se explora la historia de algunos imagotipos constitutivos del imaginario colectivo. Como la relación entre España y el Norte de África posee una larguísima historia, la búsqueda de los imagotipos recíprocos es una tarea penosa que requiere un trabajo exhaustivo. Como mínimo, la presente tesis doctoral puede prometer ofrecer una lista comprehensiva de los imagotipos más frecuentes, aquellos que tienen mayor «valor de reconocimiento» según el concepto técnico propio de la imagología.

Los capítulos 5 y 6 se dedican al análisis imagológico de obras cinematográficas atribuidas a directores españoles y norteafricanos, respectivamente. A la luz de las herramientas y los elementos imagológicos previamente mencionados, se hace el estudio de los imagotipos presentes en los filmes. Además, se intenta durante el sexto capítulo subrayar las características particulares de las obras debidas a directores inmigrantes de origen norteafricano y buscar su punto original derivado de su lugar intersticial. Finalmente, el séptimo y último capítulo encierra las conclusiones derivadas del presente trabajo de investigación. Asimismo, se procura establecer comparaciones entre el medio cinematográfico y el medio literario en el modo de abordar el tema migratorio. Se destaca la frecuencia de algunos imagotipos en el corpus estudiado frente a la ausencia de otros normalmente presentes en los textos literarios.

### 1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El cine de migración magrebí en España ha atraído la atención de los investigadores desde aproximaciones tan dispares como las literarias, culturales y sociales. Una de las primeras obras en estudiar el tema es *Cine (in) surgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*, de Isolina Ballesteros (2001). En este libro se aborda el cine después de la Transición y el modo en que refleja la transformación en la identidad nacional y cultural española acompañada de la tendencia posmoderna de conceder voz a los marginados. *Los parias de la tierra: Inmigrantes en el cine español*, de Chema Castiello (2005), trae a primer plano la reciente y paulatina incorporación de inmigrantes en la producción cinematográfica española. Además, busca los modos de representarlos y los rasgos culturales que se atribuyen a los colectivos inmigratorios. Eduardo Moyano (2005), en *La memoria escondida: emigración y cine*, analiza textos fílmicos relacionados con la evolución de la migración en España e ilustra la historia del español emigrante y la posterior transformación del país al ser receptor de la inmigración económica. En el mismo año se publicó el libro de Isabel Santaolalla *Los otros: etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*, que examina el cine español y su tratamiento del Otro desde un enfoque étnico y racial. La otredad estudiada en este

trabajo comprende el «otro doméstico» que es el gitano, el «otro familiar» que es el hispanoamericano, el «otro camuflado» en referencia al europeo del Este y el «otro por excelencia» en alusión al africano y asiático. Varios investigadores estiman que el libro de Santaolalla fue el más avanzado hasta su momento, y sigue siendo hasta ahora una referencia básica para el estudio del cine español de migración. *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine* es otra fuente indispensable que salió a la luz en 2010. Se trata de una colección de artículos editada por Montserrat Iglesias Santos en el marco de los trabajos del grupo de investigación «Imagologías», con base en la Universidad Carlos III de Madrid. Esta publicación aborda el estudio de representaciones del Otro inmigrante en España y su construcción discursiva en obras literarias, teatrales y cinematográficas a partir de la contraposición entre el Yo y el Otro. En 2014, Pablo Marín Escudero publica *Cine documental e inmigración en España*, que se dedica a analizar documentales españoles cuya temática principal es la inmigración en el marco de una lectura sociocrítica que persigue desentrañar los mitos vinculados a la representación del fenómeno migratorio.

Prosiguiendo el desarrollo de las líneas de investigación iniciadas en el libro arriba mencionado *Cine (ins)urgente*, Isolina Ballesteros publica en 2015 un interesante trabajo bajo el título *Immigration Cinema in the New Europe*. Su objetivo es proponer una definición del concepto de cine de inmigración para, a continuación, estudiar un conjunto de obras cinematográficas desde una perspectiva social enfocada en las cuestiones de sexualidad, género y, aunque en menor grado, racismo y xenofobia. El trabajo de Clara Guillén Marín (2018) *Migrants in Contemporary Spanish Film* aborda el estudio de producciones fílmicas también desde una perspectiva sociológica, con especial énfasis en los métodos de inclusión y exclusión del Otro racializado. Un método recurrente de exclusión consiste en la representación exotizada del inmigrante, que subraya sobre todo sus rasgos físicos. Laura Navarro García (2009) enseña el racismo ejercido en el cine contra el Otro inmigrante a través de atribuirle unas específicas configuraciones corporales en el artículo «Racismo y medios de comunicación: Representaciones del inmigrante magrebí en el cine español». El libro colectivo *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural*

*Narration in France, Italy, Portugal and Spain*, editado por Verena Berger y Miya Komori (2010), analiza la producción cinematográfica desde el punto de vista lingüístico y traductológico y muestra cómo los fenómenos lingüísticos relacionados con la inmigración — polifonía, hibridación y apropiación— inciden en la representación del inmigrante. *European Cinema in Motion*, editado por Daniela Berghahn y Claudia Sternberg (2010), indaga en el concepto de cine de diáspora y migración y las manifestaciones teóricas vinculadas con el cine migratorio. También explora la figuración de las imágenes de grupos marginados y minoritarios.

Los análisis de imágenes literarias de inmigración en España pueden ser de gran relevancia para el presente trabajo, ya que ofrecen un buen punto de partida para la investigación de las representaciones cinematográficas. Ambos medios, literatura y cine, actúan como vehículos transmisores del imaginario social sobre la otredad. Por ello, el presente análisis echa mano del libro antes mencionado *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine. La inmigración en la literatura española contemporánea*, de Irene Andres-Suárez, Marco Kunz e Inés d'Ors (2002), es otra referencia útil, sea por la lista que identifica un léxico fundamental de e/in-migración o por el análisis de un corpus de obras literarias españolas de inmigración. Son igualmente importantes el libro *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual. Ética, estética e interculturalismo* de Mohamed Abrighach (2006) y el artículo de Domingo Sánchez-Mesa (2008) «Imágenes del inmigrante en la literatura española». Ambos abordan en profundidad las representaciones de la inmigración en textos literarios españoles y enumeran una serie de imágenes y modos de figuración de los inmigrantes. Su contraste con el corpus de estudio de esta tesis doctoral ha permitido concluir que estas representaciones literarias poseen un alto grado de coincidencia con las que se encuentran en obras cinematográficas. En realidad, muchos análisis comparan las imágenes literarias y cinematográficas, como, por ejemplo «El proceso de construcción de la otredad en *Las voces del Estrecho* y *Las cartas de Alou*», de Simplicio Boyogueno (2007).

Son también relevantes los análisis del discurso de los medios de comunicación y los diferentes actores implicados en el debate social sobre la inmigración. En este aspecto destacan las obras de Teun van Dijk y

su grupo, de las que aquí interesan especialmente *Discurso e inmigración: Propuestas para el análisis de un debate social*, de Antonio Bañón Hernández (2002), y *Medios de comunicación e inmigración*, coordinado por Manuel Lario Bastida (2006). Entre los temas estudiados en estos libros se incluyen las estrategias discursivas empleadas en la representación del inmigrante. Se puede inferir que muchas de las estrategias mencionadas se utilizan también en el cine de migración, como la generalización, aplicación de presuposiciones ideológicas, silenciamiento de grupos dominados y uso tendencioso de fotos e imágenes. Además, estos trabajos estudian el discurso reivindicativo y comprometido con la causa migratoria.

En cambio, no he encontrado un corpus equivalente de trabajos de investigación desde la otra orilla. Todavía faltan más análisis desde el punto de vista magrebí, de los que cumple mencionar dos libros y dos artículos. *Occidente y los otros: historia de una supremacía*, de Sophie Bessis (2002), estudia la supremacía arraigada en el pensamiento occidental y las reacciones de Oriente a la «arrogancia» occidental y su contradicción entre la proclamación de igualdad y el rechazo al Otro. *La imagen de España en Marruecos*, de Noureddine Affaya y Driss Guerraoui (2005), muestra la percepción marroquí del Otro español y el efecto de las relaciones económicas y sociales en la comprensión de España por parte de los marroquíes. En el artículo «Hope and Disillusion. The Depiction of Europe in Algerian and Tunisian Cultural Productions about Undocumented Migration», de Farida Souiah, Monika Salzbrunn y Simon Mastrangelo (2018), se analiza la perspectiva que mantienen los inmigrantes antes, durante y después de inmigrar a los países europeos. La impresión empieza normalmente con la ilusión del bienestar y riqueza europeos y termina con la desilusión al tropezarse con tantas fronteras más que la geográfica que ya han superado. Por otro lado, «Migrations in Moroccan Cinema (1958-2015): Main Thematic Lines and Evolution», de Lidia Peralta García (2018), rastrea la temática migratoria en la producción cinematográfica marroquí.

La imagología dispone de una larga serie de trabajos que asientan su base teórica. A partir de la segunda mitad del siglo xx, resaltan dos centros de estudio de imagología, la escuela alemana con Hugo Dyserinck

a la cabeza y la escuela francesa encabezada por Daniel-Henri Pageaux y Jean-Marc Moura. Actualmente, Hugo Dyserinck y su discípulo Joep Leerssen dirigen una serie de publicaciones dedicadas a los estudios imagológicos con el nombre de «Studia Imagologica» bajo la cual han salido ya 28 volúmenes de diferentes autores desde varias partes del mundo. Pero probablemente, la publicación más citada de esta serie es *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey* (2007), fruto del trabajo de Manfred Beller y Joep Leerssen que consiste en dos partes: la primera consiste en artículos fundacionales para la metodología e historia de la teoría imagológica, y la segunda presenta una lista de varios etnotipos y conceptos técnicos pertinentes al estudio imagológico. En «Imagology: On Using Ethnicity to Make Sense of the World» (2016), Leerssen presenta unas modificaciones y actualizaciones de la teoría imagológica, como el abandono del enfoque eurocentrista y el modelo exclusivamente nacional y su sustitución por un acercamiento polisistémico para la categorización de las tradiciones literarias. Asimismo, el artículo resalta el ascenso del cine como medio de representaciones del imaginario social. *Image into Identity: Constructing and Assigning Identity in a Culture of Modernity* (2006) editado por Michael Wintle es otra publicación de la serie Studia Imagologica que se interesa por el papel del imaginario colectivo en construir la identidad y los mecanismos de este proceso. Además, indaga en la formación de identidades nacionales y regionales, junto a las identidades diferenciadas en términos de raza y género.

En el ámbito español ha habido varios investigadores que abordaron estudios imagológicos teóricos y aplicados. Conviene primero hacer mención de dos artículos precursores: los de José Manuel López de Abiada y Manuel Sánchez Romero. López de Abiada presenta en la introducción de su libro *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)* (2004) una colección de conceptos imagológicos y los aplica sobre las imágenes mantenidas sobre España. Sánchez Romero, en cambio, revela en el artículo «La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias» (2005) un panorama de los principios teóricos y los estudios llevados a cabo hasta su momento en las escuelas francesa y alemana. Por otra parte, *Imagologías Ibéricas:*

*construyendo la imagen del otro peninsular* (2012) coordinado por María Jesús Fernández García y María Luísa Leal es una recopilación extensa de artículos teóricos y aplicados escritos por un grupo de imagólogos de gran renombre y que exploran imágenes de España y Portugal histórica y actualmente.

En otro orden de ideas, Nora Moll redactó un capítulo del libro *Introducción a la literatura comparada* con el título «Imágenes del Otro. La literatura y los estudios interculturales» (2002). Moll aborda en este capítulo la relación entre estudios imagológicos, interculturales y postcoloniales. También abre la puerta para estudiar la literatura de emigración desde una perspectiva imagológica. Esta propuesta es particularmente significativa para el presente estudio. Por otra parte, el análisis imagológico del cine requiere la utilización de unas herramientas explicadas en el manual de Gérard Imbert (2010) *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Aunque este libro no se fundamenta en un estudio estrictamente imagológico, ofrece una perspectiva pertinente al presente estudio ya que explora el cine como medio de transmisión y creación de los imaginarios sociales y su papel en la formación de identidades. Se adentra en la interpretación de las imágenes de los espacios y también arroja luz sobre las herramientas analíticas diferentes empleadas en el estudio de los documentales y la ficción. Sin embargo, queda aún mucho por averiguar en el terreno incipiente de la imagología de inmigración, cuyo estudio implica el entrelazamiento de estudios interculturales y transnacionales, estudios post- y de-coloniales y estudios de *world literature* y *world cinema*. La interdisciplinariedad precisada para el análisis imagológico de la inmigración se muestra en parte en el libro *Postcolonial Translocations: Cultural Representation and Critical Spatial Thinking* (Munkelt et al. 2013) que presenta un estudio crítico del espacio trans-local y su entrecruzamiento con los estudios postcoloniales. La investigación de la inmigración, o, como la llama el libro, la transmigración proporciona un caso curioso para este estudio. Uno de los artículos de este libro es el de Claudia Perner «Dislocating Imagology and How Much of It Can (or Should) Be Retrieved?» que pretende cuestionar conceptos básicos de la teoría imagológica y revisar

algunos de los principios enunciados por imagólogos prominentes a la luz de los estudios postcoloniales.

En realidad, el vínculo colonial entre España y zonas del Magreb no se puede desestimar. Sin embargo, estudiarlo es bastante complicado debido a varias razones, entre las cuales cuentan la amnesia histórica y la supresión forzada de la historia colonial y la de Al-Ándalus, dos períodos claves que pueden revelar mucho sobre la relación entre ambas partes y cuyo impacto en los imaginarios colectivos es innegable. Recientemente, estos temas han suscitado el interés de no pocos estudiosos que van descubriendo varias facetas de la relación hispano-magrebí tomando en consideración las cuestiones históricas. Gabriel Bello Reguera examina en *Postcolonialismo, emigración y alteridad* (2007) la percepción del Otro heredada de la era colonial. *Memoria colonial e inmigración: la negritud en la España postfranquista* (2007) editado por Rosalía Cornejo Parriego también explora el efecto del pasado colonial en las imágenes mantenidas en el imaginario colectivo español sobre los individuos «negros» (africanos y americanos) en su tierra a través del análisis de textos literarios, fílmicos y musicales. En cambio, *Desorientaciones: el colonialismo español en África y la performance de identidad* (2011) de Susan Martin-Márquez indaga en la performance de identidad nacional española y cómo se ve afectada y complicada por la interpretación de la historia de la España medieval y la España colonial. Eric Calderwood en *Colonial al-Andalus. Spain and the Making of Modern Moroccan Culture* (2018) proporciona un novedoso e importante estudio de la relación hispanomarroquí al profundizar en el mito de la convivencia y el aprovechamiento de la idea de un legado andalusí compartido por el proyecto imperial español en el Norte de África y luego por el movimiento nacionalista marroquí. Apoyado en un corpus amplio y heterogéneo de textos, Calderwood evidencia que la invención histórica de sucesos y épocas anteriores puede tener un impacto significativo en la percepción contemporánea de la identidad propia y la del Otro.

Ahora bien, el tratamiento del cine español de tema colonial no puede ser completo sin la mención de Alberto Elena, quien estudió las cinematografías no occidentales que él denomina «cines periféricos» y abordó la investigación del cine español ligado con la realidad y evolución del

Protectorado en Marruecos en su libro *La llamada de África: estudios sobre el cine colonial español* (2010). Entre sus publicaciones existe un artículo dedicado a la representación de la inmigración en el cine español actual «Representaciones de la inmigración en el cine español: la producción comercial y sus márgenes» (2005), que se cuenta entre las referencias básicas para el presente trabajo.

Si estamos hablando de estudios postcoloniales y estudiando la percepción del mundo árabe en Occidente, es menester aludir a la obra esencial de Edward Said *Orientalismo* (2015; primera edición en inglés en 1978). La recepción de este libro en la academia española fue relativamente tardía (la primera traducción del libro al español se efectuó en 1990, en una versión de poca circulación por la editorial Libertarias) y no exenta de un cierto escepticismo por diferentes razones entre las cuales figura el escaso estudio del modelo español en particular, como señala el mismo Said en el prólogo que escribió para la edición española del libro. Said asevera en este prólogo que «había dicho muy poco sobre la extremadamente compleja y densa relación entre España y el islam, que ciertamente no se podía caracterizar simplemente como una relación imperial» y que «no se puede pasar por alto ni minimizar la larga y a menudo complicada relación entre la ideología de la España católica y el pasado judeomusulmán tanto tiempo suprimido» (Said 2015, 9-10). Cabe mencionar aquí que esta aparente excepcionalidad del caso español fue más tarde estratégicamente empleada para justificar la intervención colonial en el Norte de África y respaldar una supuesta preferencia del imperio español sobre otras fuerzas coloniales debido a su «sensibilidad africana» y la «hermandad hispanomarroquí». Gonzalo Fernández Parrilla y Carlos Cañete abordan en «Spanish-Maghribi (Moroccan) Relations Beyond Exceptionalism: A Postcolonial Perspective» (2019) un análisis sobre este excepcionalismo y lo que hay detrás del destaque de estas imágenes mentales en ciertas ocasiones más que en otras.

Por otra parte, varios investigadores se empeñan en destapar y examinar la historia común de España y el Magreb, tanto tiempo ignorada o suprimida. Juan Goytisolo fue pionero en plantear este estudio y dejó una serie larga de trabajos literarios y críticos claves para recuperar partes perdidas de la memoria colectiva. En sus obras se intercalan imágenes

históricas y otras nuevas relacionadas con la reciente inmigración económica magrebí. Asimismo, se debe mencionar la considerable aportación de Bernabé López García en este campo, ya que escribió y dirigió una serie de publicaciones claves para el tema, como son *Inmigración magrebí en España. El retorno de los moriscos* (1993), *Atlas de la inmigración magrebí en España* (1996), *Desarrollo y pervivencia de las redes de origen en la inmigración marroquí en España* (2004) y *Atlas de la inmigración marroquí en España* (2004). En estos trabajos, se intenta realizar un rastreo meticuloso de los principios y la evolución del movimiento inmigratorio magrebí en términos de censo, redes sociales, política magrebí y española en materia migratoria, pero también del imaginario colectivo español relacionado con la inmigración magrebí.

Adicionalmente, otro trabajo merecedor de mención es el de Daniela Flesler *The Return of the Moor: Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration* (2008) en el que indaga en la relación histórica entre los españoles y «moros» y su reflejo en los discursos contemporáneos sobre la inmigración magrebí, entre ellos textos cinematográficos. *Nación y migración: España y Portugal frente a las migraciones contemporáneas*, compilado por Cornelia Sieber, Verónica Abrego y Anne Burgert (2015), estudia el fenómeno contemporáneo de inmigración y sus ecos en la Península Ibérica mientras dedica una parte a las construcciones narrativas y representaciones relacionadas con la inmigración.

En conclusión, se ha procurado hasta aquí pasar revista general a la literatura escrita sobre el tema del presente estudio para conocer hasta dónde han llegado las investigaciones en este asunto tan palpitante. Se puede inferir que todavía se echa en falta un trabajo dedicado al estudio de los imagotipos transmitidos en el cine sobre el inmigrante magrebí en España que yuxtaponga obras españolas y norteafricanas para comparar los auto-, hetero- y meta-imagotipos. La presente tesis doctoral pretende dar un paso en este largo camino, indagando en las representaciones de la inmigración magrebí en España desde una perspectiva imagológica.

## 1.2. OBJETIVOS

A partir de lo antes mencionado, este estudio aspira a sintetizar los imaginarios colectivos español y magrebí vinculados con el inmigrante magrebí en España y proyectados en obras cinematográficas. Para ello, es preciso especificar una serie de auto-, hetero- y meta-imagotipos resultado de la interacción del inmigrante magrebí con la sociedad española. Además, se explorarán algunos factores que intervinieron en la formación y evolución histórica de dichos imaginarios sociales. Este trabajo se fundamenta en postulaciones imagológicas, también echa mano de algunos idearios teóricos postcoloniales —básicamente el orientalismo— para conseguir un desarrollo óptimo del análisis imagológico del corpus.

Según ello, los objetivos de esta tesis doctoral se pueden resumir de la siguiente forma:

1. Revisar la evolución histórica del imaginario español con respecto al pueblo magrebí y especificar los sucesos y factores que intervinieron en su formación.
2. Revisar la evolución histórica de la imagen del pueblo español en el imaginario colectivo magrebí y especificar los sucesos y factores que intervinieron en su formación.
3. Identificar los imagotipos de la e/in-migración en el imaginario español y determinar su efecto en la identidad nacional.
4. Identificar los imagotipos de la emigración en el imaginario magrebí y determinar su efecto en la identidad nacional.
5. Definir los autoimagotipos de los inmigrantes magrebíes en España y distinguir su lugar discursivo entre la sociedad de origen y la sociedad receptora.
6. Evaluar el cine español y norteafricano que encierra imágenes de magrebíes en España entre los años 1999 y 2014.
7. Analizar los imagotipos del inmigrante magrebí en el cine español.
8. Analizar los imagotipos del inmigrante magrebí en el cine norteafricano.
9. Analizar los imagotipos del inmigrante magrebí en obras cinematográficas realizadas por directores inmigrantes norteafricanos.

10. Determinar el efecto postcolonial en los imaginarios español y norteafricano en relación con el inmigrante magrebí en España.
11. Trazar la perspectiva orientalista en las obras cinematográficas incluidas en el corpus del estudio.
12. Comparar los imatopos de inmigrantes magrebíes en el cine con los imatopos de inmigrantes magrebíes en la literatura.
13. Comparar el discurso de tema migratorio en el cine con el discurso de tema migratorio en los medios de comunicación.
14. Compilar los auto-, hetero- y meta-imatopos para formar la *imágame* del inmigrante magrebí en España.

### 1.3. HIPÓTESIS

Antes de llevar a cabo este trabajo de investigación, se estipularon las siguientes hipótesis de partida:

1. El pasado tiene un efecto evidente en los imatopos mutuos hoy en día entre magrebíes y españoles. Existe una clara continuidad de muchas imágenes producidas en épocas anteriores.
2. Los hetero-imatopos negativos superan los hetero-imatopos positivos en las percepciones recíprocas entre españoles y magrebíes.
3. La continuidad de la condición colonial hasta el presente se ve reflejada en los imaginarios colectivos español y magrebí actuales.
4. La presencia de inmigrantes en España repercute en la definición de la identidad nacional española.
5. Existe una cierta tipificación de la imagen del inmigrante magrebí en España.
6. Escasean las obras cinematográficas que transmiten la perspectiva de los inmigrantes magrebíes sin intermediación.
7. Persisten imágenes orientalistas en la representación del inmigrante magrebí en el cine español.
8. Se encuentran varios puntos de similitud entre la representación del inmigrante magrebí en el cine, por una parte, y su representación en la literatura y los medios de comunicación, por otra parte.

Ahora bien, para probar estas hipótesis se debe, primero, recurrir a una serie de conceptos teóricos. También hay que indagar en la historia de los imaginarios colectivos español y magrebí. Asimismo, se precisa iluminar aspectos del fenómeno relativamente reciente de inmigración magrebí en España para entender mejor las imágenes relacionadas con el mismo. Los siguientes apartados de la introducción aspiran a profundizar la comprensión de diferentes elementos necesarios para realizar el presente estudio.

#### 1.4. EL CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO DE LA INMIGRACIÓN MAGREBÍ EN ESPAÑA

Hoy en día, la zona del Magreb se considera una de las principales fuentes de emigración en el mundo (World Bank Group 2016a, 57). Aunque data de épocas anteriores, el fenómeno migratorio magrebí solo se intensifica en la segunda mitad del siglo xx y no ha dejado de crecer hasta la actualidad<sup>1</sup>. La situación económica y social después de la independencia de Marruecos en 1956 y Argelia en 1962 condujo al fomento del movimiento migratorio. Los magrebíes salen en búsqueda de un trabajo digno y huyen de la pobreza y el paro. Entre los años 1960 y 1972, la recepción masiva de la inmigración por parte de Europa se debe a su enorme necesidad de mano de obra después de su reciente salida de la Segunda Guerra Mundial (Gonzalez 2011, 59), sobre todo en el sector agrario, industrial y de construcción. Por eso, la primera emigración magrebí consiste en un colectivo masculino y, en su mayoría, joven. Proviene de las zonas más pobres, caracterizadas por altas tasas de paro. El principal destino siempre ha sido Francia por su condición de metrópoli para las excolonias magrebíes. En menor medida, la emigración magrebí se dirigió a otros países europeos como Bélgica, los Países Bajos, Alemania y más tarde España e Italia, junto a Estados Unidos y Canadá. También emigraron, en algunas épocas más que en otras, a los países árabes productores del petróleo. Esto por no olvidar las migraciones interiores en Marruecos y

<sup>1</sup> El presente estudio se dedica a la emigración marroquí y argelina en concreto. Así que el uso de «e/in-migración magrebí» se refiere principalmente al movimiento migratorio vinculado con estos dos países.

Argelia. En definitiva, los países magrebíes disponen de una larga historia migratoria.

También cabe mencionar que la época directamente anterior a la independencia se identifica con un movimiento demográfico intenso entre Europa y Magreb, en los dos sentidos. Se estimaba la existencia de un millón de europeos en Argelia en 1960, en su mayoría franceses, pero también españoles e italianos (Natter 2014, 11). En Marruecos hubo una población francesa y otra española en sus respectivas colonias. También hubo una emigración magrebí activa hacia Europa; además de trabajadores, hubo soldados reclutados en el ejército francés durante las guerras mundiales, y en España en las tropas franquistas, además de los reclutados del lado del bando republicano, que pasaron invisibles o invisibilizados (Taibi y El-Madkouri 2006, 127). Todas estas realidades tienen efecto en la posterior inmigración magrebí, como se aclarará a continuación.

La elección de los países destino de emigración está relacionada, de forma directa e indirecta, con el período de la colonización. Aparte de la opción de un número elevado de emigrantes por Francia, la elección de otros países europeos se entiende a la luz de los vínculos mantenidos con empresarios de dichos países que habían tenido negocios en la colonia francesa en Argelia y Marruecos. Después del fin del período colonial, estos empresarios volvieron a sus países, y los trabajadores magrebíes buscaron el contacto con los jefes ya conocidos para trabajar con ellos (Natter 2014, 17). Se puede considerar que esta es una de las razones que facilitaron la elección posterior de España como país de emigración.

Los movimientos migratorios iniciados después del fin del dominio colonial fueron controlados mediante convenios bilaterales entre los países de salida y de recepción. Marruecos y Argelia firmaban tratados con los países europeos para ponerse de acuerdo sobre el número de emigrantes y las condiciones de su contratación. Con el seguimiento de la necesidad de Europa de mano de obra y la dependencia de las nuevas economías nacionales en el Magreb de las remesas de sus ciudadanos en el extranjero, el volumen de la población inmigrante magrebí aumentó sucesivamente. El estado marroquí apoyó la emigración como una fuente económica importante para el país y la incluía en sus planes económicos como solución para el paro y el déficit económico. En cambio, Argelia

no siguió siempre el mismo patrón; en el año 1973, el presidente Houari Boumediene paralizó la emigración argelina hacia fuera, dentro de un plan de apoyo a la económica nacional que no percibía la emigración como «válvula de seguridad», fomentando de este modo el reclutamiento local, apoyado en los recursos petrolíferos nacionales y en un pensamiento nacionalista que quiere reducir la dependencia económica de su excolonizador (Natter 2014, 12).

Esta política argelina no fue la única razón para reducir la inmigración trabajadora magrebí. También coincide en las mismas fechas, aproximadamente, la crisis mundial del petróleo de 1973. Dicha crisis dejó su fuerte impronta en las economías europeas, las cuales ya no fueron capaces de recibir el alto número de inmigrantes. Frente a la ralentización económica, se efectuó en los años 1973 y 1974 un cierre, aunque parcial, de fronteras europeas. Los países europeos revisaron sus políticas de inmigración y decidieron bajar o parar la recepción de nueva mano de obra para centrarse más en la integración de los inmigrantes ya instalados. Los convenios de contratación entre países europeos y magrebíes disminuyeron sustancialmente la cuota anual de mano de obra recibida y, efectivamente, descendió el número de nuevos inmigrantes trabajadores. Sin embargo, la inmigración magrebí no cesó totalmente y aparecieron nuevas vías migratorias, a saber, el asilo político, la reagrupación familiar y el aumento de estudiantes extranjeros (Khader 2006, 60). Esto, por su parte, contribuyó a diversificar el perfil del inmigrante, introduciendo más mujeres y niños en el conjunto migratorio magrebí en Europa. Hein de Haas (2011) designa a este fenómeno como una *categorical substitution* de la inmigración.

Otro resultado del descenso de la mano de obra en Francia, Alemania, Países Bajos y Bélgica en la década de 1970 se percibe en el cambio de destino de los inmigrantes magrebíes (sobre todo marroquíes) a España. En primera instancia, este cambio fue temporal y en espera de recuperación de los trabajos anteriores, pero lo que empezó como temporal se convirtió en permanente (González 2011, 59). En consecuencia, España se vuelve cada vez más un destino final, en sustitución de su anterior consideración como un lugar de paso, un *gateway* hacia Europa (González 2011, 58).

Asimismo, hay un fenómeno migratorio vinculado estrechamente con la emigración dirigida específicamente a España. Después del cierre de fronteras europeas en 1974 y frente al estancamiento económico en los países de origen, los magrebíes no tienen más remedio que recurrir a la emigración clandestina, normalmente a países europeos meridionales, en particular, España e Italia. Por razones geográficas, los viajes clandestinos salidos de Túnez se dirigen principalmente a Italia mientras los marroquíes y argelinos prefieren España. De hecho, España se convirtió en el primer destino de la emigración marroquí a partir de los años noventa (Natter 2014, 21).

Varios factores apoyan la opción por España como destino de la emigración magrebí. En primer lugar, España estaba saliendo de su aislamiento sufrido desde la Segunda Guerra Mundial (González 2011, 59) y apareció como una fuerza económica prometedora y ascendente. Además, España forma parte de la tan deseada y soñada Europa a partir de su adhesión a la Comunidad Económica Europea en 1986. También se deben tomar en cuenta la cercanía geográfica y los vínculos históricos y sociales entre españoles y magrebíes (Natter 2014, 19). Por un lado, el protectorado español en Marruecos había originado una población española importante en sus zonas. De modo similar, la conquista española en la zona argelina de Orán (1732-1792) dejó una clara presencia española en esta ciudad; se contaban unos 120.000 españoles a finales del siglo XIX (Natter 2014, 14). A nivel laboral, los trabajadores españoles y magrebíes coincidieron en los campos de trabajo en la colonia francesa de Argelia y, en épocas posteriores, en países del norte de Europa. En definitiva, la concurrencia entre españoles y magrebíes fue habitual en un lugar u otro. Antes de 1990, o sea, antes de la intensificación de la inmigración magrebí a España, los argelinos de Orán solían ir a España temporalmente para trabajar en épocas de cosecha, sobre todo en Valencia (González 2011, 62). Desde otro ángulo, la influencia cultural española en zonas de Marruecos y Argelia siguió incluso después de la descolonización gracias a los periódicos, radio y televisión españoles recibidos por una buena parte de la población magrebí.

Un factor importante del aumento de la emigración argelina fue la guerra civil conocida como la Década Negra entre 1992 y 2002. Debido

a esta crisis, una buena parte de población argelina salió pidiendo asilo político, entre ellos un tipo de emigrantes altamente cualificado que se dirigió en gran número a Canadá como nuevo destino (Natter 2014, 13). Asimismo, la emigración económica aumentó incluso después del fin del conflicto en 2002; la economía argelina estuvo agotada y no fue capaz de ofrecer trabajos a todos los que estaban en edad de empleo, sobre todo en una sociedad con alto porcentaje de población joven. El gobierno argelino inserta en sus planes económicos fomentar la emigración para mitigar las consecuencias de la guerra civil y los conflictos políticos. En este período en concreto, España destaca como nuevo deseado destino para la emigración argelina.

Volviendo al fenómeno creciente de la emigración clandestina, el aumento de los flujos migratorios es un reto para España que representa el guardián de la frontera sur de Europa. Por eso, España aplica paulatinamente más medidas para reducir esta inmigración. Si bien las inmigraciones «ilegales» a España se intensificaron a partir del año 1990 por la ley que exige visados a ciudadanos magrebíes, los viajes clandestinos comenzaron con anterioridad a estas fechas. En la década de 1980 solo se necesitaba sellar el pasaporte en el consulado de España y pagar una tasa, pero la gente optó por cruzar el mar clandestinamente en barcas para reducir los gastos del viaje<sup>2</sup>.

Con la emigración clandestina surgió la nueva denominación de *harrag*. El término *harrag* (el plural es *harraga*) significa literalmente ‘quemador’ y se refiere a las personas que intentan emigrar ilegalmente y, por

2 Esta información está extraída del testimonio de Ennaji, uno de los sobrevivientes del primer naufragio reconocido de una patera el 1 de noviembre de 1988. *El Mundo* realizó el 1 de noviembre de 2018 una entrevista con él titulada «30 años después ponemos nombres e historia a los supervivientes de la primera patera: Mohamed, Ahmed, Essadek y Youssef». Cito aquí la parte que cuenta el motivo de viajar en patera en aquel tiempo:

-Aquel año, en 1988, los ciudadanos marroquíes podían venir a España con pasaporte y en barco. ¿Por qué cruzaron en patera?

-En Marruecos a muchos no nos daban pasaporte si no lo comprábamos. Y si lo conseguíamos, después teníamos que ir al consulado español para que nos pusieran un sello. Yo fui varias veces a pedirlo. Pero los funcionarios me pedían 5.000 pesetas, algo que era ilegal, pero entonces todo funcionaba así. Y yo era muy pobre... Los pescadores nos ayudaban y nos dejaban uno de sus botes a buen precio.

eso, «quemar» sus documentos identificativos para dificultar su identificación. En consecuencia, evitan su repatriación y solicitan el asilo en el país de destino. Además, «quemar las fronteras» se refiere a sobrepasar las leyes y regulaciones de obtener visados y permisos para entrar en Europa. El *harrag* puede ser también el traficante que lleva a los viajeros en su barca, normalmente por altos precios. Por otro lado, se alude al viaje con el término *harga*. El *harga* se lleva a cabo en embarcaciones pequeñas conocidas como pateras, pero también en camiones o ferris.

El primer naufragio registrado de una patera tuvo lugar el 1 de noviembre de 1988. Fue registrado mediante fotografías del periodista Ildelfonso Sena en la costa de Cádiz. Estas fotos fueron las primeras que dirigieron los ojos del mundo hacia esta catástrofe humana cuyas víctimas llegaron a niveles alarmantes, sin poder pararse.



**Imagen 1:** La imagen del primer cadáver llegado a España en 1988. Foto de Ildelfonso Sena.

Las cifras de inmigrantes, desaparecidos y ahogados en el Mediterráneo crecen o descienden en función de varios factores, pero España no deja de ser uno de los primeros destinos del movimiento migratorio clandestino en el Mediterráneo. Según la Organización Internacional de las Migraciones, en el mes de junio de 2018, las costas españolas recibieron inmigrantes ilegales a través del Mediterráneo más que Grecia e Italia

juntas (OIM, 2018). Frente a ello, es de notar el esfuerzo humanitario de organizaciones e instituciones (mayoritariamente no gubernamentales) dedicados total o parcialmente al tema migratorio.

Ahora bien, las restricciones impuestas a la entrada y obtención del visado a España no lograron paralizar la inmigración, sino que únicamente aumentaron el número de inmigrantes «ilegales». La emigración clandestina, irregular o ilegal, se realiza de varias formas. Aunque la más conocida es mediante pateras o barcas, también se puede entrar en territorio español oculto en ferris o camiones que salen de Marruecos y Argelia hacia España. Dependiendo de la temporada, se emplea un método más que otro; en invierno, por ejemplo, el alto oleaje impide el movimiento de pateras, y así se eligen rutas terrestres. También se aprovechan las fiestas o las fechas especiales como la Nochevieja para entrar cuando los controles son menos estrictos. Otro método para entrar en el espacio europeo es a través de visados temporales de turismo o estudios, pero con el fin de buscar trabajo e instalarse. En este caso, el inmigrante entra en el estado de irregularidad después de la fecha del fin del visado. También se recurre a los enclaves españoles en África, Ceuta y Melilla, descritos como un trampolín para los africanos hacia Europa (González 2011, 55).

De cara al número elevado de inmigrantes irregulares en España, se llevó a cabo una serie de regularizaciones. Solo a partir de la primera regularización en 1986, se llegó a tener idea más concreta sobre los números de inmigrantes en España. La emigración clandestina se aceleró durante la década de 1990 y se realizaron más regularizaciones en los años 1991, 1996, 2000, 2001 y 2005; en ellas se corrigió la situación legal de un gran número de inmigrantes. Para poder evaluar el volumen de la emigración clandestina marroquí, basta con saber que durante casi tres décadas (entre 1981 y 2012), alrededor de medio millón de marroquíes fueron regularizados en los países europeos (Natter 2014, 18). Añadido a esto, la regularización resuelve problemas de abuso laboral a los que están expuestos los trabajadores por ser clandestinos, como carecer de contratos fijos o seguro médico.

Cabe mencionar que una parte de la inmigración clandestina consta de niños. Estos tienen garantizada la estancia en España debido a la Ley del Menor de 1995 que ofrece la custodia del Estado para menores no

acompañados (González 2011, 61). El fenómeno de inmigración de menores se considera un tanto peligroso ya que sus consecuencias sociales y psicológicas se multiplican al tratarse de niños alejados de sus familias y que se encuentran de repente rodeados por una nueva cultura que no conocen y una lengua que no saben. A pesar de los derechos garantizados para los menores, su emigración tiene unos efectos graves que no se pueden evitar a nivel psicológico y social.

Se culpabiliza a la Ley de Extranjería por el aumento de la inmigración irregular. Surgió mucho debate sobre el papel de la legislación en materia de extranjería en el aumento de la llegada de inmigrantes clandestinos. La Ley Orgánica 7/1985 fue la primera que trató los derechos y deberes de los extranjeros. Sin embargo, esta ley fue criticada por su tratamiento policial del fenómeno migratorio. Por eso y por los cambios rápidos en el fenómeno migratorio en España durante la década de 1990, se presentó en el parlamento una propuesta de una nueva Ley de Extranjería en el año 2000. La propuesta tiene como objeto aumentar los derechos de los inmigrantes al mismo tiempo que regular y controlar su entrada y estancia en el país. A partir de esta propuesta fue aprobada la Ley Orgánica 4/2000 sobre Derechos y Libertades de los Extranjeros en España y su Integración Social. Cabe mencionar que esta ley está marcada por presentar unas políticas de integración (Oliván 2004, 107); entre los derechos citados en esta Ley destacan el derecho a la documentación y a la reagrupación familiar. Pero los siguientes años atestiguaron intensos debates a nivel parlamentario y social sobre la forma que debe tener esta ley y, en consecuencia, hubo que producir varias reformulaciones. Por un lado, se le acusa de privar a los inmigrantes de algunos derechos fundamentales en un estado que pretende presentar el modelo de una «democracia avanzada»; también se denuncia por perjudicar especialmente a los inmigrantes indocumentados debido a la legitimación de la expulsión de los extranjeros. Por otro lado, se le atribuye a la «permisiva» Ley de Extranjería la responsabilidad de aumentar la inmigración irregular, crear el «efecto llamada» e incumplir los acuerdos de Schengen y Tampere (Bravo López 2004, 109). En fin, la Ley de Extranjería se convirtió en el chivo expiatorio al cual se carga todo tipo de culpas por cualquier problema relacionado con la inmigración. Después de las dos

reformulaciones de la Ley en 2003, se pudo llegar a una fórmula que satisface las diferentes partes incorporadas en el debate político del tema o, por lo menos, se consiguió rebajar la tensión del debate público después de tres años de un tono de alarmismo en torno al tema de inmigración (Bravo López 2004, 110). Además, se introdujeron otras modificaciones a través de la Ley Orgánica 2/2009. Ahora, al revisar los dos objetivos que iniciaron todo el proceso legislativo, que son garantizar los derechos de los inmigrantes y controlar los flujos migratorios, no es difícil percatarse de que se logró avanzar en el terreno de derechos de los extranjeros mientras en términos del volumen de la inmigración no se hizo más que aumentarlo. Al limitar las vías de entrada legal en España se fomenta la inmigración ilegal. En resumen:

Tres reformas legislativas en poco más de tres años. Dos de ellas justificadas principalmente con el argumento de la lucha contra la inmigración irregular y ésta no ha parado de aumentar. Todo ello no hace sino evidenciar que la terca dinámica del fenómeno migratorio no puede frenarse por medio de la promulgación de nuevas leyes. España no podrá construir muros en el aire, aunque, sin duda le está siendo más fácil construirlos en el mar. (Bravo López 2004, 111)

Como una medida adicional para reducir la inmigración clandestina, los países europeos pidieron ayuda a los países norteafricanos. Se realizaron varios acuerdos entre partes europeas y norteafricanas para parar la emigración clandestina y controlar las fronteras. España pagó cientos de millones de euros al estado marroquí a lo largo de los últimos años para cortar el movimiento migratorio clandestino desde sus fronteras (García Valdivia 2018). En cambio, se apreció en más de una ocasión el aprovechamiento del tema migratorio y su uso como herramienta para presionar a los países europeos. En momentos de conflicto, Marruecos permite la emigración irregular a Europa o, por lo menos, amenaza con ello. Se puede aquí recordar las amenazas reiteradas de Al-Gadafi (ex-presidente de Libia) con dejar de cooperar con Europa en materia de inmigración y «convertir a Europa desde mañana en un nuevo continente negro» (Mora 2010).

Predomina en la inmigración magrebí en España un tipo de trabajadores poco cualificados<sup>3</sup>. En su mayoría realizan trabajos en el sector industrial, agrícola y de construcción. En general, estos trabajos requieren alto esfuerzo físico. Así que la primera oleada de marroquíes inmigrantes en España fue meramente de hombres, en su mayoría de zonas rifeñas que anteriormente formaron parte del protectorado español (González 2011, 61). A partir de la década de 1990 (sobre todo en la segunda parte de la década), empezó una clara feminización de la inmigración magrebí en España, en su mayoría trabajando en servicios domésticos y de agricultura (González 2011, 61). Otro grupo de las mujeres magrebíes viene por vía de reagrupación familiar, en buena parte limitadas al cuidado de sus familias. También hay otros sectores que surgen en un momento dado y necesitan más mujeres, como el turístico, que durante las décadas de 1980 y 1990 pasó por un boom, sobre todo para una clientela de los países del Golfo. Debido a todo ello, la mujer inmigrante está cada vez más visibilizada en la sociedad, aunque el avance va a ritmo bastante lento.

Con el cambio de siglo, los números se dispararon y la emigración magrebí es más masiva que nunca. Para hacerse una idea, el número de emigrantes marroquíes se elevó de 30.000 anualmente a mediados de los 1990 a 150.000 a mediados de los 2000 (Natter 2014, 18). Además, España se convirtió en el primer destino de la emigración marroquí; el 45 por ciento de los emigrantes marroquíes en el año 2000 salieron con rumbo a España. Por eso, la comunidad inmigrada marroquí en España se multiplicó por diez entre los años 1998 y 2005 (Khader 2006, 69). La población migratoria marroquí en España supera con mucha diferencia la de sus vecinas magrebíes. En el año 2008, el número de marroquíes en España ronda los 700.000, los argelinos sobre los 50.000, mientras los tunecinos no llegaron a los 2000 (González 2011, 59-64)<sup>4</sup>. Es de señalar que

3 Los marroquíes y argelinos mejor cualificados tienden a emigrar a otros países europeos y norteamericanos. Los Estados Unidos y Canadá se convirtieron en un destino deseado de los emigrantes magrebíes con altas cualificaciones gracias a sus programas de inmigración *skills-oriented* (Natter 21, 2014).

4 Estas estimaciones no pretenden reflejar el número exacto de inmigrantes, ya que resulta imposible incluir los inmigrantes clandestinos; tampoco cuentan los inmigrantes que adquirieron la nacionalidad española.

las mayores aglomeraciones de inmigrantes magrebíes se encuentran — por orden del volumen del colectivo— en Cataluña, Andalucía, Madrid, Comunidad Valenciana, Murcia y Castilla-La Mancha, junto a las Islas Canarias. Mientras los marroquíes se distribuyen en muchas partes de España, el colectivo argelino se concentra en la zona de Levante, sobre todo en la Comunidad Valenciana, debido a las relaciones comerciales y humanas antiguas entre España y esta región que remiten al período colonial español de la zona de Orán y francés de toda Argelia (López García 2004, 101). Además, se reinició la línea de ferri entre Alicante y Orán en 1985, y se iniciaron dos líneas marítimas de pasajeros en los años 2002 y 2003 (Natter 2014, 14).

Desde otro punto de vista, los flujos migratorios dejaron su huella en la sociedad magrebí, debido a la larga historia y el alto porcentaje de emigración. En el año 2013, el número de marroquíes en el extranjero se estima en más de 3 millones (World Bank Group 2016b, 3), y el de los argelinos está cerca de un millón (MPC 2013, 1). De esta forma, Marruecos y Argelia cuentan entre los países con porcentajes más altos de emigrantes a nivel mundial. Se puede decir que ahora hay una fuerte «cultura de migración» en la sociedad magrebí; la emigración se percibe como una potencial solución para los problemas económicos y, en menor medida, sociales y políticos. Por ejemplo, una de las zonas que más emiten emigrantes es la llanura de Tadla; esta región se conoce en Marruecos como el «triángulo de la muerte» debido al número elevado de jóvenes que mueren durante el intento de llegar clandestinamente a las costas españolas. Sin embargo, la gente no deja de llevar a cabo esta aventura porque, para ellos, quedarse en Marruecos es sinónimo de ser vago y permanecer «sentado» (Elliot 2016, 106). Esta «cultura» no está difundida solo a nivel individual, sino también por el mismo Estado que percibe la emigración como un pilar económico importante para la economía nacional. Las políticas magrebíes aspiran a mejorar los servicios dedicados a sus ciudadanos emigrantes para animarlos a pasar las vacaciones en los países de origen. Además, los países magrebíes apoyan las libertades civiles, como la formación de organizaciones y asociaciones que conectan los emigrados con sus colectivos (ejemplo: bereber). Junto a eso, se reducen los impuestos

y se facilitan las vías del envío de remesas y transferencias a los familiares en el Magreb (de Haas 2016, 27). Las remesas enviadas a países magrebíes no son nada despreciables. En el año 2015, por ejemplo, se enviaron a Marruecos remesas por un total de 6.7 billones de dólares mientras Argelia recibió unos 2 billones de dólares en el mismo año (World Bank Group 2016b, 32).

Para muchos emigrantes magrebíes, sus países de origen ya no figuran más que como lugares para pasar las vacaciones. Prácticamente, tienen su vida hecha en el extranjero donde viven con sus parejas e hijos, muchas veces, europeos o europeizados. En cambio, la tendencia a retornar entre los emigrantes magrebíes es cada vez menor, y el retorno es pensado para un futuro lejano; por ejemplo, después de la obtención de la nacionalidad europea, la jubilación o, incluso, solo para ser enterrados al lado de sus ascendientes. Sin embargo, destaca un tipo de retorno parcial que se llama «migración pendular» (de Haas 2016, 14). Esta forma de emigración/retorno describe el movimiento de las personas emigrantes que pasan unos cuantos meses del año en su país de origen sin eliminar su inscripción en el país europeo. Esta medida refleja la voluntad de los emigrantes de guardar sus documentos de residencia aunque les resulte difícil —sobre todo por razones económicas— tener una vida completamente estable en el país de destino.

Otro fenómeno social (y demográfico) que quiero ilustrar aquí es el de «mujeres abandonadas; o mujeres en espera» (Peralta 2018, 90) que resulta de la emigración masculina masiva. Este término se refiere a las mujeres casadas que se quedan en su país de origen sin sus esposos emigrantes. La larga ausencia del marido, sobre todo en el caso de falta de comunicación con él, podría dejar graves consecuencias para las mujeres. La espera se convierte en una «condición de vida» para estas mujeres que pasarían años deseando llegar a la otra orilla (Elliot 2016).

En definitiva, ambas sociedades de origen y destino experimentan nuevas realidades como consecuencia de los continuos flujos migratorios. Sin duda, la interacción entre inmigrantes y autóctonos crea y reaviva ciertos estereotipos e imágenes, y éstos se transmiten en las obras literarias y artísticas. La imagología es el campo literario que se centra en estudiar estas imágenes y los procesos de su formación y propagación.

También analiza el efecto que pueden causar estas imágenes y evidencia su uso para reclamar unas relaciones de supremacía, inferioridad o similitud, para fines políticos, comerciales y humanitarios, entre otros.

### 1.5. PRESENTACIÓN DEL CORPUS

El corpus estudiado en la presente tesis está compuesto de diecinueve obras cinematográficas: diez españolas y nueve norteafricanas. Asimismo, las obras se dividen en diez de ficción y nueve documentales. El criterio principal de la elección de los trabajos estudiados depende de la inclusión de representaciones del inmigrante magrebí en la fase de planificación y realización del viaje clandestino hacia España o durante su estancia en de España. Con ello se pretende indagar en los imaginarios colectivos que encierran imágenes del magrebí, el español, y las imágenes resultantes de la interacción directa de los dos.

He basado la clasificación de las obras como norteafricanas o españolas en función del país de origen del director. Me refiero a las obras norteafricanas como tal, y no como magrebíes, porque esta denominación cubre una zona geográfica más amplia. Concretamente, busco incluir en esta definición a Egipto, el país natal de Basel Ramsis, el destacado director del documental *El otro lado* que ofrece un punto de vista original de la inmigración en España y la interacción entre los diferentes componentes de la sociedad española actual. Es menester señalar aquí que buena parte de los directores independientes prefiere definirse de forma individual en primer lugar, es decir, a partir de sus obras, sin asignarle demasiada importancia a la pertenencia al país de origen o al país de estancia (en el caso de directores inmigrantes). Sin embargo, el criterio de clasificación de las obras según el país de procedencia de su autor sigue siendo útil para el presente estudio. Es más, esta clasificación se hace necesaria para establecer comparaciones entre las categorías, y también dentro de la categoría misma. Las obras españolas se produjeron entre el año 1999 y el 2008 mientras las norteafricanas se realizaron entre el 1999 y el 2014. La diferencia en el lapso de tiempo de la producción de los filmes se debe a, por una parte, la concentración de la producción cinematográfica española de tema migratorio magrebí en este periodo de diez años; apenas

he encontrado obras españolas posteriores de la mencionada temática. Por otra parte, la limitación del corpus de obras norteafricanas al mismo intervalo resulta en tener una lista de solo cinco obras, un número que considero insuficiente para abordar el estudio. Por ello, he de ampliar el criterio temporal para obtener un número equiparable de obras norteafricanas y españolas.

Por otro lado, se aspira con la inserción de documentales y obras de ficción en este estudio a abarcar una amplia perspectiva del tema, ya que cada género trata la inmigración desde un ángulo diferente. En principio, se supone que las representaciones en el documental parten de la realidad mientras la ficción vehicula temas y caracteres estereotipados (Guillén Marín 2018, 4). Con ello se acentúa el binomio «entrevista-razón-hechos» del modo documental y «dramatización-emoción-sentimiento» del modo ficcional (Marín Escudero 2014, 50). Además, el documental se vincula con la tarea de familiarizar lo desconocido (Degler 2007, 296). Este rasgo del documental se podría emplear en la presentación de los asuntos migratorios para la sociedad autóctona. En cambio, la habilidad de la ficción de presentar diferentes imágenes y jugar con ellas permite subvertir los prejuicios y estereotipos. Por ejemplo, el melodrama posibilita la identificación del espectador con el inmigrante y genera un fuerte sentimiento de empatía. La comedia, por su parte, tiene el poder de alterar los estereotipos a través de presentarlos de modo ridiculizado. Además, la ligereza del género permite presentar situaciones cotidianas del inmigrante sin dar lugar a un gran disgusto en el espectador (Ballesteros 2015, 21).

Sin embargo, una parte de las obras actuales recurre a la hibridación de los géneros ficcional y no ficcional, y se observa la mezcla en ellas de técnicas utilizadas tradicionalmente en un único género. En la opinión de Francisco Javier Ruiz del Olmo (2009, 32), la flexibilidad y permeabilidad del cine documental han hecho que alcanzara «un nivel creativo muy elevado, muy por encima del cine narrativo convencional». Este tema se aborda con más detalles en el tercer capítulo de esta tesis doctoral. El corpus examinado en el presente estudio abarca una variedad de géneros: drama (como *Harragas*), melodrama (como *Saíd*), comedia

(como *Canícula*), *road movie* (como *Retorno a Hansala*), junto a varios documentales.

Así, la lista de los filmes del corpus queda dividida en cuatro categorías. Primero, obras españolas de ficción: *Saïd* (dir. Llorenç Soler, 1999); *Canícula* (dir. Álvaro García Capelo, 2001); *Poniente* (dir. Chus Gutiérrez, 2002); *Ilegal* (dir. Ignacio Vilar, 2002) y *Retorno a Hansala* (dir. Chus Gutiérrez 2008). La segunda categoría se trata de obras españolas documentales: *Vida de moro* (dir. Josep Serra, 2000); *En construcción* (dir. José Luis Guerin, 2001); *Extranjeras* (dir. Helena Taberna, 2003); *Paralelo 36* (dir. José Luis Tirado, 2004) y *¡Mezquita no!* (dirs. Alberto Aranda y Guillermo Cruz, 2005). La tercera categoría incluye cinco obras de ficción norteafricanas: *Et après?* (dir. Mohamed Ismail, 2002); *L'enfant endormi* (dir. Yasmine Kassari, 2005); *Harragas* (dir. Merzak Allouache, 2009); *Andalousie, mon amour* (dir. Mohamed Nadif, 2011) y *Harraga Blues* (dir. Musa Haddad, 2013). La cuarta y última categoría comprende cuatro documentales norteafricanos: *Quand les hommes pleurent* (dir. Yasmine Kassari, 1999); *Brûleurs de frontières* (dir. Mouhssine El Badaoui, 2002); *El otro lado... un acercamiento a Lavapiés* (dir. Basel Ramsis, 2002) y *Vidas entre dos orillas* (dir. Hicham Malayo, 2014).

Finalmente, quiero aclarar una pequeña cuestión: los nombres de los personajes se recogen según se reproducen en los créditos finales de cada película. Por eso, se pueden encontrar en los distintos filmes dos transliteraciones del mismo nombre árabe, como por ejemplo Mustapha y Moustapha, y Saïd y Saïd. He optado por respetar estas diferencias y mantener la transcripción propia de cada obra durante su análisis.



## 2. ORIENTALISMO Y ESPAÑA

El estudio imagológico atiende las imágenes formadas por una nación o un pueblo, ya sea sobre sí misma (auto-imagen) o sobre los Otros (hetero-imagen), y transmitidas en los discursos literarios y culturales. Se considera la imagología una parte de los estudios literarios, aunque no trata sólo el contenido literario, sino también las circunstancias que lo rodean, como la historicidad del autor, el lector y la sociedad receptora (Leerssen 2000, 288). De hecho, la imagología es interdisciplinaria, con conexiones con la psicología, la sociología y la historiografía, entre otros campos. El presente estudio imagológico sigue las pautas propuestas por Hugo Dyserinck, quien fue el primero en defender la posición intrínseca de la imagología dentro de los estudios literarios tras la crítica de René Wellek en los años cincuenta. Por ejemplo, el artículo «Imagología comparada» fue uno de los textos claves que escribió Dyserinck (2016; texto original en alemán en 1991) para probar la relevancia de la imagología para los estudios literarios comparados y devolverle el interés académico. Así, Dyserinck en Alemania y Daniel-Henri Pageaux en Francia abogaron por incluir la imagología dentro del terreno literario debido a la importancia del estudio de las imágenes y su relación directa e indirecta con la literatura. Dyserinck (2016, 285) señaló por ejemplo que «existen suficientes casos de la literatura mundial en los que se presentan imágenes que se encuentran en una relación estrecha tanto con la forma como con el contenido de la obra, de tal manera que ésta no puede ser entendida y menos aún interpretada si no se consideran de forma decisiva las imágenes». El estudio de las percepciones mutuas entre los pueblos es una de las tareas principales de los estudios literarios comparados (Dyserinck 2016, 283).

El estudio imagológico cabe dentro del campo de la literatura comparada ya que es comparativo por naturaleza puesto que trata las relaciones transnacionales. Los patrones de *national characterization* están mejor estudiados cuando se tratan como un fenómeno multinacional (Leerssen 2007b, 29). La imagología se interesa por los estereotipos nacionales, no por las identidades nacionales (Leerssen 2007b, 27), es decir, por la representación sin buscar si ésta es verdadera o no. Así, la investigación imagológica procura aclarar que estas representaciones son constructos discursivos y que no parten de una naturaleza esencial de un grupo identificado en términos étnicos, nacionales, de género, etc.

Por otra parte, la imagología reconoce que la producción de imágenes mentales es un proceso consustancial al cerebro humano. Manfred Beller (2007a, 12) ha usado para explicar esta idea la figura de las «cabezas de Hidra», pues al intentar acabar con una brotan otras. Pero la imagología tiene el objetivo de aclarar estas imágenes y concienciar sobre sus efectos. La función del imagólogo se centra en tres tareas principales según Beller: describir el origen de la imagen, analizar el proceso de su formación y finalmente estudiar su función y efecto. Nora Moll (2002, 349) considera que «[e]l objetivo principal de las investigaciones imagológicas es el de revelar el valor ideológico y político que puedan tener ciertos aspectos de una obra literaria precisamente porque en ellos se condensan las ideas que un autor comparte con el medio social y cultural en que vive».

Este tipo de imágenes recibe diversas denominaciones, muchas veces sin mayores diferencias en el significado, tales como *national character*, *national type*, estereotipo, prejuicio, *topos*, imagotipo, etnotipo, etc. A continuación, se diferenciarán cinco tipos principales con el fin de delimitar una terminología básica: imagen, imagotipo, estereotipo, prejuicio y carácter nacional.

La imagen, término usado frecuentemente, hace referencia a la construcción mental sobre sí mismo o el Otro, una «silueta mental del otro» según la expresión de Beller (2007a, 4), quien sostiene que el análisis literario de las imágenes se interesa por las imágenes codificadas verbal y textualmente para distinguirlo del análisis filosófico, psicológico o neurofisiológico. Las imágenes se conforman como resultado de la confrontación de lo propio (auto-imagen) y lo extraño (hetero-imagen).

Leerssen (2007c, 342), por su parte, define la imagen como representación o reputación, mental o discursiva, de una persona, grupo, etnicidad o nación. Se forma a partir de atributos morales o caracterológicos, no de enunciados comprobables empíricamente. Finalmente, la imagen literaria se define para Daniel-Henri Pageaux (1994, 103) como el «conjunto de ideas acerca del extranjero insertas en un proceso de literarización a la vez que socialización».

Ahora bien, Manfred Fischer aboga por el uso del término literario «imago tipo» en vez del concepto sociológico «estereotipo» para acentuar la pertinencia de este estudio en el mundo literario (Beller 2007a, 9). Jean-Marc Moura también sugiere la misma sustitución en el análisis imagológico contemporáneo (Sánchez Romero 2005, 10, 24), y lógicamente la sustitución de auto-imagen y hetero-imagen por auto-imago tipo y hetero-imago tipo, respectivamente. No obstante, Manuel Sánchez Romero (2005, 24) alude a que el imago tipo es más amplio y contiene más elementos que la imagen; consta de imágenes, prejuicios y estereotipos. El auto-imago tipo y el hetero-imago tipo tienen dependencia mutua e histórica, por lo cual es necesario investigar el uno a la vez que investigar el otro. Los imago tipos/imágenes se caracterizan por su evolución y dinámica histórica; por ello es imprescindible considerarlos tanto diacrónica como sincrónicamente.

El prejuicio se define según Beller (2007b, 404) como cualquier opinión o actitud preconcebida y sin soporte que influencia nuestra percepción, descripción y juicio de los Otros. Los prejuicios dominan todo tipo de información y están determinados por el etnocentrismo o la perspectiva cultural. En este contexto, la diferencia entre prejuicio y estereotipo se explica en que el prejuicio es una actitud moral, mientras que el estereotipo es la expresión fija (representación pictórica o verbal) de esta actitud. La tarea de terminar con los prejuicios parece ser imposible; en lugar de esto, es necesario concienciar sobre su existencia, su naturaleza y su influencia. Existen tres entidades que inciden de forma decisiva en la formación y consolidación de los prejuicios; estas son, la familia, la formación escolar y los medios de comunicación (Sánchez Romero 2005, 22).

Según lo antes mencionado, el estereotipo se puede definir como la expresión verbal de una opinión sobre grupos sociales o individuales

como representativos de tales grupos; toma la forma lingüística de una frase y la forma lógica de un juicio, que atribuye ciertas características a una clase de personas, en términos simplificadores y generalizadores, y con tendencia a la valorización emocional (Quasthoff 1973, 25). Los estereotipos son ficciones y, aunque distorsionan la realidad, crean al mismo tiempo realidades problemáticas propias (Gerndt 1988, 11). En los textos literarios, se debe preguntar si el autor parece estar de acuerdo con los estereotipos para cumplir con las expectativas, los contradice o juega (manipula) con ellos (Beller 2007c, 432). Esta pregunta supone que la creatividad es a veces necesaria para trabajar con los estereotipos, aparte de sólo repetirlos sin esfuerzo mental y literario. El proceso de manipularlos o ridiculizarlos (mediante la ironía o la caricatura) deja libertad al lector para elegir la reacción que cree adecuada.

Finalmente, Leerssen (2000, 283) define el «carácter nacional» como el conjunto esencial y central de atributos temperamentales que distingue la nación de otras naciones y que motiva y explica la especificidad de su presencia y comportamiento en el mundo. Estos atributos se fijan como típicos y característicos de la nación descrita, siempre son psicologismos y temperamentales, según la idea de *effet de typique* que va a ser mencionada más adelante. Ello deja fuera de este estudio las informaciones factuales históricas o sociológicas concernientes a esta nación.

En respuesta a la creencia de la existencia de lo que se llama «carácter nacional/carácter de un pueblo» entendido como características relacionadas con un pueblo, nación, raza, etc. en específico, Dyserinck exige especial prudencia; las pautas científicas propuestas por él se sintetizan así:

Ya no se pregunta cuál es el carácter o la particularidad nacional de la literatura alemana, francesa o inglesa. Más bien se pregunta qué características son atribuidas desde fuera a la literatura alemana, francesa e inglesa. Si es necesario también se pregunta cuáles son las características que se interpretan como propias del carácter nacional y, en todo caso, analizará las teorías que son desarrolladas respecto a las supuestas razones y consecuencias de dichas particularidades, es decir, del supuesto carácter nacional.

Esto quiere decir que la imagología en primer lugar pretende captar la manera en la que se manifiestan las imágenes, su realización y sus efectos. Además, quiere contribuir a aclarar el papel que desempeñan dichas imágenes literarias en el encuentro de las distintas culturas. Con todo ello, el principio rector es: la imagología no forma parte de un pensamiento ideológico, más bien, ¡se trata de una contribución a una desideologización! (Dyserinck 2016, 289)

Dyserinck argumenta que el objeto del estudio imagológico debe centrarse en la misma imagen y no en su enunciado. Propone la desmitificación de las imágenes y de sus estructuras desde una «neutralidad cultural», es decir, sin que entren en juego las ideas y pertenencias ideológicas y culturales del estudioso, aunque los investigadores evidencian que una postura de neutralidad absoluta es imposible debido a que el ser humano no puede pensar fuera de toda ideología o pensamiento percibido en su propio entorno. Y después de analizar las imágenes literarias, se deben estudiar sus efectos para completar el análisis imagológico (Dyserinck 2016, 288).

Finalmente, cabe mencionar que Dyserinck (2016, 283) aludió a la importancia del estudio de la recepción de las imágenes por parte del lector, lo que forma el último elemento que determina el efecto de tales imágenes. Este asunto fue atendido por otros investigadores más ampliamente.

En opinión de Daniel-Henri Pageaux (1994, 102, 110), el comparatista debe ampliar su territorio de investigación mediante la inclusión de la imagen existente en obras de paraliteratura, películas, prensa, manuales escolares o correspondencia personal, entre otras fuentes, consideradas todas como productos culturales. Con el fin de estudiar las imágenes literarias no es suficiente analizar el texto literario y las condiciones de producción y difusión, sino «también cualquier material cultural con el que se ha escrito, pensado e incluso vivido» (Pageaux 1994, 103).

Sin embargo, la imagen no se debe estudiar aisladamente, sino como parte del «imaginario social», en el que se puede percibir la representación del Otro (Pageaux 1994, 103). El imaginario social se basa en una bipolaridad de definiciones de la propia identidad frente a la alteridad, términos opuestos pero al mismo tiempo complementarios. El uno se

sitúa según define su espacio y características propias en comparación con el Otro. Además, el estudio del imaginario social tiene estrecha vinculación con el de la Historia, sobre todo cuando se encuentran acontecimientos históricos importantes que afectan la percepción del Otro. El colonialismo, por ejemplo, y sus consecuencias como el racismo o el exotismo (Pageaux 1994, 123) afectan de manera decisiva la creación de imágenes sobre el Otro. Pageaux acentúa que la misión del imagólogo no consiste en buscar la falsedad de la imagen, sino analizar su construcción y sus condiciones de formación. Estudiar la «historia de ideas y mentalidades» es de suma importancia para Pageaux. En otras palabras, estudiar la ideología y los mecanismos ideológicos y de representación, y los sistemas de valores que están detrás de estas imágenes, porque, al fin y al cabo, escribir sobre el Otro es una manera de revelar lo propio (Pageaux 1994, 105).

El imagólogo debe ampliar sus preguntas hasta campos sociales y antropológicos desde el punto de vista de Pageaux rastreando las representaciones del Otro sincrónica o diacrónicamente. Estas imágenes se califican por ser identificables desde un punto de vista ideológico. El análisis imagológico que sugiere Pageaux consiste en tres fases (en un orden de complejidad creciente): léxica, semántica y de argumento. Para conseguir un análisis parecido se necesita dominar varios conceptos y una reflexión exhaustiva. La primera fase, por ejemplo, se centra en estudiar la elección del vocabulario usado en el texto, las expresiones repetidas, las originarias de la propia lengua o de la lengua del pueblo mirado (palabras prestadas de la otra lengua), las palabras que señalan un mito o estereotipo en específico; también se debe estar atento a «lo que permite la diferenciación (el Otro *versus* Yo) o la asimilación (el Otro semejante a Yo)» (Pageaux 1994, 112). También hay que prestar atención a las palabras indicadoras de espacio geográfico o tiempo relacionados con uno mismo o con el Otro.

Pageaux define la actitud de una cultura hacia otra a través de tres tipos de jerarquía: manía, fobia y filia. En estas tres actitudes se suman las lecturas del Otro extranjero. La manía es el resultado de considerar la otra cultura superior a la nacional (valoración positiva del Otro). La fobia es la infravaloración del Otro en comparación con lo propio. Y, por último,

la filia tiene lugar cuando el escritor o su cultura percibe el Otro como igual; es sólo en este caso cuando ocurre un «intercambio» verdadero, y cuando el uno puede conocer realmente el Otro, evaluarlo e interpretarlo.

En suma, Pageaux resume su método así:

enumerar y analizar, diacrónicamente o sincrónicamente, todos los discursos sobre el Otro (literarios o no); integrar los datos sociales, históricos, pero también los datos que rigen jerárquicamente las relaciones interculturales, que son siempre relaciones de fuerza y no sólo simples intercambios o diálogos; encontrar el camino de la búsqueda histórica, es decir, la síntesis, abocándose tanto a textos como a cuestiones sociales, culturales; confrontar las conclusiones con los análisis producidos sobre los mismos temas por investigadores de ciencias sociales y humanas. (Pageaux 1994, 129)

Sánchez Romero (2005, 13) menciona en su artículo «La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias» que Jean-Marc Moura fue uno de los investigadores que lograron conseguir un notable avance tanto en la teoría como en la práctica a través de la «interpretación textual imagológica». Moura basa sus ideas en la teoría hermenéutica de Paul Ricoeur y reclama el estudio de la imagen literaria (imago tipo) desde tres aspectos: como imagen sobre lo extranjero, como producto de la sociedad (del imaginario social) y como producto del autor. La interpretación imagológica completa debe implicar las tres dimensiones y las relaciones entre ellas. La imaginación por la cual se generan las imágenes se divide en dos tipos: imaginación reproductiva e imaginación productiva (creativa), en otras palabras, las imágenes basadas en otras anteriores existentes en el imaginario social frente a las imágenes que son aportaciones auténticas del autor.

Diversos discípulos de Dyerink también contribuyeron a elaborar bases teóricas para el estudio imagológico, como Manfred S. Fischer y Joep Leerssen. Este último hace hincapié en la idea de que el objetivo de los estudios imagológicos no es evidenciar si una imagen dada es verdadera o no, sino buscar su valor de reconocimiento (*recognition value*; Leerssen 2007b, 342), o sea, el grado de familiaridad y reconocimiento de la sociedad

con tal representación. El imagólogo por su parte debe concentrarse en los efectos de la pretendida referencialidad que caracteriza las representaciones (Leerssen 2007b, 26). Según Fischer, el texto literario, por naturaleza, no supone ser realista o verdadero, lo que por su parte permite al lector aceptar estar fuera de los límites realistas; en este caso los textos literarios pueden sugerir imágenes a la conciencia del lector, debido a la «fuerza sugestionadora» de estas imágenes, lo que facilita su recepción (Moll 2002, 361). En este contexto, Leerssen (2007c, 342) distingue entre los *empirical report statements* y las representaciones imagotípicas; las segundas no deben ser evaluadas por las mismas normas que las primeras, o sea, según criterios de falsedad o verdad, sino «[t]he imagologist's frame of reference is a textual and intertextual one» (Leerssen 2007b, 27).

Los textos literarios (y filmicos) suponen una «suspensión de incredulidad», lo que por su parte permite formular y difundir las imágenes estereotípicas en estos medios y, por lo tanto, los estereotipos nacionales encuentran su mejor lugar en estos textos. Según Leerssen (2007b, 26), el historial literario es extenso espacial y temporalmente, de forma que, al recorrer este registro, se puede rastrear la procedencia y prevalencia de las actitudes existentes en un momento dado (corte sincrónico) y a lo largo de períodos específicos (corte diacrónico).

Una de las bases metodológicas propuestas por Leerssen (2007b, 27) indica que no se debe ignorar la subjetividad de las fuentes que nos ofrecen las imágenes de los Otros. Siegfried Kracauer (2012, 83) apoya esta idea con su análisis sobre las imágenes nacionales representadas en el cine de Hollywood: «Any image we draw up of an individual or a people is the resultant of an objective and a subjective factor. The former cannot grow indefinitely; nor can the latter be completely eliminated. What counts is the ratio between these two factors». No sólo las imágenes y su creador son subjetivos, sino el receptor también cuando selecciona qué ver y qué ignorar de la imagen representada. La representación codificada textualmente de una realidad es parcial por naturaleza, y luego el receptor que ve esta parte de la realidad percibe sólo una parte de la parte a través de procesos de *selective perception* y *selective evaluation* en consonancia con sus prejuicios, nociones y estereotipos (Beller 2007a, 4-5).

En suma, la idea principal del estudio imagológico consiste en deconstruir el discurso que transmite una idea de «esencialismo» nacional y étnico. Este esencialismo se entiende en el sentido de la suposición de la existencia de diferencias culturales irreductibles debido a la naturaleza intrínseca de un colectivo (Leerssen 2006, 33). Normalmente, esta diferenciación se basa en términos de etnia, nación o género, que son probablemente las tres formas más implantadas para categorizar las características y el comportamiento humanos en grupos homogéneos (Leerssen 2016, 14). En este caso, sobresale la imagología como terreno ideal para indagar en las convenciones sociales y su modo de consolidar el esencialismo cultural.

La definición del carácter nacional, que refleja el objeto de mirada, no es menos problemática que la definición de una tradición literaria, que es el punto desde el cual se mira. El intento de fijar los límites de una tradición literaria (por ejemplo: qué se entiende como literatura española o literatura alemana) es especialmente discutible en el caso de escritores inmigrantes cuyas obras padecen normalmente de una gran dificultad para entrar en el canon literario. Basado en esto, el presente estudio procura evitar la implicación en tal problemática mediante la identificación de las obras cinematográficas estudiadas en función del origen de su director. Junto a un grupo de obras españolas y otro de obras norteafricanas, se ha consagrado una categoría particular para los directores inmigrantes debido a la complicación de atribuirles una designación nacional sencilla y directa. Esto se debe en parte a que «[w]hile ethnicity is a given, social self-representation [...] is still to some extent a choice» (Leerssen 2016, 26). Esta observación se intensifica en el caso del inmigrante que se ve enfrentado por una larga serie de influencias sociales que cuestionan la imagen que tiene de sí mismo, provocando una redefinición de su identidad. Nora Moll advierte que al desplazamiento en el espacio corresponde un desplazamiento psicológico por el que se ve el inmigrante reforzado a redefinir su identidad: «Aquí el juego se complica: la identidad cultural del inmigrado, de hecho, consiste en un continuo hacerse y deshacerse, una duda, un convencimiento desesperado, aunque falso y oscilante; es, sin embargo y en definitiva, más libre con relación a los esquemas impuestos por la sociedad de origen y por las estructuras socioculturales

del país de llegada» (Moll 2002, 383). Es más, sustenta Moll que el mismo inmigrante (sea escritor literario, director cinematográfico o creador de cualquier producción cultural) se ocupa a través de sus textos de unas tareas imagológicas, a saber, criticar y «desmitificar» los prejuicios y estereotipos con los que «se choca» en la sociedad de acogida, «anticipando así un posible “análisis” imagológico de segundo grado» (Moll 2002, 384).

Además, propone Leerssen (2000, 267) que se debe realizar un estudio más profundo del conjunto completo de lo que ha llamado *images*, esto es, el esquema de las imágenes sobre una nación específica, que sobre todo suelen caracterizarse por su funcionamiento dicotómico y que se manifiesta en varias representaciones durante los diferentes períodos de tiempo. Leerssen explica que la ambivalencia presente dentro de la *image* empieza cuando se tiene una imagen (estereotipo o prejuicio) sobre una nación. Sin embargo, con el paso de tiempo y el cambio de condiciones esta imagen queda invalidada y necesita ser sustituida por otra; en este caso la gente tiende normalmente a imponer la opuesta. De ello resulta que la primera imagen no se elimina totalmente, sino que permanece subliminalmente en el imaginario colectivo y vuelve a difundirse cuando llega la ocasión adecuada y así la reactiva el imaginario social. En consecuencia, la *image* es la acumulación de estas *counter-images* (Leerssen 2007c, 343).

Ahora bien, entre los mecanismos de formación de imágenes se pueden apreciar pares de «oposiciones invariantes» que se repiten frecuentemente en el uso de diferentes pueblos y ayudan a entender la estructura profunda de las imágenes (constantes estructurales). Leerssen (2000, 276-277) menciona entre estas oposiciones «Sur-Norte», «fuerte-débil» y «central-periférico». Estos conceptos son relativos y sólo se entienden a través de la comparación de una parte con otra. Por ejemplo, España representa el Norte para los países árabes y africanos, mientras es el Sur para otros países europeos.

Leerssen habla de un fenómeno notable en la formación de estereotipos, el *effet de typique*, que es el responsable de que se confundan lo saliente y lo representativo. Decir que una cosa es «típica» de una nación lleva la connotación de que el atributo es extraordinario y, por lo tanto, merece ser atribuido a la nación en cuestión, así como que también dicha nación esté

caracterizada por ese especial carácter en comparación con otras naciones (Leerssen 2000, 284). El resultado de este fenómeno se observa al relacionar el atributo distinguible con todas las personas de la nación mirada, de forma que se vuelve representativo de todo el conjunto de las personas.

Por otra parte, Leerssen (2007b, 28-30) propone un análisis de los imagotipos tratándolos como tropos. El primer paso es establecer el intertexto de la representación nacional (el tropo) prestando atención a la tradición del tropo, la presencia del tropo y las reacciones frente a éste, el texto que contiene el tropo (género literario), el estado, la prominencia y la función del tropo; es indispensable que el investigador sepa bien las convenciones poéticas y literarias y las técnicas narrativas: narrativa, descriptiva o propagandística. Del mismo modo, es necesario para el análisis cinematográfico un buen conocimiento de las convenciones y técnicas cinematográficas pertinentes para el estudio. Además, es primordial la contextualización histórica del texto y del tropo, el público determinado y su recepción, la estructura profunda de las imágenes opuestas (*imagemes*), en las que se pueden detectar a veces extremos de apreciación y depreciación, y las dinámicas que producen el cambio de una imagen a otra. Finalmente, para hacer un trabajo verdaderamente científico, Leerssen (2000, 286) invita a formar un inventario inclusivo de todas las obras que tratan las imágenes en cuestión.

Además del estudio del auto-imagotipo y el hetero-imagotipo, Leerssen añade otro concepto que no es menos importante en el análisis imagológico: el meta-imagotipo. Si el auto-imagotipo se refiere a la imagen que tiene la nación de sí misma y el hetero-imagotipo a la imagen que tiene sobre otra nación, el meta-imagotipo es la imagen que una nación cree que la otra nación tiene de ella, que no necesariamente coincide con la realmente existente (Leerssen 2007c, 344). En este estudio se pretende analizar las imágenes del inmigrante magrebí en el cine español y el cine norteafricano. Para este fin se prestará atención al auto-imagotipo del magrebí, el auto-imagotipo del español, los hetero-imagotipos mutuos entre magrebíes y españoles y, finalmente, se hará mención del meta-imagotipo tal como aparece en las obras cinematográficas.

No se puede ignorar que la raíz del análisis imagológico fue europea y que la mayor parte de los estudios imagológicos realizados hasta el

momento tratan el tema desde la perspectiva europea y entre los pueblos europeos. Sin embargo, la imagología ha pretendido recientemente ampliar su enfoque hacia naciones extraeuropeas, manteniendo la conciencia de que las herramientas y métodos de análisis necesitan ajustarse para que se adapten a los nuevos ámbitos. Este proceso de adecuación en sí parece ser un campo interesante y enriquecedor en la opinión de Leerssen (2016, 27). El presente trabajo de investigación se puede considerar una aportación en este avance de apertura a estudios transnacionales extraeuropeos.

Según lo mencionado hasta aquí, las pautas seguidas en el análisis imagológico de las obras cinematográficas van a ser las siguientes, extraídas de las sugerencias mencionadas por las escuelas imagológicas principales:

1. Descripción del imagotipo, el estereotipo y el prejuicio vehiculados en el texto cinematográfico.
2. Análisis léxico y estilístico de la parte del texto que encierra el imagotipo.
3. Contextualización histórica del imagotipo (corte diacrónico) y estudio de la tradición del imagotipo y las reacciones a éste, proceso de formación y construcción de los imagotipos.
4. Búsqueda y comparación del imagotipo con otros imagotipos mencionados en otras obras cinematográficas y en otros géneros literarios y paraliterarios de la época (corte sincrónico).
5. Interpretación ideológica del texto, vinculando el imagotipo con el imaginario social existente y la historia de mentalidades e ideas.
6. Determinación de la actitud de la obra frente al encuentro con el otro: manía, fobia o filia.
7. Determinación de si el imagotipo es reproductivo (existe ya antes del texto) o productivo (propio del autor).
8. Recepción del imagotipo: el público destinatario y su reacción. El valor de reconocimiento del imagotipo y su difusión a nivel nacional.
9. Formación del esquema de *image me*.

Ahora cabe aludir al interesante resultado que puede derivarse de emplear las bases imagológicas en el estudio postcolonial, ya que ambas disciplinas se interesan por los discursos culturales y la imaginación literaria relacionada con la identidad y la alteridad. No solo comparten la premisa de que la identidad del Nosotros y de los Otros se construyen a partir de un proceso de continua comparación; también proponen revelar las ideologías y los motivos éticos, políticos y sociológicos subyacentes detrás de las imágenes literarias. Sin embargo, si la imagología reclama partir de una postura de neutralidad cultural, la teoría postcolonial, al contrario, defiende una necesidad de reflejar claramente el punto de vista, la posición o *location* del autor (Moll 2002, 371). El postcolonialismo lee los discursos a partir de una conciencia crítica con el eurocentrismo y el imperialismo; por eso, produce textos como actos de resistencia a aquellos. Una de las reacciones al imperialismo se ve en la formación de movimientos literarios como el nativismo y la negritud que en el fondo tratan el imaginario colonial a través de la creación de un imaginario que representa la identidad perseguida.

También hay que prestar atención al efecto que el colonizador podría producir en el imaginario del colonizado; ejemplo de ello es la auto-exotización de las naciones subalternas. Aquí los auto-imagotipos se crean como resultado de la interiorización del imaginario imperial hegemónico. Tanto la imagología como la teoría postcolonial se encargan de rastrear estas influencias y desmitificar los imagotipos. Para el tema del presente trabajo de investigación, es de gran relevancia la teoría postcolonial del orientalismo, elaborada por el pensador de origen palestino Edward Said. Said procura primordialmente indagar en la visión occidental de la cultura medio-oriental que «llega a adquirir el carácter de una verdadera “invención”» (Moll 2002, 370) mediante el examen no solo de las imágenes, sino también el elemento ideológico y los fines de la creación de una imagen específica. Además, muestra Said que estos discursos culturales tienen principalmente el objeto de dominar y conquistar el mundo árabe. A continuación, se iluminarán con más profundidad algunos aspectos del orientalismo y su particularidad en el caso de la relación hispano-magrebí.

## 2.1. ORIENTALISMO

El estudio orientalista tiene como objeto principal analizar el discurso occidental sobre el mundo oriental, sobre todo de Próximo y Medio Oriente. El apogeo del discurso orientalista tuvo lugar en los siglos XIX y XX, en especial en Francia y Gran Bretaña. Lideraron este campo arqueólogos, filólogos, artistas y políticos. El conocimiento sobre Oriente fue aprovechado por estas dos naciones para poder colonizar grandes extensiones de Asia y África. Durante las campañas de Napoleón Bonaparte en Egipto y Siria (1798-1801) se fundó una escuela para especializarse en el análisis de la historia y la lengua árabe, lo que también abrió la puerta a las investigaciones y excavaciones arqueológicas en la zona. A lo largo del siglo XIX y el siglo siguiente este tipo de estudios se expandió a otros países europeos, como Alemania, Holanda e Italia. Las representaciones de Oriente se ven cargadas de estereotipos e imágenes falsas. Dicha situación impulsó la voluntad de Edward Said de analizar el contenido de estas obras orientalistas con el objeto de hacer visibles las razones y la mentalidad subyacentes detrás de las imágenes representadas en ellas.

Se veía a Oriente con ojos de supremacía occidental. El mundo árabe es representado en las obras literarias y artísticas como un espacio de exageraciones, primitivismo, belleza, exotismo y sensualidad. Se ofrece una imagen del mundo oriental asimilándolo a un paraíso que pertenece a la imaginación más que a la realidad; es un lugar de belleza derivado del paisaje de ensoñación e imaginación supuesto por los artistas. Esta idea encontró eco entre las voces que hablaban del cansancio de los europeos modernos de vivir en las grandes ciudades y la vida cada vez más complicada y agotadora. De hecho, el orientalismo puso a Oriente en contraste con Occidente. Mientras Occidente está sumergido en una atmósfera de modernidad e industrialización, el mundo árabe presenta un paisaje primitivo rodeado de elementos naturales prístinos, sin leyes ni restricciones como las existentes en la ciudad moderna. Dentro de este paisaje primitivo se incluye también el hombre oriental como opuesto al occidental en todos los aspectos. «El oriental es irracional, depravado (perdido), infantil, “diferente”», revelan las imágenes analizadas por Said (2015, 68), «mientras que el europeo es racional, virtuoso, maduro,

“normal”». Estas diferencias marcan la inferioridad del oriental frente al occidental, aunque al mismo tiempo muchos orientalistas confesaron su admiración por la civilización árabe antigua. Esta dualidad de rechazo/atracción existió siempre en la mirada del occidental. No obstante, los sentimientos de rechazo y odio superaban los de «fascinación» y admiración en la mayoría de los casos (Khader 2010, 182).

Las fronteras entre el mundo oriental y el mundo occidental no han sido siempre iguales en función de la situación política e intelectual. Said (2015) llama a este tipo de geografía variable «geografía imaginaria», porque al final las fronteras delineadas entre Oriente y Occidente no son nada más que una fabricación de la mente humana, al igual que otros estereotipos en el campo orientalista. La cercanía geográfica entre los dos mundos y, como consecuencia, la cercanía cultural hizo problemática la definición de la alteridad y el Otro al pensar en el árabe musulmán (Khader 2010).

Una característica importante de las ideas orientalistas difundidas es que son perdurables. Estas ideas siguen vigentes a lo largo de siglos, lo que se debe en gran parte a la consistencia de las percepciones orientalistas. Como explica Said, la consistencia y la autoridad son dos factores que contribuyen a la perdurabilidad; si bien diferencia entre dos tipos de orientalismo, el *latente* y el *manifiesto*. El orientalismo *latente* es el que mantiene las ideas principales de Orientalismo, es la esencia del pensamiento orientalista y, por lo tanto, sus ideas son verdaderamente perdurables y estables; el orientalismo *manifiesto*, por su parte, alude a los cambios de estilo, de elección de géneros literarios y de enfoque sobre unas ideas más que otras.

Cualquier cambio que se produzca en el conocimiento de Oriente está basado de modo casi exclusivo en el orientalismo manifiesto; la unanimidad, la estabilidad y la perdurabilidad del orientalismo latente son más o menos constantes [...] Esto es por lo que todo escritor que trata de Oriente, desde Renan a Marx (ideológicamente hablando), o desde los eruditos más rigurosos (Lane y Sacy) a los escritores de imaginación más prodigiosa (Flaubert y Nerval) concibieron Oriente como un escenario que requería la atención, la reconstrucción e incluso la redención occidental. (Said 2015, 277)

La prevalencia del mismo conjunto de ideas sirvió la función antes mencionada del pensamiento orientalista, es decir, los fines coloniales. Se usaba el ideal orientalista como justificación para las campañas coloniales en la zona árabe. El pensamiento orientalista defiende la idea de que quien tiene el conocimiento sobre el Otro (aunque sea conocimiento parcial) tendrá el poder sobre él. El occidental también sabrá aprovechar los recursos naturales encontrados en los países árabes, porque el árabe retrasado y anclado en la historia nunca será capaz de sacarles provecho.

Además de la función colonial del orientalismo, este tipo de estudios sirvió asimismo para definir mejor la identidad europea. Simplemente, si se considera el oriental como el Otro, entonces Occidente será su opuesto. Si se piensa que el oriental es simple y no entiende ni sabe usar las técnicas recientes, entonces Occidente lo sabrá necesariamente; si el oriental es salvaje, entonces el occidental será más «humano» y civilizado; si el oriental trata a la mujer con poco respeto, entonces será el europeo quien valore a la mujer; si Oriente es un mundo de camellos y de gente semi-desnuda, entonces Occidente será el lugar sofisticado y moderno, etc.

Sin embargo, este modelo de orientalismo no se puede generalizar a toda la «región occidental». De hecho, la teoría del orientalismo tal y como la propuso Said fue pensada como reflexión sobre la perspectiva del Reino Unido y Francia, y más tarde de Estados Unidos, sobre Oriente. El caso que aquí se pretende estudiar es la imagen del árabe en el imaginario español.

El orientalismo franco-británico surgió en un contexto histórico e intelectual concreto. Así que cualquier cambio en este contexto resulta, lógicamente, en un cambio en los aspectos del orientalismo. El caso español es especial dentro del marco orientalista europeo, y por eso Said escribió un prólogo ad hoc para la edición española de su libro *Orientalismo*, en el cual explica esa peculiaridad. La presencia de los árabes en la Península Ibérica durante muchos siglos hace que la relación entre España y el mundo árabe no sea sólo una simple relación imperial como los otros orientalismos, sino que «el islam formó parte de la cultura española durante varios siglos, y los ecos y pautas que perduran de tal relación siguen nutriendo la cultura española hasta nuestros días» (Said 2015, 9).

Se complica más la pregunta sobre el sitio de España en el orientalismo actual al observar que un manual universitario reciente como *Imperios de papel* (Vega 2003) aborda el tema de la crítica poscolonial y dedica un especial apartado al orientalismo, pero no hace ninguna alusión a la contribución de España en el campo. Esta ausencia suscita diversos interrogantes: ¿Obedece a la poca relevancia de España en los estudios poscoloniales? ¿Es un caso bastante complicado y, al no mencionarlo, se evita caer en errores metodológicos y científicos? En lo que sigue, se intentará a descubrir, aunque parcialmente, la peculiaridad del caso español en el campo orientalista.

Una faceta de esta especificidad se manifiesta en el fenómeno denominado «orientalismo interno» (Sieber, Abrego y Burgert 2015) u «orientalismo en casa». Existe una doble visión de España en términos orientalistas. Harry Karahalios (2012, 89) argumenta en su tesis doctoral que esta divergencia, a causa de la posición geopolítica y cultural de España entre Norte y Sur, resultó en la consideración del país como «orientalizado» en algunos momentos y «orientalizante» en otros. Además del factor geográfico, debe tomarse en consideración el peso de la historia compartida en la Península entre musulmanes, judíos y cristianos. Esta «coexistencia mítica» entre las tres culturas en el mismo marco geográfico no representa un lugar claro para España y Portugal en la dicotomía Oriente-Occidente implicada en el modelo orientalista de Said, lo que supone una justificación para orientalizar España por parte de historiadores literarios europeos (Domínguez 2006).

Spain complicates the generalizations of Orientalism on two fronts. First, Spain's hybridity makes Moorishness a habitual presence in Iberian culture, so that Andalusí elements are intimately known and experienced. Second, Spain itself, though the westernmost part of Europe, is orientalized by its European rivals in a deliberate attempt to undermine its triumphant self-construction as a Catholic nation from 1492 on. (Fuchs 2009, 3)

La continuidad de algunos aspectos del modo de vida de los árabo-musulmanes en la Península (arquitectura, costumbres de vida, vestimenta,

etc.) ayudó a la exotización y marginalización de España entre los países europeos. Junto a ello, la Leyenda Negra jugó un papel parecido en su desprecio entre los rivales reinos europeos.

Cabe mencionar aquí que la orientalización de España no sólo operó desde fuera, ya que igualmente aparece esta perspectiva entre los propios pensadores en la Península, como se puede observar en algunas obras literarias escritas por exiliados españoles en Francia e Inglaterra (Domínguez 2006); la orientalización y exotización intencionadas en este caso sirven para propósitos meramente turísticos o de *marketing*.

De hecho, solían visitar España durante el siglo XIX viajeros y escritores europeos y estadounidenses importantes, como es el caso de Victor Hugo y Washington Irving, para encontrar el oriente romántico y exótico en las tierras previamente andalusíes. No obstante, la postura política desde el fundamento del estado español a manos de los Reyes Católicos tiende durante siglos a europeizar y homogeneizar la identidad española y privilegiar la historia greco-romana de la Península, mientras que se ignora la herencia andalusí. El hecho de estudiar las obras andalusíes, como aconteció en la Escuela de Traductores de Toledo, no se considera un reconocimiento de su contribución a la realidad española moderna, sino más bien como parte de una civilización ajena.

## 2.2. PREORIENTALISMO ESPAÑOL

Es difícil volver a la raíz de los escritos de los españoles sobre el tema árabe y musulmán. El ejercicio de escribir sobre ellos nunca cesó desde la coexistencia de reinos musulmanes y cristianos en la Península Ibérica. El ideario sobre el árabe-musulmán está definido y establecido por pensadores eclesiásticos y, por lo tanto, estas ideas circulaban en las obras literarias del momento. Se encuentra la imagen de los musulmanes como «personas erradas y carentes de los rudimentos intelectivos y credenciales imprescindibles para conformar sociedades modernas y evolucionadas» (Bunes Ibarra 2006, 40). A lo largo del período del tiempo de la «reconquista», es decir, mientras el musulmán representa el enemigo dentro de la misma tierra, se mantiene una perspectiva de miedo frente al enemigo que amenaza la creación de una nación homogénea definida por sus

rasgos católicos y castellanos. El cambio producido por la derrota de los musulmanes y la salida de gran parte de ellos de la Península condujeron a la creación de nuevas imágenes sobre el Otro, cuya otredad ya no se define sólo en términos religiosos y culturales, sino geográficos también. Pasa de ser el Otro interno al Otro distante, aunque todavía próximo, en las fronteras del sur. Una de las actitudes frente al enemigo derrotado fue la «maurofilia», que se abordará en breve.

El enfrentamiento entre los musulmanes y cristianos en el suroeste de Europa (la Península Ibérica) coincide con otro enfrentamiento entre ambas partes en el este del continente, es decir, contra los otomanos. Llegamos al fin del siglo xv con la hegemonía total de los cristianos en la Península Ibérica frente al triunfo de los otomanos en el territorio turco y su unión al mundo musulmán. Este cambio geográfico de fronteras entre el mundo occidental y oriental exige buscar una nueva definición de Oriente y del oriental por parte de Europa. Se añade al cambio de fronteras el cambio de pensamiento generado en la Edad Moderna, lo que supone repasar las ideas existentes según los nuevos modos de pensamiento. Empiezan en este momento a surgir «escritos africanos» que escriben los soldados españoles participantes en guerras en el Norte de África o contra los otomanos, o cautivos que pasan tiempos en estas tierras, además de navegantes y viajeros entre los siglos xv y xvii. En esta época se necesita escribir sobre este Otro en función de las nuevas estructuras políticas, que parten principalmente de la acción bélica contra el antagonista militar y el enemigo religioso que representa el árabe y el musulmán. El conocimiento sobre el oriental en España de este tiempo es una mezcla de idearios tradicionales y nuevas experiencias vividas en el mundo oriental.

Durante esta época aparece lo que denomina Miguel Ángel de Bunes Ibarra «preorientalismo», un conjunto de ideas transmitidas en las obras literarias e intelectuales españolas durante los siglos xvi y xvii. Estas ideas ofrecen una base para los estereotipos orientalistas luego desarrollados en el pensamiento francés y de otros países. Este preorientalismo surge junto a la extensión del eurocentrismo en los países europeos, que determina la elaboración de las descripciones y comparaciones del mundo oriental. En ellas se cimienta la mirada despectiva al no seguir el

El conocimiento español en los siglos XVI y XVII forma la fuente más importante de información sobre el mundo oriental norteafricano para el resto de Europa. Se tradujeron obras españolas al francés hasta el siglo XIX para que Francia obtuviese el conocimiento necesario sobre la zona norteafricana, la geografía de sus ciudades y las costumbres de su gente con el fin de facilitar la misión colonial en esta zona. Sin embargo, el conocimiento español sobre el resto del mundo oriental no fue tan preciso ni tan abundante; los datos y las noticias sobre la parte oriental otomana llegan a España traducidas de otras lenguas europeas a causa de que no dispone de contacto o información de primera mano suficiente sobre ese territorio lejano (Bunes Ibarra 2006, 44-47).

A pesar de la escasa producción literaria española sobre los otomanos, España llega a ser la primera en ofrecer la «materia prima» del mito oriental que luego se difunde en el resto del contexto europeo. La obra pionera en este campo, según Bunes Ibarra, fue el relato anónimo *Viaje de Turquía*, en el siglo XVI, seguido por otros relatos de viaje a varios países de Oriente Medio. En ellos se encuentra una mezcla de admiración por el mundo exótico oriental y desprecio del despotismo de sus gobernantes. Es indispensable reconocer el papel que ha jugado España en la Edad Moderna en la definición de los caracteres del ser oriental. El problema en considerar esta producción como «orientalista» es que en esta época no existe «un movimiento intelectual, como tampoco político y económico, que tenga como fin la defensa de tales ideales, según se describen en el siglo XIX» (Bunes Ibarra 2006, 43).

Es evidente que la situación a nivel europeo no permanece igual en las décadas siguientes. Desde finales del siglo XVIII, los países europeos necesitan estudiar el mundo oriental. Y por lo tanto surge el «renacimiento oriental», según la denominación de Raymond Schwab (1950), que fue resultado del conjunto de intereses coloniales y vientos intelectuales surgidos en Europa.

Said distingue tres tipos de orientalistas: los políticos y militares, los investigadores científicos y los escritores literarios. El caso español hasta ese momento no dispone de un estudio orientalista por fines coloniales debido a la participación tardía de España en la acción colonial en el mundo árabe. Había un tipo de indecisión española en cuanto al tema

africano, que termina con el triunfo de la opinión intervencionista por varias razones relacionadas con la seguridad nacional, el interés comercial y, no falta en algunos casos, la misión espiritual (Morales Lezcano 1989, 17-28). En 1859 España penetró en Marruecos como potencia colonizadora, mientras compartían Inglaterra y Francia el dominio sobre casi todo el resto del mundo árabe<sup>5</sup>.

### 2.3. ARABISMO Y AFRICANISMO ESPAÑOL

El tema principal que trata el estudio arabista se centra en la herencia andalusí en la Península Ibérica junto al estudio académico de la lengua árabe clásica, estudiada paralelamente a las lenguas griega y latina. Pascual de Gayangos, Francisco Javier Simonet, Emilio Lafuente Alcántara, Eduardo Saavedra y Francisco Codera, entre otros arabistas, realizaron viajes en misiones científicas a ciudades del Norte de África para enriquecer el estudio arabista de primera mano (Morales Lezcano 1989). El hecho de que los arabistas no dedicaran sus trabajos a fines coloniales, sino exclusivamente académicos, hizo que los otros eruditos europeos no prestaran atención especial a esta corriente, que fue marginada y quedó limitada al ambiente nacional español.

Refiriéndose a la problemática definición de un orientalismo español, y según lo antes mencionado, es importante aclarar que el uso del término «orientalista» equivalía en tiempos anteriores de cierto modo al «arabista». Rodolfo Gil Benumeja (1962, 68) escribió: «Como “orientalistas” se conocía la actividad de quienes, en España, sólo se dedicaban a los estudios de textos medievales, o las enseñanzas del árabe en sus aspectos de lengua clásica paralela al griego y al latín».

La entrada en la acción colonial exigió un tipo de estudio sobre los territorios objeto de esta acción y, por lo tanto, se desarrolló el «estudio africanista». El campo africanista está vinculado en gran medida a cuestiones contemporáneas y con fines prácticos militares y comerciales. Se

5 La existencia de tropas españolas en territorio marroquí se extendió a lo largo de casi un siglo: Guerra de África (1860-1859), Guerra de Margallo (1894-1893), Guerra de Melilla (1909), Guerra del Rif (1927-1911) y Protectorado español en Marruecos (1956-1912).

produce en esta rama africanista una cantidad considerable de bibliografía, novelas, pinturas y cinematografía española (Morales Lezcano 1989, 17-28). Mientras el estudio «arabista» es el que abordaba el tema árabe desde perspectivas históricas y filológicas, el africanismo surge como respuesta a las necesidades españolas de conocimiento sobre el territorio norteafricano del momento.

No resulta correcto suponer una separación total entre arabismo y africanismo. Es obvio que hay una intersección entre ambos campos y que el estudio tardío africanista hace uso del arabista. Y es cierto que durante el siglo XIX existen los dos campos paralelamente; por eso tienden algunos investigadores a incluir la familia arabista como parte de las más amplias «familias africanistas» como las llamó Víctor Morales Lezcano (1989), que integran viajeros, exploradores, políticos y diplomáticos, arabistas, pintores, novelistas y compositores.

Como antes se mencionó, la producción española de la Edad Moderna fue de las primeras en el ámbito europeo en establecer las características del mito oriental. Sin embargo, no ha podido seguir colaborando en el campo orientalista europeo en el momento que se desarrolló como movimiento intelectual, o sea, después del renacimiento oriental europeo. El hispanista Marcel Bataillon sostiene que «[l]a España del Renacimiento era el país mejor preparado para convertirse en un plantel de arabistas y el que se hallaba menos dispuesto a desempeñar este papel» (citado en Morales Lezcano 1990, 25). La España de la época se cuenta entre las potencias europeas menores, y por eso sus condiciones «no permitían a sus hombres de ciencia, sus *savants* e, incluso, sus literatos hacer escuela, generar una bibliografía abundante y acreditada, y coadyuvar de manera significativa a la construcción que la imaginería occidental necesitaba tener del mundo oriental» (Morales Lezcano 1989, 20). La mención del lugar de España en el contexto orientalista europeo no quiere decir que España no hubiese generado conocimiento sobre el tema árabe-andaluz o africanista, sino que su producción quedó distanciada del modelo orientalista prevalente en Europa.

Se le atribuye al arabismo español del siglo XIX la descripción de ser «gremio escaso y apartadizo», según Bernabé López García (1990, 35-69). La consideración de que el arabismo se halla «extramuros de las

Humanidades europeas» lo deja fuera del reconocimiento institucional europeo. España «se encontró, en el siglo XIX, con insuficiencia de medios y escasa voluntad» para poder hacer un estudio orientalista canónico (Morales Lezcano 1989, 22). Incluso no son suficientes las traducciones realizadas de otras lenguas europeas sobre el tema orientalista en este siglo.

La tradición arabista, y el ambiente intelectual español en general, se caracteriza por el excesivo nacionalismo y etnocentrismo local. Explica López García (1990, 39) el punto de vista de dos grandes arabistas (Miguel Asín Palacios y Emilio García Gómez): «los estudios árabes ayudan a reconstruir *nuestro pasado* y no deben ser instrumentalizados políticamente en aventuras coloniales». Los arabistas han defendido la necesidad íntima que representa el arabismo para España y su desconexión con la aventura colonial.

En referencia a la distinción hecha por Said entre tres aspectos de orientalismo (político, científico y romántico), ni el africanismo ni el arabismo del siglo XIX ofrecen un orientalismo de envergadura como hacen los otros países europeos, en términos de calidad y cantidad. Se encuentra España en una situación de aislamiento en el contexto europeo. Se convocaban congresos internacionales sobre el tema orientalista, con clara ausencia de España, salvo excepciones de participaciones individuales (López García 2011, 363-411).

Es un gran cambio el que experimentó España desde el siglo XVI hasta el XIX, o sea desde la aparición de los primeros clichés orientalistas a manos de escritores españoles hasta la escasa presencia de España en el contexto internacional orientalista. España fue la pionera en dibujar el mito oriental, pero «lo dejó morir al no cultivar y profundizar sus características en las décadas siguientes. El pensamiento español a lo largo de todo el siglo XVI y los primeros cincuenta años del XVII realiza una labor de profundización de las sociedades musulmanas [...] que luego se olvida» (Bunes Ibarra 2006, 53).

## 2.4. MAUROFILIA Y MAUROFOBIA

Otro aspecto de la originalidad de la visión española sobre Oriente es la «maurofilia». El sentido de simpatía hacia los árabo-musulmanes siempre ha existido en sectores de la sociedad española desde el tiempo de la derrota de los musulmanes en Granada en 1492. Ramón Menéndez Pidal (2001, 50) habla de la «maurofilia» existente en los romances de los siglos XV y XVI como un «sentimiento de alta estima y simpatía hacia la nobleza del enemigo, respeto y compasión hacia la desgracia del vencido; y [...] admiración por la cultura morisca, imaginada con lujosa ostentación en las costumbres, con arrogante gallardía en el porte, con refinada galantería cortesana». Se encuentra también este sentimiento de filia hacia los moros en las novelas de esa época y épocas más tardías. Menéndez Pidal explica la existencia de tal visión de lo moro en cuanto indicio de la peculiaridad de España como «eslabón entre cristiandad e islam» en la Edad Media y la Edad Moderna. De todos modos, la opinión historiográfica menciona que la mirada maurofílica sólo se produjo después de la última derrota de los árabes en Granada en 1492, porque sólo entonces se deja de considerar al moro como amenaza para el reino cristiano en España, y surge la simpatía hacia el enemigo vencido.

Barbara Fuchs (2009), en su libro sobre la influencia de la cultura morisca y mudéjar en la vida española, rastrea las huellas en literatura, arquitectura, vestimenta, costumbres cotidianas, juegos y festivales, que reflejan una tendencia dentro de la Península Ibérica a admirar y seguir el modelo moro y morisco varios siglos después de su expulsión hasta nuestros días<sup>6</sup>. Este fenómeno se puede considerar como clara manifestación de la maurofilia de una parte de los españoles.

Por el contrario, se había generado un sentimiento de «maurofobia» siglos antes del comienzo de la maurofilia. Se puede identificar este fenómeno desde la entrada de los árabo-musulmanes en la Península en el siglo VIII. Desde allí empieza a prevalecer el miedo y recelo a ese enemigo amenazante. Sin embargo, la relación entre la maurofilia y la maurofobia

6 En cuanto al tema literario, menciona Fuchs que la maurofilia tuvo éxito en algunos géneros literarios más que en otros, como romance caballeresco, baladas y novelas históricas.

nunca ha sido estática. La prevalencia de una u otra depende de la situación que rodea los territorios que participan en esta relación, si bien, por desgracia, duró más tiempo la relación negativa que la positiva. En la historia encontramos conflictos marítimos y corsarios a lo largo de más de dos siglos, empezando desde la época de los Reyes Católicos y hasta la firma de tratados de paz con los países del Norte de África en el siglo XVI-II, además de incidentes en zonas de contacto entre ambas partes, como Ceuta y Melilla, las Islas Chafarinas, la Isla del Perejil y varias ciudades de Marruecos durante las guerras en los siglos XIX y XX. La imagen del árabe, del marroquí en especial, está cargada de enemistad, recelo y deseo de venganza. Es verdad que la maurofilia no desaparece por completo, pero casi siempre hubo causas que favorecieron la imagen negativa.

## 2.5. LA VISIÓN ORIENTALISTA ESPAÑOLA DESDE 1860

Se impone preguntarse por qué el estudio orientalista se limitó en España casi exclusivamente a un horizonte africanista. No es difícil observar el carácter especial que el Norte de África revestía para España. El Norte de África representa un vecino cercano con el cual España tiene contacto directo y una larga relación histórica de encuentros y desencuentros. No sólo el orientalismo español fue confinado al africanismo. Es más, el estudio africanista se limitó en un momento dado al «marroquinista». Víctor Morales Lezcano (1989, 11) distingue entre países vecinos, periféricos y remotos, de los que Marruecos se cuenta entre los primeros, mientras Argelia y Túnez forman parte de la periferia inmediata, y el resto del mundo árabe está entre los países remotos<sup>7</sup>. La lejanía geográfica del resto del mundo árabe dificulta el contacto directo y, en consecuencia, su imagen es también lejana. Por ello no es extraño hablar de «marroquinismo» o «marroquismo» en relación con el orientalismo en España. A esto se añade que después de la pérdida de las colonias de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, el interés por Marruecos aumentó en cuanto una de las

7 Morales Lezcano menciona que esta distinción de vecindad, proximidad y lejanía ya no está vigente en nuestros días, sobre todo con el avance en las comunicaciones. Sin embargo, sí predomina esta división tanto a nivel físico como cultural hasta la primera mitad del siglo XX, lo que incluye la época estudiada aquí.

últimas colonias en el continente africano, junto a Guinea Ecuatorial. Destaca entre los artistas que contribuyeron a marroquinizar el tema orientalista Mariano Fortuny (1838-1874). En sus cuadros se incluyen escenas bélicas en Marruecos y la vida cotidiana de los marroquíes, con buena carga de detalles orientalistas.

A pesar de los viajes realizados por españoles en tiempos anteriores con fines eruditos y literarios, la guerra en Marruecos significa el comienzo del contacto directo a nivel oficial con el país norteafricano más cercano. «Finalmente se produjo el paso de un orientalismo medievalista y fantasioso, [...] a otro, basado fundamentalmente en la observación directa de Marruecos y los marroquíes», sostiene Eloy Martín Corrales (2002, 55), «lo que supuso el triunfo de la corriente realista del citado movimiento». La observación directa de Marruecos y los marroquíes «favoreció la aparición de una visión más realista por parte de la literatura y la pintura populares» (Martín Corrales 2002, 55).

Ahora bien, los estereotipos acumulados durante el período anterior a 1860 no desaparecieron totalmente a pesar del contacto directo con los marroquíes. Se puede pensar que la causa detrás de este fenómeno reside en que el interés colonial no exige necesariamente un conocimiento riguroso sobre la vida cotidiana de los colonizados, sino, al contrario, lo que sucede normalmente (sobre todo a nivel popular) durante el tiempo de la guerra es que prevalecen representaciones peyorativas del enemigo. Y esto ayudó a sumar nuevas descalificaciones.

La atracción ejercida por el vecino país no supuso un aumento paralelo del conocimiento real y práctico que se tenía de él: los más insignes arabistas del momento desconocían el árabe dialectal marroquí. La combinación de escaso conocimiento y creciente presencia militar española, y también económica y política, favoreció la formación de una visión muy ideologizada de los marroquíes, hecha de ensueño y prepotencia, ya que se partía de la reivindicación de un Al-Andalus hispanizado y de un nivel cultural superior al del Marruecos del momento, al que también se añadían los estereotipos forjados entre los siglos VIII y XVIII. (Martín Corrales 2002, 55)

Durante la guerra en Marruecos se desarrollaron unas ideas que fomentaron los medios artísticos y literarios. Se producían postales, cartas, pinturas y caricaturas que vehiculan imágenes de Marruecos (para un detallado análisis de este tipo de producciones, véase Martín Corrales 2002). Una de las figuras bélicas que se repite con más frecuencia es la de Santiago Matamoros. Las guerras del siglo XIX reviven los tiempos de la reconquista, cuando el español sueña con derrotar al «moro», con todas las connotaciones de odio y crueldad asociadas a esta figura. Al marroquí se le consideraba el enemigo traidor frente al soldado español honrado. A esta imagen se añaden otras también peyorativas, como las que aluden al marroquí como animal, especialmente comparándolo con el mono, acentuando así los significados de salvajismo y primitivismo.

En cuanto al tema sexual, las imágenes dotan a los hombres de una hipersexualidad asociada muchas veces a la poligamia, y la mujer está representada como objeto de los deseos del hombre. Esta idea se mantiene a través de representaciones del harén, muy presentes en las obras orientalistas de los tiempos anteriores, vinculado con el encarcelamiento de las mujeres, el aburrimiento por no hacer nada y la exagerada belleza de cuerpos femeninos. Esta imagen no se eliminó durante el contacto directo con los marroquíes, sino que fue aprovechada en algunos casos para manipular la imaginación de los soldados, además de su uso para la promoción de productos a través de su asociación con ambientes orientalistas fantasiosos. Junto a esta idea, aunque al contrario de ella, se representa en las pinturas españolas la imagen de la mujer marroquí sobrecargada de los trabajos de la familia frente al ocio del hombre.

Las imágenes sobre la vida cotidiana en Marruecos no están exentas de burlas. Se intenta reflejar varios aspectos de la vida pero de manera sarcástica, con especial énfasis en el salvajismo y la violencia, incluso a nivel familiar, como en las relaciones paterno-filiales. Todo ello por no mencionar las burlas sobre el aspecto físico de los marroquíes, «presentados con bocas, dientes y pies enormes, en ocasiones con cabezas descomunales, dolicocéfalas» (Martín Corrales 2002, 103). A veces, se ridiculiza la organización política y la religión. Y, en algunos casos, se demuestra que el marroquí necesita la ayuda del español para aprender el uso de las nuevas tecnologías. Esta misma idea se repite como una

justificación más para la intervención española en Marruecos. Al ver en Marruecos una zona aislada y anclada en el tiempo alejada de la civilización moderna, se estima indispensable la «misión civilizadora» de España en el país vecino.

La entrada del siglo xx conllevó un mejor conocimiento de Marruecos debido al aumento de contacto no sólo a nivel político, sino mercantil y periodístico. Sin embargo, la imagen del Norte de África sigue manipulada e ideologizada por los agentes de la colonización. En este período se multiplica la producción fotográfica, lo que contribuye por su parte a la popularización de la imagen despectiva de Marruecos y del marroquí. Los enviados españoles en Marruecos enviaban fotografías, postales y cartas de contenido negativo en la mayoría de los casos.

Acontecimientos bélicos como el Barranco del Lobo (1909) y el Desastre de Annual (1921) incrementan el énfasis en el rasgo de traición atribuido al marroquí debido al alto número de muertos entre los soldados españoles. Se encuentran representaciones del marroquí como engañoso, que tiende una mano al español mientras esconde en la otra un arma para matarle. Y se reviven temores de los siglos pasados, como los de tiempos de los ataques corsarios o la primera guerra de África en 1860. Se construye la imagen de Marruecos como un cementerio para los soldados españoles.

No obstante, a pesar de la hegemonía de la representación negativa en este campo, existe paralelamente otra visión más respetuosa. Algunos artistas se encargaron de representar al mundo del Protectorado de Marruecos con matices positivos. Destacan entre estos artistas Mariano Bertuchi Nieto (1884-1955), quien ofreció representaciones gráficas bellas de Marruecos, aunque no exentas de la mirada colonial paternalista. En sus cuadros se aprecia un mundo oriental tradicional y anclado en el tiempo. Como sostiene Martín Corrales (2002, 144), «[t]odo indica que en el período transcurrido entre 1927 y 1936 se recuperó la imagen más tolerante, aunque burlona y caricaturesca, de los marroquíes». En este período se difuminan las imágenes sangrientas y muy negativas de Marruecos, que se sustituyen por otras más respetuosas, favorecidas además por un nuevo movimiento turístico de élite, que representa en sus fotografías y escritos un paisaje pintoresco y romántico del país del sur,

caracterizado por el colorismo y vinculado con olores, sonidos y paisajes especiales. En este tiempo se estima mejor la cercanía entre los dos pueblos. Sin embargo, esta «suavización» de la imagen del marroquí no duró mucho tiempo, ya que con el estallido de la Guerra Civil en 1936 se pasa a una nueva fase en la cual se distingue entre la mirada de un bando y de otro.

En esta guerra participaron tropas marroquíes junto a los sublevados. En este caso, quienes se encargaron de demonizar la imagen del marroquí fueron los republicanos, mientras los sublevados abogaron por una imagen más respetuosa del amigo moro en consonancia con un imaginario bélico que enfrentaba a los «creyentes» aliados cristianos y musulmanes con los ateos republicanos (Martín Corrales 2004, 43).

Con la victoria de Franco, la imagen positiva del «amigo fiel» marroquí se mantuvo, por lo menos a nivel oficial. En este período se habla de la «hermandad hispano-marroquí» como una realidad que debe ser respetada, lo que resultó en la desaparición de caricaturas peyorativas y la eliminación de moros aplastados en representaciones iconográficas de Santiago Matamoros, por no mencionar el apoyo claro a nivel diplomático y público a los países árabes en sus luchas contra los colonizadores ingleses y franceses y, más tarde, el apoyo especial a Palestina contra la ocupación israelí, mientras circulaban caricaturas y parodias en contra de los marroquíes en limitados ambientes izquierdistas y nacionalistas vascos y catalanes. Durante el régimen franquista se realizaron estudios africanistas y se produjeron películas financiadas con recursos estatales para apoyar el punto de vista oficial, que defendía la hermandad entre España y Marruecos y mostraba la belleza de las ciudades del norte de Marruecos. No obstante, esta relación de hermandad no está exenta de un sentido de paternalismo por parte de España, que considera legítimo civilizar a su «hermano menor» y mejorar sus condiciones de vida.

Con el aumento de movimientos de liberación en Marruecos y la lucha por la independencia, España se vio obligada a salir del territorio marroquí y dar fin al protectorado en 1956, lo que resultó en un cambio radical de la imagen del «amigo fiel», considerado ahora un «enemigo traidor». La visión negativa del marroquí y su traición se consolida con un nuevo episodio en esta relación complicada, que es el caso del Sáhara.

La posición de España en este caso se basó en apoyar a los «rebeldes» saharauis contra Marruecos. Este conflicto causó una tensión extrema entre España y Marruecos, lo que afectó de manera directa la imagen mutua en la mente de los pueblos español y marroquí, con un claro predominio de una actitud de simpatía y apoyo al saharauí (el moro bueno) frente a la antipatía del «salvaje» marroquí (el moro malo).

Hasta aquí se han repasado los principales imagotipos del magrebí anteriores al comienzo del movimiento migratorio magrebí en España. Más adelante en esta tesis, se indagará en la continuidad de algunos imagotipos antiguos y la aparición de otros nuevos como resultado de la presencia del Otro magrebí en el territorio español, junto a sus consecuencias en los diferentes aspectos de la vida de las personas involucradas, como el social, el político, el económico y el identitario.

### 3. CINE DE MIGRACIÓN

Gérard Imbert (2010, 11) empieza su libro *Cine e imaginarios sociales* con el énfasis puesto en que el cine de por sí es imaginario, «y lo es doblemente: como *imaginación*, invención, y como cámara de eco del imaginario colectivo, soporte y polea de transmisión de las representaciones sociales». La capacidad del cine de combinar los aspectos lingüístico y óptico hace del cine un medio poderoso para transmitir las representaciones de las otras naciones (Bonaria Urban 2013, 14). Basado en ello, «an imagology of cinema must address primarily the visible and audible shape of the characters and the film setting» (Degler 2007, 295). Desde la era del cine mudo se llegó a formar un inventario de representaciones estereotipadas de cada colectivo étnico o social (Degler 2007, 295). Sin embargo, se emplea actualmente el medio cinematográfico para revisar y cuestionar dichas representaciones. El cine de migración, en especial, se encarga de esta tarea de subversión de imágenes tradicionales. A continuación, se indaga en la definición del término de «cine de migración», las condiciones de su producción y sus posibilidades de presentar nuevas perspectivas del colectivo inmigrante, la sociedad de origen y la de recepción.

#### 3.1. CINE Y LITERATURA DE MIGRACIÓN

Debido a la profunda repercusión que las imágenes transmitidas por el cine y la literatura tienen en el imaginario colectivo, Montserrat Iglesias Santos (2010, 12) considera que ambos discursos se encuentran entre las actividades semióticas más importantes en cuanto modelos que

construyen e interpretan la realidad. Es en este sentido que por la capacidad que tienen el cine y la literatura de jugar y crear realidades, por una parte, y, por otra, el hecho de que estas «realidades» son recibidas por amplios segmentos de la sociedad, se convierten en fuentes de información más populares que los estudios académicos. Paul White (1995, 15) afirma acerca del caso de la literatura:

Creative or imaginative literature has a power to reflect complex and ambiguous realities that make it a far more plausible representation of human feelings and understandings than many of the artefacts used by academic researchers. Especially in the topic of migration, the levels of ambivalence, of plurality, of shifting identities and interpretations are greater than in many aspects of life.

El siglo xx ha sido testigo de movimientos migratorios sin precedentes, un fenómeno que ha dejado una profunda huella en la literatura y el cine. Russel King, John Connell y Paul White (1995, xi) proponen un modelo evolutivo de la literatura de migración en el que distinguen una primera fase «preliteraria», conformada por textos en periódicos y boletines relacionados con la cultura de origen de los inmigrantes, así como otros géneros como diarios, cartas, canciones y narrativas orales. Una segunda fase incluye poemas, cuentos y reportajes, publicados en la mayoría de los casos en la lengua fuente de los migrantes. En estos escritos se cuentan las experiencias personales de modo autobiográfico. En la tercera fase se produce obras más sofisticadas, como novelas, obras de teatro, películas y poemas. Una diferencia notable es que en este último caso las obras están escritas en las lenguas del país de acogida y por escritores «profesionales» (King, Connell y White 1995, xii).

Sin lugar a duda, el modelo propuesto por King, Connell y White suscita serias dudas por su simplicidad lineal (Gebauer y Lausten 2010, 4) y carácter teleológico. En cualquier caso, quiero subrayar dos puntos. En primer lugar, destaco el hecho de que la producción cinematográfica de los inmigrantes es incluida en un modelo de «evolución de la literatura de migración». En segundo lugar, pongo de relieve que la producción

filmica por inmigrantes solo se da en una fase bastante avanzada; a ello me referiré más adelante.

En las sociedades transmigrantes, que superan la definición de las personas inmigrantes exclusivamente como tal (Seyhan 2010, 19), escribir/filmar sobre la migración es una actividad que pueden ejercer por igual migrantes y no migrantes. Los motivos de escribir/filmar sobre el tema migratorio por no-migrantes son principalmente de carácter humanístico, didáctico o estético. El autor puede ser «el intelectual que describe o denuncia (adquiriendo un papel de conciencia social, como ocurre con Juan Goytisolo) y el escritor que atraído por el tema transmite el fenómeno de la inmigración en sus textos, como podría reflejar cualquier otro» (Castaño Ruiz 2004)<sup>8</sup>. Si en la literatura de migración «[p]redomina el patetismo y la conmiseración, esto es el “buenismo”, fruto de cierto complejo social de culpabilidad» (Sánchez-Mesa 2008, 179), en el cine, en cambio, es común la denominación *cinema of duty* (Malik 1996, 202) debido a la conciencia de los directores y realizadores del papel que puede jugar el cine para llamar la atención sobre cuestiones relacionadas con los inmigrantes. El cine como vehículo transmisor de las representaciones del imaginario social sobre la otredad es peculiarmente expresivo debido a su capacidad mimética ilusoria y su alcance social (Martínez-Carazo 2010a, 157). Además, se distingue el cine por su habilidad de mostrar la lengua en su materialidad sonora (Berger y Komori 2010, 8), con todo lo que ello implica para el bilingüismo, el acento marcado del hablante, la entonación, etc.

Para los fines del presente estudio, se entiende como «cine de migración» el tipo de producciones fílmicas cuyo enfoque se centra en el sujeto inmigrante, sin limitar el corpus de este género únicamente a directores inmigrantes, contradiciendo de este modo argumentos de algunos

8 Nieves García Benito (81-80 :2004) responde a la pregunta de por qué escribir sobre la migración: «¿por qué he escrito *Por la vía de Tarifa*? Si digo que por una necesidad inaplazable que bullía muy adentro, es verdad. Si digo que la imagen cotidiana de los muertos y los vivos que pasaban en patera me hizo tomar la pluma, contarlo, es verdad. Si digo que la noche del 2 de noviembre de 1989, cuando aparecieron 18 cadáveres enfrente de mi casa, no podía dormir y me tuve que levantar de la cama para escribir mis sentimientos, es verdad. Si digo que la impotencia ante tanta muerte y sufrimiento inútil me hicieron buscar un micrófono de mayor alcance, es verdad».

estudios anteriores. Daniela Berghahn y Claudia Sternberg (2010, 4) sostienen en *European Cinema in Motion* que un corpus de obras no se puede considerar verdaderamente «cine de migración» hasta que se forme a manos de migrantes de segunda generación. Estos hijos de migrantes tuvieron acceso a la producción cinematográfica en la década de 1980 simultáneamente en Gran Bretaña, Francia y Alemania.

Who is better placed to respond to these conflicting demands of being at the same time «other», «exotic», «authentic» and alluring to the Western beholder? [...] After all, they occupy an interstitial position between hitherto been labelled Second/Third Cinema and First Cinema. [...] Migrant and diasporic film-makers have evolved into a new group of auteurs, particularly well equipped to have a transnational following because they are in tune with more than one culture and the expectations of multiple audiences. (Berghahn y Sternberg 2010, 39-40)

Es verdad que más adelante en su libro Berghahn y Sternberg comentan obras de migración realizadas por no migrantes. No obstante, siempre le reconocen un papel esencial e indispensable al director migrante. En un estudio más reciente, Isolina Ballesteros (2015, 12) opta en su libro *Inmigration Cinema in the New Europe* por una definición más amplia del cine de migración, basada en la temática migratoria y los fenómenos sociales relacionados con ella. La misma definición la sigue Claudia Guillén Marín en su análisis de 2018 *Migrants in Contemporary Spanish Film*.

En el campo de la literatura se llegó a una consideración parecida. Søren Frank (2008, 2-3) aboga por llamar «literatura de migración» a todas aquellas obras literarias que reflejan el tema migratorio, independientemente de la condición del autor. Esto quiere decir que el interés crítico se enfoca en la obra y sus características intratextuales, como el contenido y la forma, y extratextuales, como el contexto social. Subraya Frank (2010, 44) a este respecto: «Authorial background is less important than what goes on inside the literary work of art».

En el caso del cine de migración, acogerse a una definición amplia del género migratorio puede considerarse más imperioso. Esto se debe al

hecho de que, en realidad, la producción cinematográfica sobre la migración comienza en muchos casos a manos de directores no migrantes. Los migrantes tardan en empezar a realizar sus obras cinematográficas puesto que escasean los recursos económicos para escribir, filmar y producir sus propias perspectivas (Ballesteros 2007, 183). En cambio, el europeo disfruta de una situación más privilegiada que le permite llegar más fácilmente a las herramientas de producción y los mercados de distribución y exhibición (Ballesteros 2015, 14-15).

Soy consciente de que las obras realizadas por inmigrantes tienen un interés intrínseco. Sin embargo, resulta poco práctico limitarse a ellas en la medida en que el fenómeno migratorio en España es algo tardío y, hasta ahora, no existen filmes debidos a inmigrantes de segunda generación, con la excepción de Santiago Zannou, quien es descendiente de padre beninés y, en consecuencia, no forma parte del corpus de este trabajo interesado por la inmigración magrebí.

### 3.2. PARA LOCALIZAR EL CINE DE MIGRACIÓN

En este apartado se pasará revista a diversas propuestas conceptuales que, en alguna medida, apuntan a elementos propios del cine de migración, como «tercer cine», «cine del tercer mundo», *world cinema*, *accented cinema* y *polyglot cinema*. Lo primero que llama la atención es el hecho de que todas reivindican nuevas vías para transformaciones sociales y políticas, para una universal «decolonización de la mente» (Guneratne 2003, 11); contienen discursos, como indica Thomas Elsaesser (2005, 509), sobre diferencia, otredad, autenticidad, cuestiones de historia y tradición.

El término «tercer cine» fue acuñado por los argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas en 1969 en su artículo «Hacia un tercer cine» y hace referencia a la construcción de personalidad cultural propia de cada pueblo y su descolonización cultural (Getino y Solanas 1969, 34). La teoría del tercer cine surgió a partir de la lucha contra el colonialismo en el contexto latinoamericano, para después extenderse a otros países en sus luchas antiimperialistas y anticoloniales. Como cine militante y revolucionario, el tercer cine se vio influido por varios pensadores anticolonialistas, entre quienes destaca Frantz Fanon. Cabe mencionar que

la teoría del tercer cine fue la única entre las teorías fílmicas que no se originó en un contexto europeo o estadounidense. De hecho, fue introducida en el mundo occidental, en concreto en 1982 en el libro *Third Cinema in the Third World*, de Teshome Gabriel.

Para Getino y Solanas, el primer cine es el propio de Hollywood, el segundo es el cine de *auteur* (cine de arte y ensayo, como el cine neorrealista italiano, el *cinema novo* en Brasil y la *nouvelle vague*), mientras que el tercer cine es revolucionario y de liberación (Getino y Solanas 1969, 38-43). La naturaleza revolucionaria del tercer cine no se refiere únicamente a los temas abordados, sino también a las estructuras artísticas, esto es, al hecho de que no se siguen los ideales estéticos europeos, tal como evoca el cubano Julio García Espinosa en su ensayo de 1969 «Por un cine imperfecto». El tercer cine apoya el principio de aprender a través de la práctica; por eso, los miembros del equipo de realización del tercer cine deben colaborar para complementar las tareas de grabación y realización y superar cualquier problema técnico o falta de miembros.

Getino y Solanas aprecian la utilidad del documental y la ficción para el tercer cine. El documental es el basamento para el cine revolucionario debido a sus formas didácticas y su poder de reconstruir realidades históricas. También privilegian un cine de fantasía (ficcional) que no habla directamente de países concretos, pues trata de plasmar la realidad haciendo referencia a ejemplos imaginarios que tienen un gran vínculo con el contexto de dichos países (Getino y Solanas 1969, 46).

No hay que confundir el «tercer cine» con el «cine del tercer mundo». Este último incluye toda la producción de los países tercermundistas. A diferencia del tercer cine que rechaza cualquier interés comercial, porque lo considera como «immature relics of imperialism and neo-orientalism» (Guneratne 2003, 1), el cine del tercer mundo no alienta necesariamente proyectos ideológicos. El cine del tercer mundo representa el mayor porcentaje de producciones en el mundo, por lo que debe ser percibido como parte integrante del cine mundial y no solo como el «pariente pobre de Hollywood» (Stam 2001, 332). Con el objeto de definir los puntos de intersección/divergencia entre el «tercer cine» y el «cine del tercer mundo», Ella Shohat y Robert Stam (2002, 47) proponen un modelo de cuatro círculos entrecruzados. El último círculo alude al cine híbrido producido

en la diáspora, el cual representa la manifestación más compleja del tercer cine, ya que se basa en las convenciones del tercer cine al mismo tiempo que las cuestiona.

De hecho, el cine de migración comparte con el tercer cine la lucha contra el colonizador desde dentro y fuera de las metrópolis. Sin embargo, el cine de migración no trata primordialmente el tema colonial o las luchas antiimperialistas, sino que se interesa por los desafíos que encuentra el migrante en el país de salida, durante el viaje y en el país de recepción. Además, ambos —tercer cine y cine de migración— asumen una responsabilidad ética donde el director es la voz de los oprimidos (Stam 2001, 323), con la diferencia de que el director inmigrante tiene una obligación adicional, a saber, la «carga de representación». Esta se explica por la significancia de cada representación del inmigrante debido a su acceso limitado al lugar de enunciación y, en consecuencia, «cada aparición en la pantalla se convierte en esencial para crear imágenes» (Santaolalla 2005, 17). En el ambiente español se encuentran pocos directores inmigrantes, hasta el momento, capaces de transmitir su voz y visión. Por eso, un trabajo como *El otro lado... un acercamiento a Lavapiés* (dir. Basel Ramsis, 2001) sigue siendo objeto de los estudios académicos recientes y proporciona un caso interesante para el estudio aquí realizado.

Ahora bien, con el paso del tiempo, se cuestiona la eficacia de las teorías del tercer cine y el cine del tercer mundo. Por un lado, se arguye que el cine del tercer mundo perdió validez desde el colapso del comunismo y, en consecuencia, la falta de la categoría «segundo mundo» (Berghahn y Sternberg 2010, 37). Por otro lado, el modelo teórico del tercer cine demostró ser muy restrictivo, ya que adolece de vincular necesariamente el entretenimiento con el primer cine, el intelecto y el enfoque en los personajes con el segundo cine y el radicalismo político con el tercer cine (Guneratne 2003, 10). Esto llevó a revisar los límites del tercer cine, y los mismos críticos, antes restrictivos, vieron la necesidad de una innovación estilística (Guneratne 2003, 11). Los directores abandonaron el modelo predominantemente didáctico de la década de 1960 a favor de «políticas del placer» posmodernas, como la música, el humor y la sexualidad (Shohat y Stam 2002, 49), que al fin pueden servir el mismo objetivo del

tercer cine, esto es, crear conciencia sobre cuestiones de liberación contra el imperialismo y el eurocentrismo.

En este sentido, el cine de migración concibe el trabajo perfecto como el que aúna un compromiso didáctico con un sentido de placer. Ahora bien, el interés comercial podría disminuir el volumen de la causa migratoria con el fin de evitar incomodar al espectador, dejando una distancia segura entre el inmigrante y él. En consecuencia, se aligera su responsabilidad ética porque no ve necesario comprometerse con los proyectos de concienciación (Martínez-Carazo 2010b, 193). Esto mismo puede resultar en reducir el número de espectadores. De hecho, existe una tendencia a calificar el cine de migración como no visto fuera de los festivales y eventos cinematográficos. También se supone que solo un limitado público sigue este género, el cual pertenece a una clase media, intelectual y ya consciente de las cuestiones transmitidas en sus películas (Ballesteros 2015, 19).

Frente a los desafíos de las categorías «tercer cine» y «cine del tercer mundo», se hizo indispensable buscar un nuevo concepto. De ahí el surgimiento de *world cinema*. Para Thomas Elsaesser, *world cinema* sustituye a «tercer cine»: «Histórica y semánticamente, *world cinema* es una reelaboración del tercer cine [...] el tercer cine se despoja de su agenda “política” (junto a su base regional) y se convierte en “world cinema» (Elsaesser 2005, 496). Sin embargo, los límites fijados por la definición del *world cinema* pueden ser impugnados. Para unos hace referencia a cualquier cine no occidental, mientras que otros proclaman que es toda la producción del mundo fuera de Hollywood. Desde otro punto de vista, la identificación se basa en términos lingüísticos y así incluiría el cine hablado en lenguas extranjeras; por ejemplo, el cine no inglés en el ámbito anglosajón (Berghahn and Sternberg 2010, 38). En los festivales internacionales de cine, se suele identificar como *world cinema* los filmes no nacionales. En cambio, otra perspectiva considera el *world cinema* dentro del contexto globalizado en relación con *world literature* o *world music* a través de fenómenos como hibridación, transculturación, cruce de fronteras, transnacionalismo y traducción, y abandonando discursos de resistencia y de relaciones «West vs. the rest» (Dennison y Hwee Lim 2006, 6). Varios estudiosos aluden a que se debe tener en consideración

que «the concept of World Cinema implies transnational connections on the level of film production, financing, distribution and reception» (Berghahn y Sternberg 2010, 38).

Lucia Nagib (2006, 35), por su parte, defiende que el *world cinema* puede abarcar todo el cine del mundo, incluyendo el de Hollywood, oponiéndose de este modo a las definiciones binarias o negativas del término, como el cine no-Hollywood o no-occidental. En conclusión, Nagib aboga por estudiar el *world cinema* como metodología, no como disciplina. Estaphanie Dennison y Song Hwee Lim (2006, 9) sostienen que «World Cinema as a theoretical concept is destined not to definition and closure but to ceaseless problematisation, always a work-in-progress». En este contexto no deben despreciarse las respectivas tradiciones académicas. Dennison y Lim (2006, 8) explican que en las universidades europeas y estadounidenses se estudian principalmente los cines occidentales en los departamentos de estudios fílmicos y cinematográficos, mientras que los cines de otras procedencias son objeto de interés para los departamentos de lenguas extranjeras, estudios asiáticos, estudios orientales, etc. Conviene mencionar aquí la crítica expresada por Elsaesser (2005, 508-509) sobre el *world cinema*. Como teoría que procede del ámbito occidental, a diferencia del «tercer cine», que surgió en países (ex)coloniales, como se ha visto, el *world cinema* es sospechoso de constituir su corpus a partir de patrones occidentales. Aunque incluye filmes de realizadores del segundo o tercer mundo, las imágenes exotizan al Otro de acuerdo con el pensamiento occidental prevalente, con lo que se manifiesta como síntoma del neocolonialismo cultural.

En cuanto al *world cinema*, el cine migrante y diaspórico marcó un cambio en el *world cinema* dentro del contexto europeo. Tanto el cine de migración como el *world cinema* son cines híbridos «que yuxtaponen y fusionan patrones estilísticos, convenciones genéricas, tradiciones narrativas y musicales, lenguajes y estilos de performance de más de una cultura (fílmica)» (Berghahn y Sternberg 2010, 41), lo que refleja la doble mirada del autor y su doble pertenencia cultural. Junto a esto, no se puede olvidar la prevalencia de espacios liminales y transicionales, así como el acrecentado sentido de movilidad en ambos géneros, lo que apunta a identidades fluidas.

Hamid Naficy (2001) ha denominado *accented cinema* al cine de migración. En esta categoría se privilegia principalmente el papel del director/realizador de las obras cinematográficas, identificándolo con el exilio, la diáspora y/o las identidades postcoloniales. En *An Accented Cinema*, Naficy rastrea los rasgos comunes de estas producciones que manifiestan la doble conciencia del autor y la hibridación de formas y estilos. Entre estos rasgos cabe subrayar la fragmentación, el multilingüismo y la forma epistolar a nivel de estructuras narrativas, el protagonismo de personajes perdidos, tristes, solos y alienados, con caracteres dobles y ambiguos, estructuras de sentimiento caracterizadas por ser disfóricas, nostálgicas y liminales. Otro aspecto destacable del *accented cinema* es su frecuente configuración espacial del lugar de origen como utópico y abierto y el lugar del exilio como distópico y claustrofóbico.

No se trata de que el *accented cinema* sea opuesto al cine de Hollywood o al cine nacional de cualquier país, sino que dialoga con ellos, los emplea y contradice al mismo tiempo (Naficy 2001, 26). Además, comparte puntos de similitud con el tercer cine en lo que concierne a la lucha contra las estructuras hegemónicas en general (Naficy 2001, 30-31). Ambos son cines politizados, comprometidos contra el autoritarismo y la opresión. El «tercer cine» lucha por la liberación nacional, mientras que el *accented cinema* está comprometido con los emigrantes. Ahora bien, el «tercer cine» defiende una lucha armada de los pueblos oprimidos, mientras que el *accented cinema* está a favor de una lucha discursiva y semiótica. Asimismo, ambos crean una imagen nostálgica y perfeccionista de la cultura antes de su «contaminación», sea antes de la emigración o antes de la colonización. Además, ambos son híbridos en formas, imperfectos y experimentales. En suma, ambos son «historically conscious, politically engaged, critically aware, generically hybridized, and artisanally produced» (Naficy 2001, 31). Naficy proporciona ejemplos de directores que practicaron ambos tipos de cine durante su vida, con obras adscritas al «tercer cine» en la década de 1960 y otras al *accented cinema* a partir de la década de 1980.

En relación con ello, sigo la sugerencia de Cristina Martínez-Carazo (2010a, 158-159) acerca de vincular las películas de migración en el contexto español con la categoría *accented cinema*, aunque en la mayoría de

los casos no se deben a directores exiliados o diaspóricos. No obstante, los filmes del corpus comparten muchos rasgos definitorios del *accented cinema*, como son el motivo recurrente de viaje, personajes con problemas identitarios, liminalidad y nostalgia.

La elección terminológica de Naficy subraya la importancia de cuestiones lingüísticas y sus reflejos en los diálogos. Los filmes del *accented cinema* se caracterizan por ser bilingües, multilingües, multivocales o *multiaccented* (Naficy 2001, 24). Este mismo rasgo forma el punto de partida del siguiente acercamiento. Chris Wahl (2005) define el *polyglot cinema* como el cine en el que las lenguas se emplean del mismo modo que se emplearían en la realidad, incluyendo diálogos bi- o plurilingües<sup>9</sup>. El cine de migración se considera uno de los cinco subgéneros del cine políglota y ofrece un terreno fértil a este respecto, ya que refleja un ambiente lingüístico necesariamente bi- o plurilingüe (Berger y Komori 2010, 8)<sup>10</sup>. La diversidad lingüística en estas películas se acompaña de diversidad e hibridación estética, coincidiendo así con el *world cinema* y el *accented cinema*.

En relación con modos de demostrar este ambiente de diversidad lingüística, el grupo TRAMA (Martínez-Sierra et al. 2010, 15-29) hizo un estudio sobre películas españolas que incluyen personajes inmigrantes y clasificó la elección lingüística de los inmigrantes en cinco estrategias, las cuales son la auto-traducción del inmigrante, la interpretación de acompañamiento, la voz en off, los subtítulos y la no traducción. El director puede optar por no traducir cuando el inmigrante habla español o, incluso, cuando el inmigrante habla su propio idioma. La elección del director refleja su tendencia a «domesticar» o «extranjerizar» el personaje inmigrante en la película para el espectador. En otras palabras, el modo más domesticador es mostrar el personaje inmigrante hablando la lengua española, enseñando así un mayor grado de integración e inteligibilidad para el espectador español. Al contrario, dejar al inmigrante hablar su

9 Se refiere a este recurso en varias obras como un trabajo precursor para el cine políglota. Sin embargo, el enlace a este artículo en línea ha dejado de ser válido.

10 Los cinco subgéneros del cine políglota son «migration films, existential films, globalisation films, fraternisation films and colonial films» (Martínez Sierra et al. 18, 2010).

propio idioma sin ninguna forma de traducción significa no entenderlo y, así, alienarlo del espectador. Sin embargo, el valor de esta última opción reside en permitir «la voz del subalterno» y demostrar su complejidad y la necesidad de que el autóctono haga un esfuerzo para comprenderlo.

En este contexto, cabe aludir a que el doblaje es un método domesticador, en el sentido de que acerca el diálogo y los personajes extranjeros al espectador sin exigirle un mayor trabajo cognitivo, a diferencia de los subtítulos. No obstante, Chris Wahl (2005) niega la pertinencia del doblaje en las películas políglotas, ya que destruye la complejidad, variedad y singularidad de los personajes. En cambio, cree que emplear subtítulos es la mejor manera de transmitir el mensaje sin perder la voz del personaje, aunque también se puede optar por no utilizarlos en absoluto, ya que «polyglot cinema does not claim to be understandable at all linguistic levels, but rather aims to depict the breadth of languages with which migrants are confronted» (Berger y Komori 2010, 9).

Asimismo, Martínez-Carazo (2010a, 157-171) analiza el modo de representación lingüística del inmigrante en los documentales españoles. Arguye que la dimensión lingüística es peculiarmente compleja en el contexto español debido a su naturaleza plurilingüe (castellano, catalán, vasco, gallego), lo que duplica la tensión entre el deseo de guardar una identidad nacional homogénea y la necesidad de reinventarla. En este marco, optar por usar una lengua distinta de la dominante castellana es una forma de resistencia y subversión. Por otra parte, Martínez-Carazo describe el inmigrante como inaudible (*voiceless*) para retratar la idea de la falta de comunicación entre el inmigrante y su entorno cuando habla su lengua de origen, mientras está «en búsqueda de voz» cuando está aprendiendo la lengua española (Martínez-Carazo 2010a, 158). En definitiva, el hecho de que el personaje inmigrante hable español lo acerca al espectador, pero el acento que marca su habla crea un efecto alienador, oscilando de este modo entre acortar y alargar la distancia entre el inmigrante y el espectador.

### 3.3. FICCIÓN Y DOCUMENTALES

En términos tradicionales, el documental se asocia con la realidad y la seriedad. El documental se considera un discurso de sobriedad, igual a los discursos de ciencia, economía, medicina, periodismo y derecho (Nichols 1994, 47). A nivel de contenido, el documental gira en torno a personas, lugares y eventos reales y tiene como objetivo recordar o «documentar» un segmento del mundo real. La ficción, por su parte, implica el uso de personas, lugares y eventos inventados, incluso cuando se representan en un cuadro realista (Rhodes y Parris Springer 2006, 4). El realismo en la ficción representa una tendencia fuerte seguida en la contemporaneidad y alude a la probabilidad de creer la narrativa ficcional como potencial «realidad». Por lo tanto, la ficción es una manera de imaginar la realidad, es «una hibridación entre lo real y lo no real» (Cowie 2011, 24).

El estilo es otro factor que suele utilizarse para diferenciar entre documental y ficción. El estilo del documental se caracteriza por el empleo de la narración autoritaria y las entrevistas, junto al uso de evidencias como archivos, mapas, diagramas y gráficos. El estilo ficcional, por su parte, hace referencia a la construcción de la trama, la caracterización y la preocupación por el significado ideológico o temático demostrado durante la narrativa (Rhodes y Parris Springer 2006, 4).

La actitud del espectador es igual de importante para distinguir ambos géneros. Dai Vaughan (1999, 154) sostiene que «what defines a documentary as such is the way we approach it: the fact that we look to its images as records of the specific, not as envisionings of the possible». El documental pide al espectador que tome la actitud de «la creencia en la situación» y de «intérprete natural» de las realidades grabadas (Cowie 2011, 28). En cambio, la ficción resume la reacción del espectador en una frase: la voluntad de suspensión de credulidad, que emana de la paradoja de que la ficción es emocionalmente convincente a pesar de que sus acciones son probablemente imaginarias (Cowie 2011, 36).

Después de décadas de producción cinematográfica, las fronteras entre ficción y documental demostraron imposibles de delinearse nítidamente.

Se alude a esta realidad con el concepto de fronteras borrosas, *blurred*

*boundaries* (Nichols 1994). La ficción y el documental coinciden en el intento de ofrecer entretenimiento para el espectador y buscan «placeres y fascinación del filme como espectáculo» (Cowie 2011, 2). Para ello, los dos géneros se mezclan y prestan perpetuamente estructuras estéticas y técnicas de grabación y producción. Es a partir del comienzo del actual milenio que las formas híbridas ya no quedan al margen de la producción cinematográfica y televisiva (Lipkin, Paget y Roscoe 2006, 25), sino que encuentran alto interés y aceptación por parte del público. Gary Rhodes y John Parris Springer (2006) abordan en su libro *Docufictions* esta fusión entre el documental y la ficción. Proponen un modelo de cuatro géneros: dos tradicionales y dos nuevos resultantes de la mezcla de contenido y estilo.

Forma	Contenido	Resultado
Documentaria	Documentario	Documentario
Ficcional	Ficcional	Ficción
Documentaria	Ficcional	Mockumentary
Ficcional	Documentario	Docudrama

Tabla 1: géneros cinematográficos resultantes de la combinación de forma y contenido

El *mockumentary* —mezcla de contenido ficcional y estilo documental— cuenta historias ficticias, pero empleando técnicas documentales de grabación y producción. El efecto que causa la utilización de tales técnicas es meramente evocar veracidad con el fin de reforzar una reclamada autenticidad (Ward 2005, 7). Debido a sus modos retóricos concretos como la parodia, el pastiche y la ironía autorreferencial, el *mockumentary* se percibe como un género postmoderno por excelencia. En cambio, el docudrama —mezcla de contenido documental y estilo ficcional— alude a una recreación fabricada de unos eventos reales. En este caso, la narrativa de estilo ficcional añade una dimensión vívida y dramatizada a las acciones (Rhodes y Springer 2006, 5-6). A este género responde la famosa frase introductoria de muchas películas: «este drama está basado en hechos reales».

Obviamente, la naturaleza híbrida y *unmappable*<sup>11</sup> del cine de migración condujo a la hibridación de sus géneros. Isolina Ballesteros (2015, 20) hace hincapié en que «the blurring of boundaries between fictional and factual realities defines the aesthetics of a vast majority of immigration films. A clever blending of different generic conventions seems to be the recipe for commercial success». Por otra parte, menciona que el acercamiento cinematográfico al tema de migración prefiere técnicas documentales y formatos realistas. Estos implican prevalencia de cuadros exteriores, uso de luz natural, voz directa, cámara en mano, reparto de actores no profesionales —muchas veces inmigrantes— e inclusión de diálogos bi- o pluri-lingües. Estos formatos documentales se emplean en los géneros ficcionales como la comedia, el melodrama, el *film noir* y la *road movie* «para crear alternativas ficcionales sin eliminar la eficacia de los formatos documentarios» (Ballesteros 2015, 21).

### 3.4. LA INMIGRACIÓN MAGREBÍ EN EL CINE ESPAÑOL

La aparición de la figura inmigrante en la pantalla cinematográfica española se inició en las últimas dos décadas del siglo xx (Gronemann 2015, 213). Las primeras representaciones fueron de personajes secundarios, planos y no individualizados. En el año 1990 se dio el paso a producir obras de temática principalmente migratoria con la obra pionera de *Las cartas de Alou*, que trata de la aventura migratoria de un subsahariano en España. Desde entonces, la inclusión de personajes inmigrantes en las películas se ha convertido en una práctica habitual. Sin embargo, el inmigrante norteafricano tuvo que esperar hasta 1996 para registrar su primera aparición como protagonista en *Susanna*, seguida por *Saïd* (1999), *Canícula* (2001), *Poniente* (2002) y *Retorno a Hansala* (2008), por mencionar solo algunos ejemplos.

La actividad de producir cine sobre la inmigración es necesaria tanto para los inmigrantes como para la sociedad de acogida. Sin embargo, este modelo de producción por parte de la sociedad de acogida suscita el debate sobre la fidelidad o corrección de las representaciones del

<sup>11</sup> Su significado literal es 'lo que no puede ser representado en el mapa'. Se puede traducir en español por inimaginable, irrepresentable o no clasificable.

sujeto inmigrante. De hecho, se supone que en muchos casos las obras occidentales revelan el punto de partida del *describer and imaginer* más que del *described and imagined* (Morrison 1992, 90). Por una parte, los directores no escapan del imaginario colectivo español y transmiten a través de sus obras imágenes propias de este imaginario. Pero, por otra parte, estos directores ejercen un tipo de autocritica de la sociedad española motivados por su activismo social y político.

La crítica social en estas obras se dirige, en parte, a los estereotipos difundidos en el imaginario español sobre el inmigrante, como, por ejemplo, la vinculación del inmigrante con ámbitos de drogas y delincuencia (Navarro García 2009, 347). Además, se cuestiona en estas películas el racismo, que oscila desde la violencia física hasta otros tipos de discriminación más leves. Además, se critica la Ley de Extranjería, que dificulta la vida del inmigrante y le obliga a permanecer marginado en el entorno español. La mayoría de los directores de estas películas pertenece al grupo de «aquellos directores vinculados a un cine de carácter social en el que tienen cabida temas de actualidad como el terrorismo, la violencia de género o la delincuencia (cineastas como Montxo Armendáriz, Imanol Uribe, Icíar Bollaín, etc., más la suma de directores jóvenes, algunos de ellos noveles), los que más se acercan al tema de la inmigración desde diversas perspectivas» (Roncero Moreno y Mancebo Roca 2004, 40).

En realidad, se reconoce el esfuerzo de estas obras para oponerse a los prejuicios relacionados con los inmigrantes. Aun así, a veces no han podido escapar de lo que precisamente combaten, ya que el conjunto de las obras realizadas sobre el inmigrante magrebí ofrece un perfil parecido (Kunz 2015, 171). La representación más frecuente es la de un inmigrante clandestino recién llegado, pobre, que ejerce trabajos poco cualificados y cuya principal inquietud es conseguir el permiso de residencia y un trabajo digno (Navarro García 2009, 350); por no mencionar el aspecto físico de los personajes magrebíes en las películas españolas, que también responde a una imagen típica. Esta construcción reduccionista del inmigrante promueve unos estereotipos «que imposibilitan su individualización y su articulación como sujeto social diferenciado» (Martínez-Carazo 2010b, 188).

En este contexto, hay que aludir al intento de algunas obras aquí estudiadas de abandonar las imágenes esencialistas del magrebí. Un buen ejemplo es el personaje de Adbembi en *Poniente*, que es amazigh, a diferencia de la suposición de que todos los inmigrantes magrebíes son árabes. Adbembi explica con motivo de una pregunta de su amigo Curro que la lengua bereber en la que escribe no es una forma del árabe; ilustra así que la civilización bereber tiene más de cinco mil años de historia y que los bereberes y españoles comparten una misma raíz. Otro ejemplo de imágenes novedosas del inmigrante magrebí es Moncef en *En construcción*, que es el personaje menos convencional de todas las películas aquí estudiadas. Se trata de un albañil marroquí que trabaja en las obras de construcción en el barrio chino de Barcelona. Moncef demuestra ser poeta, intelectual, laico y estar comprometido políticamente. Desde otro ángulo, la película *Susanna* presenta el personaje del joven Saïd, quien lleva años viviendo en España a diferencia de los personajes magrebíes en otras películas, que son recién llegados. Saïd busca una definición de su sitio intersticial entre la sociedad migratoria marroquí y la sociedad española. Él defiende que es partidario de los valores occidentales y arguye que no es igual que los otros marroquíes: «no soy como ellos, ni pienso como ellos [...] yo soy como tú» (Chavarrías 1996). No obstante, adopta un actitud conservadora y patriarcal en lo que concierne a las relaciones con mujeres cuando le dice a Susanna «mi mujer me espera en casa».

También es evidente la pretensión de los directores de acercar y familiarizar al espectador con el inmigrante mediante la presentación de aspectos de su vida cotidiana. Se muestran escenas de costumbres, ritos y fiestas del inmigrante. El miedo al Otro se debe en buena medida al desconocimiento; por ello, estas películas buscan dar a conocer, aunque sea parcialmente, la cultura del inmigrante magrebí. Además, se aspira en estas obras a romper las barreras entre el autóctono y el inmigrante, sin despojarle a este último de su complejidad. Para ello, se incluyen diálogos en la lengua del inmigrante, lo que «se ha convertido en estrategia dominante en la representación de la vida diaria de los protagonistas» (Berger y Komori 2010, 9).

No obstante, se nota que en la mayoría de las obras españolas producidas hasta el momento se eligen finales en los que el inmigrante ya

no se queda en España. El inmigrante es repatriado, huye, es detenido por la policía o muere. Con este tipo de finales, que Isabel Santaolalla (2006, 15) ha denominado «la desaparición como destino narrativo», se evita molestar de alguna manera al espectador con la cuestión de la convivencia con el inmigrante en un horizonte más amplio. Además, las relaciones interétnicas mostradas en estas películas acaban en fracaso o, en el mejor de los casos, un final abierto (Navarro García 2009, 354). Daniela Flesler (2008, 132) explica que los romances truncados entre inmigrante magrebí y pareja española representados en las obras literarias y artísticas españolas reflejan un racismo diferencialista basado en una memoria histórica que no deja de relacionar el inmigrante magrebí con la figura del «moro invasor».

Parece que las obras españolas sobre la inmigración surgieron en respuesta a los problemas urgentes resultantes de la aparición de este fenómeno en España. Esto también explica el hecho de que las últimas obras cinematográficas españolas sobre inmigrantes magrebíes daten de 2008. Tras más de una década (1996-2008) de producción cinematográfica sobre la inmigración magrebí, se hizo redundante repetir el mismo tipo de crítica para los espectadores. Ahora bien, el tema de inmigración es complejo, y lo que se necesita es que más obras lo aborden desde nuevas perspectivas, que no se limiten a las necesidades primarias del inmigrante, como seguridad, trabajo y vivienda. Hay que dejar de plantear la cuestión migratoria como un fenómeno temporal cuando es, más bien, un movimiento continuo que integra a nuevos individuos en la sociedad española. Asimismo, sería también importante no percibir a los inmigrantes como una carga sobre los autóctonos, sino como una parte integral de la sociedad, que es igualmente capaz de enriquecer el país. Para ello hay que abordar en los filmes cuestiones como la convivencia y la (re)definición de la identidad como resultado del encuentro diario con los inmigrantes, que cada vez son menos «otros» y más «nosotros». Junto a esto es imprescindible una representación más amplia de los personajes inmigrantes en el cine. Hay ahora en España hijos de inmigrantes que nacieron en España y que «hoy recorren la veintena, son la punta de lanza de un nuevo paisaje social, mucho más variado y diverso» (Carretero 2016). Evidentemente, dicha generación ha sufrido

desafíos tanto a nivel social como cultural o identitario, por lo que se espera de ella que plasme en el cine su experiencia y trate de enfrentarse a sus propios retos: «El cine español ha tratado, principalmente, cómo llegan estos seres humanos y cómo se les recibe, pero ha hablado muy poco de aquéllos que llevan ya décadas viviendo en ciudades y pueblos españoles, de la nueva composición social de las escuelas y de los barrios, así como de sus hijos, niños y jóvenes que han nacido aquí y que ya no son “inmigrantes”» (Navarro García 2009, 359).

### 3.5. PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA ÁRABE

La industria cinematográfica árabe abarca un abanico amplio y diverso de producciones. Viola Shafik (2007, 1) sostiene que es más preciso utilizar el término «cines árabes» y no «cine árabe». La variedad de esta producción se debe, en primer lugar, a la pluralidad cultural, étnica, religiosa y lingüística del mundo árabe. Los países de esta zona, no obstante, comparten una cultura clásica de mayoría árabe y musulmana, además de una historia reciente semejante en términos de colonialismo y liberación. Por ello, un acercamiento comparatista consciente de las similitudes y diferencias será el más adecuado para estudiar los fenómenos culturales —el cine en este caso— de dicha zona.

El presente estudio se centra en la producción de tres países árabes, a saber, Egipto, Argelia y Marruecos. Estos tres países pertenecen a la región del Norte de África, que cuenta con una historia importante de emigración en los siglos xx y xxi. De hecho, la emigración es un tema bien presente en su mentalidad colectiva y, por lo tanto, en sus producciones cinematográficas y audiovisuales. Dentro del cine norteafricano de emigración, cabe destacar la temática de la emigración clandestina en el Mediterráneo (*harga*) hacia las costas meridionales de Europa (como España, Italia y Grecia), que ofrece una materia dramática significativa. Ahora bien, el criterio por el que se elige aquí exclusivamente el cine egipcio, argelino y marroquí se basa en la presencia de obras de cine (ficcional y documentales) que incluyen personajes emigrantes con destino a España. En consecuencia, se ha excluido, por ejemplo, el cine tunecino, que incluye varias obras sobre emigración a Europa, pero ninguna trata

la emigración a España específicamente. En la misma línea, no se estudiarán obras debidas a directores egipcios, argelinos o marroquíes si relatan historias migratorias cuyo destino no es España.

Dentro del mundo árabe, los cines egipcio, marroquí y argelino son relativamente ricos. Destaca muy especialmente Egipto por haber sido siempre una fuente primordial de producción y venta de películas en el mundo árabe (Armes 2015, 2). Asimismo, Egipto es el único país árabe que tiene un cine nacional en el sentido tradicional de la expresión (Armes 2015, 7). Es uno de los pocos países en la zona donde se encuentran productoras locales apoyadas por el Estado, que hacen posible la producción de un alto número de películas. Además, los proyectos cinematográficos egipcios se caracterizan por tener un guionista, mientras que en los cines vecinos suele ser el director quien se encarga de escribir el guion<sup>12</sup>. Otro aspecto que influye positivamente en la distribución del cine egipcio es el hecho de que el acento egipcio ofrece un tipo de lengua franca para todo el público árabe. Por el contrario, el acento marroquí o argelino no se comprende fácilmente en los países del *Mashreq*<sup>13</sup>, lo cual entorpece la difusión de sus obras en muchos países árabes. En consecuencia, las producciones magrebíes están pensadas para un público local o internacional no árabe (con la ayuda de subtítulos o doblaje en otras lenguas). En realidad, ambos cines, argelino y marroquí, han podido encontrar un lugar en el mapa del cine internacional. Marruecos ha empezado a destacar a partir de la década de 1990 en la industria cinematográfica en términos cuantitativos y de contenido. Por el contrario, no abundan las obras argelinas, pero su calidad y la naturaleza de sus temas consiguieron atraer la atención pública y crítica. Se encuentran en los cines marroquí y argelino obras debidas tanto al sector público como al privado. También hay un número considerable de directores emigrantes que, trabajando desde Europa, figuran en el género conocido como «المهجر سينما» (cine del exilio).

12 «الإنتاج السينمائي العربي: مصر في المقدمة تليها العراق». RT online. Acceso el 17 de diciembre de 2019. <https://arabic.rt.com/news/765387>.

13 El término *Mashreq* (مَشْرِق) significa en árabe 'el lugar por donde sale el sol'. Se refiere geográficamente a los países al este del mundo árabe, principalmente Egipto, Iraq y los países del Levante (Siria, Palestina, Jordania y Líbano). *Mashreq* es el término opuesto a *Magreb*.

Si bien los países norteafricanos no ofrecen el suficiente apoyo a la industria cinematográfica local, pues se benefician de los proyectos extranjeros de grabación en su territorio, ofrecen ventajas atractivas para los directores de fuera. Primero, hay una variedad de localizaciones de mar, montaña, desierto y ciudades antiguas (casbas). Segundo, el coste de grabación, estancia y transporte es menor que en otros países. Y, tercero, el proceso de conseguir permisos para la grabación es más fácil y rápido. Muchas películas famosas en la historia del cine fueron grabadas en esta zona, como, por ejemplo, *Lawrence de Arabia* (1962), *La guerra de las galaxias* (1977), *La momia* (1999), *Gladiator* (2000) y partes de la serie *Juego de Tronos* (2011-2019). Un destino bien conocido para grabar películas es la ciudad marroquí de Uarzazat, al sur de la cordillera del Atlas. Esta ciudad se caracteriza por su clima desértico y su distinguida arquitectura. Allí se instalaron estudios, como Atlas Corporation, para atender los proyectos fílmicos. Los productores emplean la mano de obra local para reducir los costes, lo cual ayuda a incrementar la competencia local en algunos aspectos. Gracias a ello encuentran oportunidades de trabajo marroquíes profesionales y técnicos gráficos, de sonido, rodaje, etc. Además, la mayoría de los habitantes de Uarzazat se gana la vida trabajando como extras en estos proyectos (Dadoosh 2011, 173).

### 3.6. DESAFÍOS PARA EL CINE NORTEAFRICANO

Existen diversos factores que influyen en la industria cinematográfica en la región norteafricana. Desde el punto de vista político, predomina la inestabilidad en la región, sobre todo después de la primavera árabe, y la censura impuesta por los regímenes limita los temas atendidos y el modo de abordarlos. Apenas hay una formación técnica adecuada, con lo que es necesario efectuar los estudios y el entrenamiento cinematográficos fuera. Además, escasean artistas y técnicos profesionales locales, lo cual se suele resolver con la ayuda de profesionales extranjeros. Últimamente, la financiación de los trabajos cinematográficos es uno de los mayores desafíos como consecuencia del insuficiente apoyo estatal y la falta de grandes compañías productoras.

La preocupación por conseguir el éxito comercial impidió el desarrollo idóneo de obras comprometidas con la crítica social. Esto se debe a que «the so-called Third-Worldist anti-colonial cinema did not succeed in resolving the contradiction between cultural promotion, political commitment, and rentability» (Shafik 2007, 209). Como resultado, las obras fílmicas norteafricanas pertenecen a dos grupos: a) un cine convencional orientado por el éxito comercial y el consumo popular, realizado mayoritariamente en las productoras locales egipcias y b) un cine de *auteur* que suele defender un discurso antiautoritario y deconstructivo.

La producción documental, por su parte, no ha prosperado tanto como la ficcional. En este caso, el tema económico es determinante, junto a una ausencia de «cultura del documental» tanto entre los productores como en el público<sup>14</sup>. Asimismo, Egipto y el Magreb están aún más retrasados en la producción documental que otros países árabes, como Palestina y Líbano (Armes 2015, 69). Cabe aludir aquí al hecho de que la tecnología digital redujo los costes y equipos de grabación, lo cual aumentó el número de documentales y suscitó mayor interés por parte de los medios árabes. La mayoría de estos documentales es de carácter autobiográfico o se centra en ambientes familiares (Armes 2015, 22), además de otros de índole política fomentados por los dos canales de noticias más importantes del mundo árabe: Aljazeera y Alarabiya (Shafik 2007, 229).

Los realizadores independientes se ven afectados por la falta de financiación local, lo que les obliga a la búsqueda de fuentes alternativas en forma de subvenciones, coproducciones o premios. La colaboración se da fundamentalmente con Europa, sobre todo Francia, además de una emergente fuente de financiación con origen en los países árabes del Golfo. De hecho, el origen de la financiación incide en la realización de la obra. Este efecto se evidencia en dos aspectos: el tipo de imágenes representadas y la elección lingüística del filme. Con respecto a las ideas e imágenes transmitidas en el filme, está probado que el surgimiento de entidades financieras árabes tuvo como resultado la producción de obras con nuevas temáticas y de naturaleza diferente a las financiadas por socios europeos (Armes 2015, 1). Por otro lado, Anne Jäckel (2010,

14 «السينما الوثائقية العربية. تهميش يبحث عن جمهور»<sup>14</sup>. Acceso el 19 de diciembre de 2019. <https://www.noonpost.com/content/28437>

82) afirma que grabar en francés (o en lenguas europeas en general) es una estrategia para ganar financiación o para satisfacer requerimientos de la coproducción, a menos que el director grabe en una lengua europea con el objeto de reclamar su pertenencia a una identidad europea. En caso contrario, es decir, cuando la película no está destinada a grabarse en una lengua europea, los prestamistas o coproductores suelen exigir una copia completa del guion en su lengua (europea) (Armes 2015, 19). Además, es frecuente emplear subtítulos o doblaje en la lengua de la entidad financiera cuando el filme se graba en árabe.

Cabe mencionar el papel de los festivales de cine en determinar los temas e imágenes en función de las preferencias de sus organizadores. Los festivales de cine ofrecen un espacio para apoyar y exhibir las obras cinematográficas. Existe ya un gran número de filmes realizados para los festivales (Elsaesser 2005, 87). Varios festivales internacionales se dedican al tema de migración, completa o parcialmente. Entre ellos se cuentan el Festival internacional de cine sobre migración fundado por la Organización Internacional para las Migraciones, el Festival Mediterráneo de Cine e Inmigración (Uxda) o el Festival de Agadir de Cine y Migraciones. Además, una buena parte de las películas participantes en los festivales de cine en la zona mediterránea trata el tema de migración, ya que el Mediterráneo ha sido escenario de los innumerables viajes clandestinos hacia Europa.

### 3.7. DIRECTORES ENTRE DOS CONTINENTES

La mayoría de los realizadores independientes en el Magreb y el Oriente Medio comparte un perfil parecido, como, por ejemplo, la experiencia de tener educación y/o formación en Estados Unidos o Europa (Armes 2015, 1). Además, un gran número de ellos son expatriados o eligen voluntariamente vivir fuera temporal o perpetuamente, lo que indica una identidad transnacional, motivada por ser varios hijos de matrimonios mixtos (Armes 2015, 89). De hecho, hay en París un grupo considerable de directores de origen norteafricano que pertenecen al llamado *accented cinema* (Armes 2015, 89), esto es, se relacionan con el exilio y la diáspora. A partir del año 2000, los directores inmigrantes se convirtieron en

objeto de alto interés y los «“hyphenated” film-makers are particularly suited to attract co-production partners» (Jäckel 2010, 84). Varios de ellos llegaron a ser reconocidos en el cine nacional e internacional. En cambio, los cineastas inmigrantes pueden apoyarse en el reconocimiento que ya habían ganado para participar en la defensa de los derechos de los inmigrantes a través de la producción y distribución de filmes que tratan las cuestiones migratorias (Jäckel 2010, 82).

Ahora bien, estos directores tienden a definirse por su trabajo individual, no con etiquetas colectivas, como el cine *beur*, con el objeto de liberarse de la carga de representación del grupo definido. También, hay que tomar en cuenta que prácticamente el *auteur* mismo asume varios papeles a la vez, como guionista, productor, director y distribuidor (Armes 2015, 10). Tampoco debe olvidarse que la financiación, sobre todo francesa, suele ser concedida al director (Jäckel 2010, 77). Se puede apreciar que Francia es uno de los países más partidarios del cine de *auteur* y asigna una alta financiación a los directores independientes. Esta es una de las razones que empujan a los directores de terceros países a dirigirse a este país en particular (Jäckel 2010, 82). La mayoría de ellos procede de familias acomodadas hablantes de francés como primer idioma y con arraigo en la cultura francófona. La elección lingüística en sus películas no es siempre la misma. Hay quienes graban en francés para reclamar su pertenencia al ámbito francés, ya que hablan francés desde el nacimiento y consideran que «su país es la lengua que hablan» (Jäckel 2010, 82). Por el contrario, una buena parte de los directores mencionados graba sus películas en árabe para hacer llegar su crítica a los espectadores norteafricanos.

El tipo de esta crítica varía en función de la posición social y la edad del director. A modo de explicación, apareció a partir del año 2000 una generación de directores que no vivió en primera persona la época colonial. Para ellos, el principal problema de sus países no es la colonización, sino la mala administración, junto a la globalización y la opresión que ejerce (Armes 2015, 8). Es notoria la prevalencia de la crítica social, mientras que se evita la crítica política directa cuando las obras se producen dentro de los países norteafricanos debido a la censura. La crítica en las obras aquí estudiadas apunta primordialmente a las condiciones pésimas

de vida en el país de origen, las mafias de tráfico humano y los problemas de integración en los países europeos. La crítica de estos directores llega a dirigirse a los países europeos de acogida dentro de lo que Mike Wayne (2002, 40) describe como «filmes nacionales anti-nacionales». Por ejemplo, el documental de Basel Ramsis *El otro lado...* critica a los responsables (políticos, en primer lugar) de los problemas del barrio madrileño multicultural de Lavapiés.

Otro escenario frecuente en estas obras es el de una vuelta (imaginaria o verdadera) al país «de origen». Un ejemplo es *Aquí y allí* (dir. Mohamad Ismail, 2005) que cuenta la historia de una familia inmigrante en Francia que regresa a Marruecos, pero no soporta el cambio del estilo de vida y vuelve a Francia. Otro ejemplo es *Exils* (dir. Tony Gatlif, 2004), que muestra el recorrido de dos jóvenes (Naïma, de segunda generación inmigrante, y Zano, hijo de padres *pieds-noir*) desde Francia hacia Argelia. Los incidentes durante el camino les conducen a un inesperado redescubrimiento de sus identidades. La vuelta es uno de los cuatro motivos mencionados en un estudio llevado a cabo por Lidia Peralta García (2018) sobre el cine marroquí de migración. Los cuatro temas del cine de migración marroquí, según Peralta García, son la emigración, la diáspora, la migración interna y el regreso de emigrantes. Asimismo, este estudio concluye que el 29% del total de la producción cinematográfica marroquí registrada en la base de datos del Centre de la Cinématographie Marocain entre los años 1958 y 2015 contiene una de las cuatro líneas temáticas migratorias mencionadas. Sin duda, la emigración ha dejado un profundo efecto en la identidad marroquí. También ha dejado un efecto significativo en los países receptores, como España. En el siguiente capítulo se abordará con más detalle el papel que desempeña la migración en modificar las identidades nacionales española y magrebí.



## 4. IMAGINARIOS COLECTIVOS

El concepto de identidad ha sido objeto de copiosas investigaciones en varios campos de estudio y durante varias décadas. Se alega que la imagología es un terreno clave para comprender este concepto, los diversos procesos de su formación, el modo en el que se hace creíble y su capacidad de crear realidades en las que se basa el entendimiento de los individuos y los colectivos humanos. Una de las premisas que explica la imagología en relación con la identidad es la idea de que las identidades se forman a partir de los imatipos. Al contrario de lo que se puede creer en un principio --las imágenes mentales derivan de unas identidades definidas previamente-- el título del volumen editado por Michael Wintle (2006) confirma el sentido de la constitución de *Image into Identity*. El presente trabajo sigue este postulado que percibe que «la identidad se liga así de forma privilegiada a la representación» (Santos Unamuno 2012, 41). Las imágenes forman identidades o, mejor dicho, posibles identificaciones (Leerssen 2007b, 27). La noción de identidad como una esencia ha perdido fuerza como consecuencia de la concreción de su naturaleza constructivista. John Osborne y Michael Wintle (2006, 16) expresan su percepción de la identidad como «always socially mediated and, therefore, relativistic, provisional and performative. That is to say, identity is wholly or partially the precipitate of social discourses that the critical process is trying to render conscious». Sea la identidad definida en términos raciales, culturales u otros, es necesario concebirla como constructo imaginario. La identidad nacional es un objeto central en los estudios de identidad debido a su relevancia en la contemporaneidad.

La formación de la identidad nacional se puede estudiar como un conjunto de «autoimágenes», en comparación con las «heteroimágenes» que se vinculan con la identidad del Otro; toda imagen «se constituye a través de una comparación continua que va de la identidad a la alteridad, porque siempre hablar de los otros es también una forma de revelar algo de sí» (Moll 2002, 349). El principio de la diferenciación se basa en subrayar las diferencias con los colectivos del exogrupo mientras se ignoran las diferencias entre los individuos del endogrupo, «a balancing process, where the internal cohesion and external distinctness of the group outweigh the group's internal diversity and its external similarities» (Leerssen 2007a: 337). Para la creación mítica de la nación se emplean discursos que buscan elementos de unificación entre los miembros del colectivo como la raza, el idioma, la religión, las costumbres, las tradiciones y la cultura. La identidad gana su plausibilidad primordialmente a través de su propagación social. De ahí la precaución en el uso del término de identidad que algunos investigadores plantean solucionar al añadirle el adjetivo «percibida». Una identidad percibida (Leerssen 2006, 43) implica que una identidad se entiende en función de la aprehensión consensuada por un grupo de personas y que esta identidad no refleja realidades absolutas ni estáticas.

El estudio imagológico procura demostrar la falacia de la perspectiva esencialista de la identidad que la entiende como una entidad que mantiene su homogeneidad por dentro y su diversidad en relación con lo de fuera, «a belief that the nation in question exists, exists separately, and can be objectively individuated by its inner propria and character» (Leerssen 2006, 38). En el acercamiento a la identidad, se aprecia el esencialismo como contradictorio con el constructivismo, que contrapone la *nature* versus *nurture* o *nature* versus *culture* (Leerssen 2006, 33). Lo que la imagología pretende aprobar es que la identidad y la cultura no describen constituciones previamente definidas de una vez por todas porque «there is no elementary, atomic-identity level at which people are of one mind and one soul» (Leerssen 2007a, 338), y que las diferencias existen y seguirán existiendo a nivel intergrupales e intragrupal. Se trata «más bien de espacios de identificación, escenarios de conflictos y luchas simbólicas» (Santos Unamuno 2012, 41). En

definitiva, la identidad se entiende en el sentido de un constructo histórico variable y no como una constante antropológica (Leerssen 2006, 44) cuya formación refleja una dinámica viva y compleja. Homi Bhabha (2004, 256) argumenta que no existe necesariamente una pertenencia eterna; las identidades son flexibles y pasan siempre por unos procesos de reformulación. Varios problemas se crearán cuando los colectivos ignoren esta realidad; la inmigración toca precisamente este punto al alterar una homogeneidad imaginada de la sociedad de recepción. El papel que desempeñan los inmigrantes se ve en la desestabilización y el cuestionamiento de una identidad singular, tendiendo así a recordar a todos los individuos el sentido inseguro de su pertenencia y ponerlos en el lugar del *emigré* (Osborne y Wintle 2006, 17). En cambio, el aumento de la conciencia del cariz constructivista de la identidad contribuyó a la emancipación de las minorías marginadas (Leerssen 2006, 44); los movimientos como la negritud, el feminismo, la decolonización, entre otros, están desafiando una cultura hegemónica presidida por el elemento occidental blanco y masculino.

Hay que tener en cuenta un factor importante que entra en la creación de la identidad, esto es, la posibilidad de que las naciones interioricen imágenes prestadas de otras naciones. Particularmente, si entran en juego dos fuerzas desiguales, el más débil suele adoptar imágenes y discursos exteriores que vienen del más fuerte. Las naciones subalternas, por ejemplo, pueden llegar a auto-exotizarse como resultado de la influencia de otras naciones (Leerssen 2016, 22). En otras palabras, los heteroimágenes que tienen los Otros se convierten en autoimágenes de la nación mirada. Las imágenes adoptadas pueden pasar por procesos de reinterpretación y adecuación en los que resultan más conformes con el imaginario del grupo subordinado. En este caso, «the repertoire of images produced from the internal standpoint would be identical in content to, but in terms of values a mirror-image of, the forms of representation developed by external observers» (Bonaria Urban 2013, 18). Se mostrarán varios ejemplos de la apropiación de imágenes ajenas durante el análisis de las obras cinematográficas incluidas en este estudio, pero antes se presentará una serie de autoimágenes y heteroimágenes recíprocas de españoles y magrebíes.

#### 4.1. IMAGINARIO ESPAÑOL

El fenómeno migratorio reviste una especial importancia en el imaginario español, ya que este país cuenta con una larga historia de emigración, exilio y expulsiones desde hace siglos, impulsados por motivos políticos, religiosos, económicos y sociales. Bernabé López García (1996) y Virgilio González (2011) cuentan la historia de los movimientos migratorios españoles tomando como punto de comienzo la expulsión de los judíos (año 1492) y pasando por la de los moriscos (año 1609) y los jesuitas (año 1767). Las emigraciones españolas durante el siglo XIX y XX fueron primordialmente económicas y políticas. No hay que olvidar que entre los destinos de estas emigraciones el Magreb ha sido tierra de acogida de un buen número de españoles, aunque no siempre se reconozca esta realidad (López García 2006, 480). Las migraciones se dirigieron principalmente hacia la Argelia francesa desde 1830 y al Marruecos colonizado en la primera mitad del siglo XX en busca de empleo, oportunidades para realizar actividades comerciales o por exilio político. La existencia colonial española en parte de Marruecos y en la región argelina de Orán también conllevó el asentamiento de un considerable número de españoles en estas zonas. Sin embargo, el fin de la época colonial en el Magreb a partir de 1956 motivó el retorno de la mayoría de los emigrantes españoles en el Norte de África. Simultáneamente, millones de españoles se encontraban en países europeos y latinoamericanos, por lo que España contaba entonces entre los países básicamente emisores de emigración.

Pero el mapa demográfico de España se modificó, en especial a partir de la década de 1980; los retornos se masificaron debido a los cambios políticos resultantes de la Transición y el avance económico del país. En la misma época, aumentaba la inmigración desde varios países hacia España. Con eso, España empezó a transformarse de ser un país principalmente emisor de emigrantes a uno receptor de inmigrantes de diferentes procedencias. Aun así habrá que recordar que hasta finales de la década de 1990 el número de españoles fuera de España superaba el de los extranjeros dentro del país (González 2011, 56). Solo durante quince años, la inmigración pasó de representar tan solo el 0.7% de la población española a constituir sobre el 9% de ella (López García 2006, 489), de tal

forma que la inmigración se convirtió en un hecho estructural irreversible de la identidad española que va asimilándose a su entorno europeo cuya nueva definición se caracteriza por el hibridismo (Ballesteros 2015, 4). Este proceso de apertura a la heterogeneidad no está exento de una profunda ironía en el caso de España (Cornejo Parriego 2007, 18). El anhelo histórico de España de alejarse de la imagen de atraso y la suposición de que las fronteras imaginarias de África se situaban en los Pirineos fue resuelto por la integración de España en la Comunidad Europea. Este coronamiento del esfuerzo de España para conseguir su reconocimiento como un país europeo y «blanco» sucede simultáneamente al surgimiento de una larga cadena de debates sobre la pureza de la identidad europea y su fluidez y dinamismo como consecuencia del sucesivo «oscurecimiento» por la acogida continuada de inmigrantes «negros». Rosalía Cornejo Parriego (2007, 19) subraya la necesidad de que España —como comunidad imaginada— reconozca su «multiposicionalidad» en cuanto a sus lazos transatlánticos, africanos y mediterráneos. Estos vínculos fueron precisamente los que habían marcado la «diferencia» de España en comparación con el resto de Europa, aunque la interpretación de esta diferencia se comprendía de formas distintas. La evaluación de la particularidad de España variaba desde la estimación positiva que la ve como un factor constituyente de una identidad nacional peculiar hasta la valoración muy negativa que desea eliminarla para poder integrarse en la comunidad europea<sup>15</sup>.

Cabe recordar que incluso hasta unos años antes de la adhesión de España al conjunto de la Comunidad Económica Europea, los emigrantes españoles en países europeos recibían a menudo un tratamiento parecido al que recibían los emigrantes africanos. Se encontraban regularmente carteles en las puertas de los bares de Alemania, Bélgica y Suiza con la advertencia de «prohibida la entrada de españoles, africanos y norteafricanos» (Flesler 2008b, 29). Sin embargo, los españoles hoy en día, descritos por Juan Goytisolo (1990) como «nuevos ricos, nuevos libres, nuevos europeos», sufren de una amnesia generalizada sobre su historia.

15 Para una explicación detallada de la «diferencia» de España, véase «Difference Within and Without. Negotiating European, National, and Regional Identities in Spain» en *The Return of the Moor* de Daniela Flesler (2008b).

La intencionada negativa a mirar hacia atrás —en cuanto al reciente pasado de la emigración española o en lo que concierne al componente semita de la cultura española— requieren un consciente trabajo de indagación en la evolución diacrónica del imaginario español y la definición de la identidad nacional. Asimismo, la aparición sucesiva de más inmigrantes en el territorio español se suma a los factores de desestabilización de la definición de la propia identidad (Cornejo Parriego 2007, 18). No obstante, a pesar de los «problemas» que supone la acogida de los inmigrantes, la recepción de inmigrantes económicos resalta la imagen de España como una utopía para los pueblos del Tercer Mundo, lo cual confirma su adscripción al moderno Occidente.

Ahora bien, esta breve introducción a la posición del movimiento migratorio en el imaginario español se ha presentado con el fin de poner en perspectiva el debate sobre el inmigrante magrebí en la sociedad española. Para poder hablar de imagotipos del inmigrante magrebí es necesario prestar atención a sus dos cualidades de magrebí e inmigrante. En el caso del magrebí, el imaginario español cuenta con una larga historia de encuentros y desencuentros políticos, culturales y sociales. La inmigración, en cambio, es un fenómeno relativamente reciente, pero suscita no menos reacciones debido a factores económicos, sociales y culturales. El magrebí, o árabe, vive en el imaginario español, en gran parte, como amenaza para la identidad y la estabilidad en España. «Temido, envidiado, combatido, denostado», afirma Juan Goytisolo (1982, 7), «el musulmán —sarraceno, morisco, turco o marroquí— alimenta desde hace diez siglos leyendas y fantasías, motiva cantares y poemas, protagoniza dramas y novelas, estimula poderosamente los mecanismos de nuestra imaginación». Cabe recordar que el magrebí descrito no es un ser de carne y hueso, sino una invención literaria, «fantasmas de una escenografía mental creada por y para nosotros» (Goytisolo 1982, 19, 39), y el Magreb que transmiten los autores en sus obras no es más que una representación teatral existente anteriormente.

Como testigo histórico de los imagotipos en cuestión existen crónicas escritas desde el siglo IX en las que se cuenta la historia de la invasión árabe de la península y los siguientes sucesos históricos. Estas crónicas fundan imágenes del árabe y el musulmán que más tarde se convierten

en mitos literarios. Daniela Flesler (2001) y Goytisolo (1982) afirman que estas leyendas y crónicas describen la intervención como «pérdida» de España a manos de los invasores «moros» tras la derrota visigoda del año 711. Aunque tiene poco de comprobable históricamente, «esta leyenda va a capturar la imaginación española durante siglos, y va a ser reescrita una y otra vez, de manera obsesiva, en forma de romances, ensayos, dramas y novelas» (Flesler 2001, 76). Esta leyenda tiene efecto perdurable en el tipo de mirada mutua entre España y el Norte de África y forma una base mítica fundacional para España como nación. A pesar de que las crónicas fueron elaboradas en un primer momento por los mozárabes, esto es, los cristianos que vivían bajo la dominación musulmana en la Península Ibérica (*Crónica mozárabe del año 754*), posteriormente intervinieron árabes, judíos y cristianos en las varias versiones fabuladas hasta llegar a la *Crónica sarracina* de Pedro del Corral, considerada por Ramón Menéndez Pidal (1925, 89) la primera novela histórica española. En las crónicas se describe la entrada de los invasores provenientes del Norte de África como la «mayor tragedia histórica» de la Península; además se transmite que la causa de su invasión fue el castigo divino debido a los pecados del rey visigodo Rodrigo y el conde de Ceuta Don Julián (la violación por el rey Rodrigo de la hija de Don Julián y luego la traición de éste a su pueblo al pedir el apoyo de los norteafricanos en una guerra contra el rey Rodrigo, que así facilitó su entrada en la Península); de esta mirada viene el miedo a los moros vistos como castigo de Dios, que luego se reaviva en repetidas ocasiones.

El árabe se vio como castigo al pecado «sucio» que cometió Don Julián (Goytisolo 1982, 38). En la mentalidad española se creyó durante siglos que la invasión sarracena y la consiguiente destrucción de España se debían a un delito sexual. Las imágenes literarias que describen estos acontecimientos se incluyen en crónicas, poemas épicos, obras dramáticas, lírica y romances, sobre todo entre los siglos XI y XIX. En estas narraciones se recuerda la fábula del pecado original y la pérdida del paraíso (Goytisolo 1982, 35).

El miedo es el elemento principal en la relación con el magrebí, y la memoria literaria sobre el tema se basa en el recelo y la desconfianza (Querol Sanz 2010, 63-64), con estereotipos de fanatismo y violencia relacionados con los musulmanes y transmitidos de texto en texto. Todavía

pervive en la imaginación española un terrible miedo al moro como un ser sensual, cruel, brusco y violador. Además, las metáforas bélicas son frecuentes en las referencias mutuas entre españoles y marroquíes; se describe la expulsión de los moriscos como «cortar esta parte podrida del cuerpo español» (Flesler 2001, 83), o sea, deshacerse de una parte no deseada por ser fundamentalmente el «Otro». Este tipo de discursos reaparece en varios momentos históricos, como los enfrentamientos corsarios, durante las campañas militares en Marruecos o en la participación de tropas marroquíes en la Guerra Civil española en el bando franquista<sup>16</sup>. Hubo una tendencia europea a creer en una relación intrínseca entre la violencia y los pueblos de Asia y África; incluso se justificaba con argumentos psicológicos y científicos (Goytisoló 1982, 82). Por ello, algunos partidarios de las guerras en Marruecos en los siglos XIX y XX justificaron algunos maltratos cometidos contra los marroquíes basándose en el imago tipo del magrebí aterrador —un ser cruel y conocido por ser «cortacabezas»— que merece ser tratado cruelmente (Goytisoló 1982, 21). El fantasma de Abdelkarim<sup>17</sup> pervive entre los miedos sociológicos de su época, y parece protagonizar o coprotagonizar casi todas las obras literarias en tiempos del Protectorado (Querol Sanz 2010, 79).

En el siglo XX se reavivan los fantasmas marroquíes, en varias ocasiones relacionados con las evoluciones políticas de España. En 1934, durante el levantamiento de los mineros de Asturias, el gobierno español recurrió a unidades de tropas rifeñas para aplastarlo. En esta ocasión la respuesta del bando izquierdista fue empezar una campaña en su prensa contra todo lo «moro». Esta reacción se amplió más con el alzamiento de Francisco Franco:

<sup>16</sup>Paradójicamente, hubo también otros árabes, invisibles o invisibilizados, que participaron del lado del bando republicano (Taibi y el-Madkouri Maataoui 127, 2006). La selección de los objetos mirados y el empleo de ciertas imágenes en particular forman parte del mecanismo imagológico dentro de los procesos reconocidos como «percepción y evaluación selectivas».

<sup>17</sup>Abdelkarim fue el líder rifeño que encabezó la resistencia contra la campaña española y francesa durante la Guerra del Rif (1911-1927).

se lanzaron a una propaganda xenófoba, abiertamente racista, impregnada de clichés e imágenes reiterados siglo a siglo [...] ponían a todos los marroquíes en un mismo saco: «Morisma salvaje, borracha de sensualidad, que se vierte en horrendas violaciones de nuestras muchachas, de nuestras mujeres; moros traídos de los aduares marroquíes, de los más incivilizados de los poblados y peñascos rifeños». (Goytisolo 1982, 37)

En este caso se compara a Franco con Don Julián como figura traidora a su patria que permitió entrar a los norteafricanos en la Península, un «castigo africano» impuesto a una república culpable de libertinajes y crímenes (Goytisolo 1982, 36).

Por otro lado, se deben tomar en consideración los clichés orientalistas mencionados anteriormente. Los orientalistas transmiten una imagen que llega a crear una «especificidad musulmana» o un «cuadro oriental fijo capsulado» (Goytisolo 1982, 19,39) cuando hablan de un oriental analfabeto, violento, sensual, irascible, contradictorio y carente de lógica, etc. Estos tópicos corroboran la oposición de civilización-barbarie y contribuyen a justificar la «misión civilizadora» del europeo, mientras también hacen de la entrada del moro un factor destructor de la España moderna (Querol Sanz 2010, 66). Para España, es un desafío identitario alejarse culturalmente del árabe para refutar la consideración del antiguo dicho de que «África empieza en los Pirineos». Se quiso superar el discurso sostenido entre los europeos sobre la orientalización del país, sobre todo en Francia, desde la *Chanson de Ronald* (siglo XI). Si la definición del uno se afirma a partir de la alteridad, resulta que el Otro es una necesidad identitaria, «los otros, y sobre todo cuando nos perturban y nos incomodan», sostiene Nasima Akaloo (2007, 2), «nos fuerzan a definirnos»; y prosigue: «En España como en el resto de Europa, el enemigo musulmán fue durante siglos una suerte de “revulsivo” que ayudó a cohesionar los esfuerzos de una cristiandad que se sentía amenazada por la cercanía y fuerza del Islam» (Akaloo 2007, 14). El árabe representa el Otro en muy distintas dimensiones, como religión, nacionalidad, cultura y lengua. «La no coincidencia de ciertos rasgos, normas, costumbres», señala Goytisolo (1982, 8), «suele transformarse entre vecinos en un contraste irreductible de “esencias”».

A pesar de esto, la voz de Goytisolo es una de las pocas que perciben una gran similitud entre las dos orillas del Mediterráneo. Este escritor, que pasó la mayor parte de su vida entre Marrakech y Francia, reflejó en muchas de sus obras su admiración por la cultura magrebí, una actitud que Daniel-Henri Pageaux (1994, 121) calificó de «manía». Junto a ello, también muestra una aparente actitud de filia al sustentar que el magrebí no es más que un espejo en el cual se ve reflejado el español: «la visión castellana del musulme es una simple reproducción invertida, un negativo fotográfico, de nuestro semblante y aspecto» (Goytisolo 1982, 10). Esta misma afinidad puede, de algún modo, causar una problematización de la identidad española; el español procura mantener una diferencia clara de los norteafricanos mientras estos no son lo suficientemente diferentes (Flesler 2008a, 121). Si la relación histórica de otras naciones occidentales con lo árabe/africano/musulmán se limita «a una experiencia colonial teñida con los colores del romanticismo imaginativo y autófago» (Querol Sanz 2010, 65), España cuenta con una historia e influencia mucho más amplia compartida con los países magrebíes. Ahora bien, trazar la totalidad de los imagotipos históricos del árabe resulta sumamente difícil, primero debido a la naturaleza de tal tarea y, segundo, porque esta parte de la historia literaria sufrió de ocultamiento y represión, lo que resulta en que no lleguen todos los testimonios a nuestras manos (Querol Sanz 2010, 64).

No obstante, hay romances amorosos de temas y personajes árabes como *El Abencerraje* que lograron subsistir, junto a más historias de amor entre personajes moriscos y cristianos, que funcionan para enaltecer a la figura morisca (imaginaria en la mayoría de los casos). Esta maurofilia encuentra su mejor lugar en el género de la novela. Se trata de un fenómeno, conocido por los sociólogos, que consiste en presentar imágenes positivas del enemigo definitivamente derrotado y exaltarlo en el campo literario, como el caso del «buen salvaje» indio-americano (Goytisolo 1982, 12). Entonces, se puede hablar de dos imagotipos opuestos: el miedo al magrebí frente a la fascinación por lo oriental. Esta adhesión sentimental también opera en la época de la acción colonialista. El extremo de la imagen colonialista y paternalista del europeo tiene entre las reacciones a ella el otro extremo del desplazamiento cultural, la alienación de la propia cultura y la empatía con la otra, como es el caso

del antes mencionado Goytisoló (Querol Sanz 2010, 67) dentro de un amplio imaginario colectivo español sobre el islam.

Se ha explicado en este estudio el término *imageme* acuñado por Joep Leerssen (2000, 267), que se refiere al conjunto de imagotipos de una nación, caracterizados por ser normalmente opuestos y susceptibles de convocarse según las circunstancias. Goytisoló había observado esta realidad y la mencionó en su análisis de imágenes mentales españolas sobre el Magreb: «Las imágenes antitéticas del buen abencerraje y el moro sanguinario, violador y fanático son al fin y a la postre perfectamente reversibles: inseparables una de otra, emergen guadianescamente a lo largo de ocho siglos de literatura según nuestras conveniencias y sicosis como caras de una misma moneda» (Goytisoló 1982, 20). En el siglo xx, por ejemplo, se enfrentaron dos imágenes (el moro bueno y el moro malo), oponiendo el saharauí que ganó el apoyo sentimental y material del pueblo español frente al marroquí vinculado con varias características negativas. Asimismo, cabe recordar los intentos de asimilar el marroquí al español durante el Protectorado, cuando se convocaba la «hermandad hispano-marroquí». Para ello se buscaban factores de unión, como el legado histórico y cultural o la herencia racial común ibero-bereber (Martin-Márquez 2011, 364), además de «una nobleza, valor, melancolía y fervor religiosos comunes» (Martin-Márquez 2011, 240). Recientemente, el factor económico reviste una especial importancia en formar y evocar imagotipos sobre otros pueblos. En el caso de Argelia, las nuevas oportunidades de inversión en el sector comercial y energético dieron paso a reiniciar la línea de ferri entre Alicante y Orán, y más tarde iniciar dos rutas marítimas de viajeros entre Almería y las ciudades argelinas de Orán y Ghazauet (Natter 2014, 14). De modo similar, el rápido avance de la economía española, sobre todo el boom en los sectores de la construcción y la agricultura, y el resultante requerimiento de mano de obra representó una oportunidad importante de trabajo para los marroquíes. En este caso, ambos países vecinos quisieron reavivar lazos históricos y humanos que favorecieron la firma de convenios laborales bilaterales en 1996, 1999 y 2001 (Natter 2014, 19, 20). Se puede deducir de esto que, frente a la existencia de oportunidades de cooperación económica entre dos naciones, se buscan y activan vínculos entre ambas a nivel social y formal (Natter 2014, 14).

Las cuestiones diplomáticas y políticas entre los países vecinos afectaron —y afectan— a su representación en el imaginario colectivo. La cuestión pesquera, el tema de Isla de Perejil y, últimamente, la delimitación de fronteras entre Marruecos y Canarias causan tensiones diplomáticas. Estas tensiones se ven reflejadas sobre todo en la prensa, donde se puede observar el empleo de términos y discursos hostiles y las alusiones a conflictos históricos entre ambos países. A ello se suma la cuestión de los enclaves de Ceuta y Melilla y la reclamación de su soberanía. Estas dos ciudades forman un punto de paso para la inmigración clandestina originaria de África, pero también es un escenario de abundantes casos relacionados con el narcotráfico, el blanqueo de capitales y la inseguridad, con indudables ecos en las imágenes recíprocas a los dos lados del Mediterráneo.

El fenómeno de la inmigración norteafricana desplazó de nuevo al magrebí hacia la Península Ibérica, acompañado del surgimiento de imatipos nuevos y el resurgimiento de otros antiguos. No es difícil percatarse de una clara continuidad de algunos imatipos antes explicados, aunque a veces toman nuevas dimensiones o llevan nuevos nombres. Hay un miedo frente a la llegada de la inmigración magrebí explicado por Daniela Flesler (2008b) como miedo al «Retorno del moro» para recuperar su territorio perdido. Este recelo se incrementó con la europeización de España, lo que la ha convertido en el «guardián» que vigila las fronteras de Europa. Otra faceta del miedo al magrebí se presenta en la vinculación directa de los inmigrantes con la criminalidad. Si al miedo se suman tópicos orientalistas sobre el carácter oriental como el engaño, la violencia y la incivilidad, será la delincuencia un resultado natural y un rasgo inherente al inmigrante. Hay que añadir la dimensión legal en el caso de muchos inmigrantes que carecen de los requisitos para obtener una estancia regular bajo la consideración de la Ley de Extranjería. El papel de España como guardián de la frontera sur de Europa hace necesaria la aplicación de una política de «impermeabilización de fronteras». El resultado de tales medidas es la criminalización de la inmigración y la vinculación de la imagen del inmigrante con delincuencia e ilegalidad. Entonces, la entrada y residencia «ilegal» o «irregular» de una parte importante de los inmigrantes apoya su percepción como amenaza para la

seguridad nacional. Se asocia su imagen con drogadictos, criminales, ladrones, asesinos, además de terroristas. Sostiene Domingo Sánchez-Mesa (2008, 179) que entre las imágenes literarias «[l]a imagen del “inmigrante maleante o criminal” sobrevuela el conjunto, bien para ser subvertida (la mayoría de las veces) o confirmada, y escasea la figura del inmigrante vecino, amigo o compañero de trabajo, así como el del personaje o identidad femenina inmigrante».

El imagotipo del magrebí como generador de miedo se intensifica con el concepto de terrorismo. A pesar de que la idea contemporánea del terrorismo fue difundida en primer lugar desde Estados Unidos, encontró fácilmente respaldo en una cultura con una prolongada historia de miedo al magrebí. Es cierto que el turno llegó a los países europeos, y a España en concreto en 2004, cuando fue objeto de ataques terroristas, lo que contribuyó a la extensión del miedo contra toda la sociedad árabe y musulmana en España.

El imagotipo del magrebí violento también se evidencia en su entorno familiar; se generalizan, en este caso, estereotipos de machismo y violencia doméstica. En cambio, se percibe la mujer magrebí como maltratada y carente de su propia voz. La serie *El Príncipe* (2014) de la cadena Telecinco es un ejemplo de obra repleta de estereotipos orientalistas, sobre todo en cuanto a representaciones femeninas y relación entre mujeres y hombres. Primero, Fátima, la protagonista, se casa por un matrimonio arreglado por la familia con un hombre marroquí rico. Sin embargo, Fátima entra en una relación sentimental con un policía español para formar un triángulo amoroso en el que el español juega el papel del héroe salvador de la mujer oprimida. Segundo, los acontecimientos de la serie tienen lugar dentro de complejas circunstancias configuradas en relaciones familiares jerárquicas, terrorismo, drogas, pobreza y abandono escolar. Se puede pronosticar, en este caso, que el empleo de estos tópicos está guiado por el interés comercial.

Una parte de la representación del inmigrante magrebí obedece a una situación o una época particular, que luego se fija y extiende más allá. Aquí se ve operativo el *effet de typique* (Leerssen 2000, 284) como fenómeno imagológico que hace que un atributo sea típico de una nación o un colectivo en particular. Parte de la tipificación de la imagen del

inmigrante magrebí se vincula con un cierto primitivismo y barbarismo, por lo que suele ser presentado como analfabeto. En realidad, es cierto que una buena parte de los inmigrantes magrebíes en España tiene niveles bajos de estudios, pero la naturaleza poco cualificada de los trabajos ofrecidos para los extranjeros tampoco exige otra cosa. No obstante, de ello se generaliza la presentación del pueblo magrebí en su totalidad como inculto e ignorante. Del mismo modo, el enfoque en la representación de la figura inmigrante exclusivamente masculina resiste al cambio. Aunque esta imagen es respaldada por la primera inmigración magrebí, que fue mayoritariamente masculina, el aumento posterior de la inmigración femenina (a través de la reunificación familiar o por su propia cuenta) no fue acompañado por un igual ascenso en su representación en los diferentes medios.

Es más, abundan los imatopos literarios totalizadores de la inmigración en España que la reducen a la de origen norteafricano. La prensa y los medios de comunicación audiovisual siguen con frecuencia un mismo patrón cuando «proyectan imágenes generales, genéricas y generalizadas de la inmigración económica extranjera cuyo perfil concuerda con demasiada frecuencia con el del inmigrante de origen marroquí» (Granados 2004, 438). Además, se destaca la exagerada representación de la (sensacionalista) llegada de las pateras a la costa española, con lo que predomina en la literatura «una africanización imaginaria de la inmigración» (Kunz 2003, 130). Esta africanización de la inmigración se atribuye a varias razones. En principio, es de notar que el inmigrante rico no suscita tanta aversión como el inmigrante pobre; «en todos los continentes, el extranjero rico causa menos problemas que su *alter ego* miserable» (Bessis 2002, 187). Por otro lado, el inmigrante magrebí encuentra más rechazo porque las diferencias culturales, étnicas, lingüísticas y confesionales saltan más a la vista. Por último, es bien sabido que el colectivo extranjero, cuanto más grande es, más repudio provoca, ya que amenaza la estabilidad de la propia cultura de los autóctonos.

El fenómeno de la inmigración norteafricana a España desde mediados de la década de 1970 se enfrenta con varias reacciones, desde posturas más simpatizantes hasta las xenófobas, y entre ellas se encuentran la neutralidad y la pasividad. Cada opinión tiene su reflejo en políticas

nacionales y locales, literatura y arte, pero sobre todo en la prensa y las noticias diarias. La existencia de inmigrantes en el territorio nacional despierta actitudes de racismo y xenofobia. Aumenta el número de radicales que rechazan el contacto con el Otro, lo que conduce a consecuencias tan graves como los acontecimientos en El Ejido contra los inmigrantes magrebíes en 2000 o los ataques racistas de Terrassa en 2003. Lo que se quiere abordar aquí acerca del racismo es un análisis del conjunto de imágenes mentales que constituyen el pensamiento racista y sus consecuencias. Cabe aludir a que para formar una comunidad racista (o una «comunidad de racistas») se necesita una «combinación de prácticas, de discursos y representaciones en una red de estereotipos afectivos» (Balibar 1991a, 32). La función de los estereotipos aquí es crear rasgos definidores de los incluidos mientras se mantienen otros estereotipos sobre los excluidos del grupo. Sin este imaginario resulta imposible delimitar las diferencias de los que están dentro y fuera del grupo.

El racismo no trata únicamente de marcar diferencias, sino también de asignar una superioridad al colectivo en cuestión. El discurso prevalente desde hace siglos sobre la natural superioridad del europeo blanco (heredado desde la época imperial) resulta en la creencia de la inferioridad del inmigrante. Cabe destacar que antiguamente la superioridad de las razas se justificaba con razones biológicas; la antropología evolucionista de las razas de finales del siglo XIX formaba una base «científica y culta» del racismo tradicional cuyas manifestaciones más claras eran el esclavismo y la expansión imperial (Balibar 1991a, 33). El colonialismo se nutrió de una mirada eurocéntrica basada en el racismo tradicional que promueve la misión del hombre blanco. Ahora bien, este racismo manifiesto fue más tarde fuertemente criticado; primero, porque los argumentos «científicos» de las diferencias biológicas fueron desmentidos y, segundo, porque crecieron las instituciones y organizaciones antirracistas que reclamaban la igualdad entre todos los seres humanos.

Debido a esta situación, se practica otro tipo de racismo más sutil que basa su diferenciación en características culturales en vez de biológicas. El neoracismo surgió concretamente en la época postcolonial como una estructura legitimadora de la exclusión del Otro, sin contraponer de forma directa según la exigencia antirracista «al viejo estilo» (Bello

Reguera 2007, 66). Dicho período postcolonial se caracteriza por una sucesiva y masiva emigración económica desde las antiguas colonias hacia sus metrópolis. Ahora el antiguo racismo contra los pueblos colonizados es sustituido por el neorracismo contra el colectivo inmigrante, y la exclusión social, económica y política del inmigrante se explica a partir de un fundamento culturalista. Las diferencias entre el grupo mayoritario y los grupos minoritarios se perciben como irreductibles mientras estos últimos se califican de incompatibles con la cultura occidental. Se considera la inmigración, más precisamente la presencia del extranjero, como una amenaza identitaria. Buena muestra de este pensamiento aparece en el trabajo del politólogo italiano Giovanni Sartori, quien se proclama antirracista mientras la tesis principal de su libro *La sociedad multiétnica: Pluralismo, multiculturalismo y extranjeros* (2001) se enfoca en la imposibilidad de la integración de los inmigrantes diferentes en términos de religión y etnia porque aportan un exceso de alteridad. Sartori habla concretamente de la inadaptabilidad de los procedentes de la cultura islámica dentro de la comunidad occidental democrática. Resulta curioso contemplar el paradigma de antagonismo entre islam y occidente que probablemente esconde una faceta neorracista que evita el uso explícito de términos racistas para referirse a los inmigrantes. Dicho modelo de rivalidad no contrasta el islam con otra religión (el conflicto no es de índole teológico), sino con un término geográfico que es Occidente o Europa cuyos valores se distinguen sustancialmente de una cultura y un estilo de vida vinculados con el islam (Leerssen 2016, 29).

El fenómeno neorracista fue estudiado por filósofos, sociólogos y psicólogos sociales, sobre todo franceses (Michel Wieviorka, Pierre-André Taguieff, Immanuel Wallerstein y Étienne Balibar) y norteamericanos (Phyllis Katz y Dalmas Taylor). Estos investigadores presentaron varias denominaciones del neorracismo; una es la del racismo implícito que se explica por la condición del neorracismo de disimular y pasar desapercibido para la vigilancia antirracista tradicional (Bello Reguera 2007, 66). También se le atribuye el nombre de racismo culturalista o racismo diferencialista ya que se basa en la diferencia cultural entre las distintas comunidades. Además, es racismo institucional en el caso de ausencia de agentes directos e individuales de los actos neorracistas (racismo sin

racistas); esto se produce cuando la dinámica social, las estructuras políticas, económicas y legales permiten que suceda una discriminación sin que ninguna parte asuma la responsabilidad de estas acciones. Por ejemplo, la privación a los inmigrantes de obtener papeles los deja sin derechos garantizados en la sociedad receptora. Sin embargo, la Ley de Extranjería justifica el hecho de que muchos inmigrantes queden sin papeles, cosa que resulta en la persistencia de su sufrimiento indocumentado.

Por otra parte, es de notar que el racismo está situado normalmente dentro del ámbito nacionalista y ambos discursos, nacionalista y racista, están estrechamente ligados, según afirma Étienne Balibar (1991b, 63-64). Es cierto que el nacionalismo moderno europeo parte en su definición de un cierto racismo (Balibar 1991b, 96), ya que la construcción de la nación es básicamente un proceso diferenciador; la afirmación de la nación como unidad imaginaria necesita ser concebida en oposición a las otras unidades. Cabe reiterar que el racismo no depende de las razas biológicas, es realmente un producto histórico y cultural. Joep Leerssen (2016, 23) da una posible definición del nacionalismo como «political instrumentalization of an auto-image». Una faceta de esta instrumentalización de la auto-imagen se puede percibir en la justificación de actitudes racistas. Normalmente, los individuos o colectivos racistas no se autodefinen como tal; al contrario, defienden sus ideales con argumentos «nacionalistas». Además, emplean el cliché de «yo no soy racista, pero...» o «yo no tengo nada contra los extranjeros, pero...», y después de este «pero» se manifiestan unos discursos propiamente racistas (Van Dijk 2000, 41).

España pasó con el fin de la época franquista de un antiguo modelo nacional basado en la pureza racial y religiosa al modelo de un Estado plural. El racismo en la era postfranquista se relaciona con un nacionalismo principalmente económico (Ballesteros 2001, 207). Los países de acogida de la inmigración mantienen una estructura que reserva el bienestar de la sociedad para sí misma, adoptando normalmente un papel más vigilante y restrictivo con los inmigrantes. El sistema capitalista de producción ha precisado en su desarrollo histórico la escisión entre los diferentes pueblos y sociedades y ha fijado un sistema de jerarquías y exclusiones en el mercado de trabajo y en la vida social y política (Solé

2006, 582). De esta forma, los inmigrantes se encuentran ante un racismo universalizado pública y sistemáticamente.

Sin embargo, hasta el principio del siglo XXI se suponía que escaseaba en España un racismo manifiesto tal como se percibía en otros países europeos o en Estados Unidos. Prevalecía la noción de que el racismo fue «un mal de los otros» (Ballesteros 2001, 210) identificado con atrocidades como el holocausto y el apartheid o con grupos como los nazis, fascistas y el *Ku-Klux-Klan*. Los grupos de cabezas rapada no abundaban ni realizaban actividades tan desarrolladas como en otros países. Robert John Ackermann (1996) llama «racismo benigno» a la situación originada de la existencia de una percepción falsa de que el racismo está lejos del entorno inmediato de una persona o un grupo mientras se tiene una extrema dificultad de reconocer actitudes y comportamientos racistas dentro del propio espacio y tiempo (Ackerman 1996, 31). Si bien el caso español indicaría una cierta «benignidad» de racismo en el período mencionado, una potencial explicación se debe a la baja tasa de inmigración en España en ese tiempo y su entonces reciente emergencia (Ballesteros 2001, 212). Patricia Barbadillo Griñán señala que en el año 1997 «los extranjeros que viven en España suponen el 1.6% de la población total, mientras que en Francia representan el 8.2%, en Bélgica el 10%, en Alemania el 7.2%, y la media de la UE estaría en algo más del 6%» (Barbadillo Griñán 1997, 180). Sin embargo, Ackerman (1996) señala que el racismo benigno es muy probablemente ilusorio debido a su efecto auto-satisfactorio.

Efectivamente, el crecimiento exponencial del número de inmigrantes a partir del año 2000 llevó al incremento de comportamientos racistas y su mayor visibilidad, junto al aumento de discursos de odio y discriminación. Hay que advertir que los imagotipos que constituyen el pensamiento racista no se generan a consecuencia del encuentro con los inmigrantes. Al contrario, dichos imagotipos se encuentran en el imaginario colectivo en estado latente y luego se manifiestan a partir del encuentro con el extranjero dentro del marco de *frame/trigger* (Leerssen 2016, 24). Este modelo prestado de la psicología cognitiva se puede explicar con la existencia de diferentes (a veces contrarios) imágenes/patronos de un mismo colectivo que fundamentan una base de conexiones plausibles entre comportamientos vistos y sus motivos. Ahora, un cierto *frame* se

emplea en función de la activación de un cierto *trigger* (estimulante). Los discursos políticos, redes sociales, televisión y prensa, entre otros, pueden considerarse como «estimulantes» de patrones racistas contra los inmigrantes.

Abundan los discursos que inducen a percibir la inmigración como causa de problemas económicos y sociales de la sociedad receptora. La presencia del inmigrante, cuando no es vista como causa directa de problemas, se puede apreciar como un factor de empeoramiento. Es que el inmigrante se considera competidor en el empleo, atenciones de la seguridad social, acceso a viviendas, instituciones educativas y servicios sanitarios. Por eso, se mantiene un sentido de falta de seguridad frente al extranjero. Balibar (1991c, 339) hizo hincapié en que los inmigrantes están más en el lugar de rechazo cuando la situación económica es difícil o cuando se pasa por una crisis social. El Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) realiza mensualmente una encuesta a los ciudadanos españoles sobre los «tres problemas principales que existen actualmente en España. La inmigración se encuentra entre los «problemas» repetidos a lo largo de los años. En el mes de septiembre de 2006 llegó a ser elegida por el 59.2% de los encuestados, el porcentaje más alto en la historia de esta encuesta. Es interesante notar que la inmigración en sí —no las razones que la motivan ni sus efectos, por ejemplo— se considera un problema nacional. Varios investigadores señalan que el tema de inmigración ha sido utilizado como un «perchero» en el que se cuelgan los problemas de diferentes índoles. Sostiene Sophie Bessis (2002, 177) que «[s]e sabe que en tiempos de crisis —real o percibida como tal— se tiende a buscar chivos expiatorios, y todo lo que no es idéntico se convierte en un “otro” emblemático, tan útil en los exorcismos colectivos». Francisco Checa y Olmos (2015, 107) denomina esta estrategia «el refuerzo de lo nacional en tiempos de crisis», que atribuye a la existencia de los inmigrantes la responsabilidad de los diferentes problemas del país. La inmigración no solo tiene que ver con problemas de la comunidad de acogida, sino también de los propios inmigrantes. Problemas como la arbitrariedad administrativa, el acoso policial, la explotación laboral, la inadaptación, el absentismo escolar y los rechazos vecinales, entre otros, refuerzan la idea de que «allá donde hay migrantes hay instantáneamente enormes

“problemas sociales”» (Santamaría 2002, 125). Pues «los problemas que padecen y/o provocan, se atribuyen fundamentalmente a las características propias de los inmigrantes, de sus sociedades y de su cultura»; por consiguiente, la presencia del inmigrante no se percibe solo como causa de problemas sociales, pues se ha convertido en un «problema social» en sí, y los inmigrantes se consideran como «un grupo de riesgo» para la sociedad receptora (Santamaría 2002, 131).

En momentos como el de los ataques terroristas de Madrid el 11 de marzo de 2004 o la crisis económica de 2008, varios programas políticos se apropiaron de discursos xenófobos que encontraban mayor apoyo entre los autóctonos. Se observaba que incluso a nivel europeo los partidos que adaptaban discursos anti-inmigración estaban ganando más votos en elecciones locales, nacionales y europeas (Ballesteros 2015, 8-10). El principal discurso de estos partidos era defender la identidad nacional contra los foráneos, salvar la economía nacional de las olas de inmigrantes pobres y acabar con los problemas sociales como la drogadicción. Como un caso representativo, Isolina Ballesteros (2015, 10) describe el perfil de los votantes del partido francés de extrema derecha Front National liderado por Marine Le Pen en las elecciones generales francesas de 2012. El mensaje de este partido ganó popularidad entre la gente que vivía en la pobreza, pero también entre los jóvenes desempleados y mujeres que se identificaban con Le Pen y buscaban mantener «un estilo de vida francés tradicional». Los votos se repartieron entre ciudadanos que vivían en zonas urbanas receptoras de altas tasas de inmigración y residentes en áreas rurales y suburbios donde se encontraban aglomeraciones de inmigrantes, sobre todo en las *banlieues*. Zygmunt Bauman (1996, 71) propone que la intensidad de rechazo aumenta con la impotencia social y económica de los individuos y disminuye con el aumento de libertad y poder adquisitivo. Así las clases marginadas de la sociedad ven en el inmigrante un competidor por los escasos recursos y se ven obligadas a compartir con él espacios de vivienda o de trabajo. En cambio, si el autóctono se siente seguro y dueño de su situación económica y social, verá en el inmigrante una oportunidad de servicios adicionales y más baratos. En este caso, el autóctono determina el tiempo y el lugar del encuentro con el extranjero. Por eso, la existencia del inmigrante no

causa una incomodidad al autóctono, con lo que este último agradecería la concesión de derechos al inmigrante.

La percepción del colectivo inmigrante como amenaza no se limita únicamente al aspecto económico; también existe una importante dimensión cultural y social. La diferencia cultural perturba a la sociedad de recepción, sobre todo en una época de incertidumbre postmoderna en la que «se sufre de una ausencia crónica de recursos con los cuales construir una identidad sólida y duradera y dirigirla sin desvíos» (Bauman 1996, 69). Marco Kunz (2003, 146) sostiene que quienes están en contra de la inmigración ven con miedo «perder sus privilegios o tener que soportar la alteración de sus costumbres y creencias», lo que refuerza por su parte los prejuicios y sentimientos de inseguridad, además de actitudes como la condescendencia, desconfianza, desprecio y temor (Solé 2006, 584). Esto se ve claramente en el caso de inmigrantes económicos procedentes de países no comunitarios, ya que la exclusión del Otro es más intensa cuando este es percibido como amenaza para la propia identidad. El rechazo del conjunto de la sociedad a la inmigración justifica que el gobierno trate la inmigración como «un problema de orden público que hay que resolver con medidas policiales» (SOS Racismo 1997, 165).

Incluso cuando se habla de discriminación contra inmigrantes, no todos los inmigrantes la padecen de igual forma. Varios estudios a lo largo de los años muestran que el magrebí es de los colectivos menos aceptados en la sociedad española. Patricia Barbadillo Griñán (1997, 180) destaca que los inmigrantes árabes y africanos son los que provocan mayores índices de rechazo después de los gitanos, que no son siquiera inmigrantes sino ciudadanos (Ballesteros 2001, 212). Bernabé López García (2006, 486) denomina «lógica de filtrar» la abierta preferencia de una específica procedencia de inmigrantes sobre otras. Hay que fijarse en que esta idea de preferencia también se encuentra en la política inmigratoria que aplica un «filtro étnico»; la Ley de Extranjería da «preferencia a la hora de obtener permisos y la nacionalidad a los latinoamericanos, andorranos, gibraltareños, filipinos, ecuatoguineanos y hasta sefardíes, ignorando a los marroquíes de la zona del Protectorado e incluso a saharauis y oriundos de Ifni que habían sido provincias españolas» (López García 2006, 486). Sarah Ahmed (2000) explica que cada contexto nacional aplica las

políticas y narrativas de exclusión de forma diferente con los diferentes colectivos extranjeros; existen circunstancias particulares en cada encuentro que hacen que «some others are designated as *stranger than other others*» (Ahmed 2000, 6; cursiva en el original). La clasificación de inmigrantes se basa en su presunta capacidad de asimilación, que por su parte depende de la comprensión de una específica identidad nacional (Flesler 2008a, 117).

Como consecuencia de todo ello prosigue el rechazo al inmigrante magrebí en la actualidad a pesar de su clara situación desfavorable, ya que los encuentros en el presente reabren encuentros del pasado (Ahmed 2000, 13). «Los marroquíes son percibidos, en gran parte, a partir de las pautas de un viejo discurso bélico», sostiene Daniela Flesler (2001, 73), «que los presenta como “moros”, identificándolos con los ancestrales enemigos de España». A pesar de que los inmigrantes norteafricanos pobres y vulnerables que cruzan el Estrecho en condiciones precarias vienen por razones meramente económicas y para la mejora de su vida, todavía se percibe su inmigración como una amenaza, una nueva «invasión mora». La experiencia de España como receptora de la inmigración magrebí no se limita a la recepción del «colonizado», como es el caso en otros países europeos, sino que se trata de la «vuelta de su medieval conquistador», un fantasma del pasado (Flesler 2008a, 116). Flesler (2008a, 117) considera que este trauma histórico no se ha resuelto por el momento, lo que resulta en el deslizamiento entre pasado y presente y, en consecuencia, se mantiene la percepción del inmigrante magrebí como moro invasor que amenaza la identidad española. La llegada de las pateras se dibuja como una «invasión», y se enfrenta la inmigración magrebí con eslóganes que vienen del pasado, como «¡fuera moros!» o «¡muerte al moro!».

La utilización de metáforas bélicas para describir el movimiento migratorio representa el traspaso del inmigrante como una agresión o un ataque violento y retrata el inmigrante como un soldado enemigo en una guerra (Santamaría 2002, 121). Expresiones como «invasión», «asalto del sur», «bomba demográfica», «motines de inmigrantes» y «expediciones clandestinas» representan la inmigración como un peligro contra el cual la sociedad de recepción debe defenderse. De ahí viene la justificación del trato policial y las regulaciones restrictivas para los hostiles

invasores, ilegales, indocumentados, bandas y tráfico de inmigrantes. Y de ahí, también, el retrato de Europa como una fortificación que necesita aplicar una estrategia de impermeabilidad contra la amenaza que supone la inmigración.

Además de las metáforas belicistas, es frecuente el uso de metáforas derivadas de la naturaleza, sobre todo las acuáticas (Santamaría 2002, 119). El movimiento migratorio se asimila a flujos, corrientes, torrentes y olas migratorias. Sin embargo, se puede aludir a una dimensión catastrófica al emplear términos tales como avalanchas, mareas, aludes y oleadas, indicando así la magnitud y el significado de la afluencia de los migrantes. La comparación de la inmigración con flujos de aguas crecientes e irrefrenables cuyo avance tendrá un inminente desenlace dramático refleja la percepción de los inmigrantes como una amenaza constante. Asimismo, de la botánica se toman expresiones como el arraigo y el desarraigo, implantación (Santamaría 2002, 119) y tener las raíces en el aire. Por otra parte, se emplean términos que asimilan la inmigración a fenómenos naturales relacionados con la botánica o la zoología. Una metáfora frecuente es la que compara el movimiento inmigrante con la migración de los atunes desde el norte de África a través del estrecho de Gibraltar para llegar a las costas de Tarifa (Abrighach 2006, 159). El hecho de equiparar los emigrantes a los atunes iguala, de algún modo, la muerte de estos a la de esos: «[a]tunes que, después de una larga peregrinación por el mar atravesando el Estrecho, son captados por las almadrabas, secados, aseados y puestos en venta en toda Europa, para ir a engrosar el capital y las arcas de los poderosos de Occidente» (Abrighach 2006, 162). Las metáforas animalizadoras usadas para describir a los inmigrantes tienen el efecto de despojar a los inmigrantes de la dignidad humana, limitada en estos discursos a los autóctonos<sup>18</sup>. Otra imagen con alusiones a fenómenos naturales es la de «plaga» (Khader 2006, 62), aplicada al caso especial de Italia y España que «fueron particularmente golpeados» por una irrupción inmensa y rápida de inmigrantes. La metáfora de la plaga presenta una imagen de expansión de un número extraordinario de inmigrantes. De hecho, se trata de una estrategia discursiva empleada en los

<sup>18</sup> Es de notar que tanto novelistas magrebíes como españoles emplean la metáfora de atunes en sus textos (Abrighach 2006, 160-162).

debates sobre la inmigración (Santamaría 2002, 123); la exageración en la cifra de inmigrantes, sobre todo ilegales, sirve para agravar la molestia por la presencia de los inmigrantes en los países de acogida. En 2018, el líder de Partido Popular en España, Pablo Casado, afirmó durante una declaración que «un millón de inmigrantes esperan en las costas libias» para viajar a Europa y «50 millones de africanos están recabando dinero para poder hacer esas rutas» (Sánchez y Sánchez 2018). Puesto que el número de inmigrantes ilegales es difícil de precisar, ya que se trata de individuos que viven clandestinamente, y más difícil aún es saber el número de personas que están planteando realizar un viaje migratorio desde la otra orilla, este tipo de proclamaciones pasa sin ser cuestionado por el público. Según la socióloga Amparo González, «[e]s la típica cifra que no permite constatación, por lo que es una declaración ideal para quien quiere impulsar el miedo a la inmigración» (Sánchez y Sánchez 2018).

Por otra parte, hay que recordar los nombres descalificadores que utilizan los autóctonos para referirse a los inmigrantes. El inmigrante magrebí recibe las denominaciones de moro, morisco, mahometano, sarraceno y turco, que en su mayoría vienen de épocas pasadas marcadas por el enfrentamiento violento entre los diferentes pueblos. Además, al inmigrante magrebí se le asignan sin diferenciación los nombres de árabe (que indica identidad racial), musulmán (identidad religiosa), norteafricano (identidad geográfica) y magrebí (identidad geográfica y nacional). La homogeneización del colectivo inmigrante magrebí supone la existencia de un mismo perfil para todos los inmigrantes. Esto, por su parte, favorece la adjudicación de una «carga de representación» a los miembros de la minoría (Ackerman 1996, 42, 43), ya que se presume una analogía total entre todos estos individuos. La categoría de «inmigrante» indica una amalgama de criterios en la que se confunden la identidad racial, étnica y de clase (Balibar 1991c, 340). En consecuencia, se crea un tipo particular de inmigrante imaginario y una categoría unificadora de los inmigrantes al mismo tiempo que diferenciadora en relación con la sociedad de recepción. De hecho, una de las observaciones de la imagología contempla la imposibilidad de tener unos imagotipos exclusivamente raciales. Afirma Joep Leerssen (2016, 26) que «ethnotypes never function by themselves; they always work in conjunction with other frames,

especially gender, age and class». En la imagen del inmigrante, el origen extranjero se suma habitualmente a la pobreza y marginalidad social. Étienne Balibar (1991c, 340) da un ejemplo del ámbito francés en el que «un griego, quizá, un obrero español y, más aún, un obrero marroquí serán “inmigrados”, pero un capitalista español, e incluso un capitalista argelino, no lo serán» (Balibar 1991c, 340).

Es menester insistir en que tanto como hay imagotipos negativos del inmigrante hay otros positivos, en consonancia con el principio imagológico de la coexistencia de imagotipos negativos y positivos del mismo colectivo que en su conjunto conforman la *imagine*. Aunque prevalecen los negativos en el caso hispano-magrebí, también hay imágenes positivas potentes por buena parte de la sociedad, que resultan en la mirada simpatizante hacia el colectivo inmigrante. Debido a su situación de desprotección y a su necesidad de ayuda, es recurrente el apoyo sentimental y material (concretado en el trabajo humanitario) a los inmigrantes. Esto se puede considerar como una nueva manifestación de maurofilia, que elogia al Otro «definitivamente derrotado», vulnerable y, muchas veces, víctima. Para este fin, se tiende a enfocar en la faceta humana de este personaje y ponerla por encima de todos los otros aspectos. Por ejemplo, se ponen en escena condiciones infrahumanas de vivienda y trabajo y dificultades experimentadas durante el viaje a España. Ciertamente, estas imágenes se pueden criticar por su carácter homogeneizador; de hecho, escasos trabajos españoles llaman la atención sobre la individualidad de la persona inmigrante. Sin embargo, se escucha cada vez más un discurso a favor del inmigrante derivado de motivos humanitarios y orientado a mostrar el beneficio de la inmigración para la economía y la sociedad.

Si por un lado la inmigración causa desasosiego en la sociedad receptora, por otro lado, es un fenómeno apreciado porque aporta multiculturalidad, algo que se convirtió en una característica natural de las sociedades occidentales contemporáneas. Así, acoger a los inmigrantes ayuda de algún modo a sustentar una imagen deseada de España como parte integrante de Europa cuya identidad cultural se ve afectada sustancialmente por el fenómeno de la inmigración (Iglesias Santos 2010, 9). El crecimiento de la inmigración en España en la década de 1980 ha coincidido con una transición importante en la sociedad y la política española:

«de la homogeneidad racial, lingüística, religiosa y cultural potenciada por el franquismo se ha pasado a la articulación de una España plural a cuyo sustrato forzosamente uniforme se han superpuesto las identidades periféricas y el mosaico de culturas inherentes a la inmigración» (Martínez-Carazo 2010b, 185).

En otro orden de cosas, la representación de los espacios del inmigrante se relaciona con algunos tópicos específicos. A modo de aclaración, se explicarán tres de ellos: la frontera, la patera y las viviendas de inmigrantes en España. En primera instancia, la frontera se encuentra entre los lugares recurrentes en las obras españolas sobre la inmigración. En estos textos, la frontera tiene un sentido más figurativo que real, es una separación entre dos realidades imaginarias completamente separadas. «Cuando el oriental viaja a Occidente, o cuando el occidental viaja a Oriente, cada uno es sumamente consciente de haber cruzado una frontera de índole social que es mucho más real y tangible que las fronteras geográficas o las diferencias de lengua, nacionalidad y raza. Los sistemas sociales de Oriente y Occidente se establecen sobre principios diametralmente distintos» (Buruma y Margalit 2005, 132). En el contexto de fronteras, se aprecian claramente las oposiciones invariantes reconocidas en la imagología (Leerssen 2000, 277): «migration narratives and cultural representations constantly turn around the concepts of South as opposition to North, rich as opposition to poor, and power as opposition to weakness» (Peralta 2018, 77). El caso de la inmigración magrebí a España es particularmente interesante, ya que la distancia entre el país de origen y el país de destino es tan solo de 14 kilómetros en el estrecho de Gibraltar<sup>19</sup>. Sin embargo, el Estrecho marca una frontera que separa más que une a pesar de la cercanía física. «Si el Estrecho de Gibraltar es, por tradición, espacio de encuentros, de paso y de puente que acerca en la geografía las dos orillas, constituye, actualmente, un verdadero lugar de desencuentro y un nuevo espacio físico para alzar otros

<sup>19</sup> *14 kilómetros* es el título de una película española dirigida por Gerardo Olivares que cuenta la historia de inmigración de una chica maliense hacia España. El recorrido que hace desde Mali (a través del Sáhara) hasta el norte de Marruecos es muy largo y lleno de riesgos. Al final, los últimos 14 kilómetros para cruzar hacia la otra orilla figuran como el coronamiento de un largo camino de salvación de la injusticia y la pobreza de África.

muros» (Abrighach 2006, 143). Estos 14 kilómetros no representan solo una frontera entre dos países; son, de hecho, una división entre África y Europa, Oriente y Occidente, Sur y Norte, debilidad y poder, pobreza y riqueza, barbarie y civilización. La insistencia de España durante mucho tiempo en diferenciarse de África y marcar claramente una frontera (real y figurada) impermeable en su lado sureño se plasma a través de la Ley de Extranjería que «tiene fuerza para dejar al español bajar al moro en un ferry de último modelo alemán mientras el moro viene en una semi-balsa de 60 personas roto y medio muerto» (García Benito 2004, 82). En términos geográficos, el Estrecho está cruzado por el paralelo 36, que dio origen al título de un documental español (*Paralelo 36*, José Luis Tirado 2004). Paradójicamente, el «paralelo» se define por ser una línea imaginaria, pero esta línea, que es un lugar de paso frecuente para la inmigración clandestina, marca realmente una separación importante entre dos realidades y dos continentes. Por eso, muchos de los que intentan pasar esta línea acaban muriendo en el Mediterráneo; Mohamed Abrighach (2006,154) alude a la metáfora del Estrecho como un cementerio/tanatorio, porque ya el Mediterráneo no se considera como un Mare Nostrum, sino «un Mare Mortuum» (Murillo Perdomo 2004, 178).

En segundo lugar, las pateras ocupan un espacio considerable de la narrativa sobre la inmigración en España. Esto se debe, por un lado, al compromiso humanitario adoptado por varios autores que motiva la dedicación de un especial interés en la tragedia humana de la inmigración clandestina. Por otro lado, no se debe olvidar que el énfasis en la descripción del viaje y sus riesgos, dentro de lo que se denomina narrativa de pateras, ofrece un material «dramático» atractivo para el público (Iglesias Santos 2010, 17).

La ficción española contemporánea prefiere la visión catastrófica o, a veces, picaresca de la inmigración y elige sus motivos no por la representatividad estadística de éstos, sino por su carácter arquetípico, por un lado, y su potencial de provocar efectos emocionales, por otro, pero también por su conformidad con el horizonte de expectativas del público lector, lo que lleva consigo el peligro de derivar hacia la

romantización de la aventura migratoria, hacia la trivialización del drama humano o hacia su sublimación estética. (Kunz 2003, 234)

De ahí la elección de «patera», que «llega a ser título de un libro de ficción (*La patera*; Mahi Binebine, 2000), de un cuento (*La patera y otros relatos*; José Juan Cano Vera, 1998), de un capítulo de una novela (*Los espejismos*; Gonzalo Hernández Guarch, 1998), y sinónimo de un tipo de literatura» (Abrighach 2006, 136; véase Soler-Espiauba 2004). En la literatura de pateras se suscitan mitos literarios sobre el mar y su grandeza, las dos orillas de Gibraltar, junto a referencias bíblicas a la tierra prometida (Iglesias Santos 2010, 17). La introducción del libro *Postcolonial Translocations* (Munkelt et al. 2013, xxvi) habla sobre el imaginario de los barcos como espacios de translocación e incluye una cita de Michel Foucault en cuanto a la función dual del barco como vehículo de movimiento físico y metafórico: «the boat is a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea» (Foucault 1986, 27). Asimismo, la patera está particularmente vinculada con el traspaso ilegal del estrecho de Gibraltar (Abrighach 2006, 135).

En tercer lugar, con respecto a la representación de hogares de inmigrantes en España, apunta David Conte Imbert (2010, 36) que se genera un tipo de confusión entre la persona inmigrante y el espacio que ocupa, y esto remite a la resignación de ambos a la miseria. Se reduce la identificación del lugar del inmigrante (viviendas y trabajos básicamente) a la pobreza, marginalidad, oscuridad, suciedad y mal olor y, de este modo, se mantiene su subordinación. Los lugares recurrentes en los discursos sobre los inmigrantes incluyen chabolas, vías de tren, periferias, invernaderos, etc. Estos espacios parecen reservados únicamente al inmigrante, donde no hay mucha coincidencia con el autóctono, lo que supone un tipo de guetización.

Otra forma de marginar al inmigrante se realiza a través de la configuración del tiempo. Los discursos excluyentes con respecto al Otro procuran marcar su diferencia en términos del tiempo. Muchas obras españolas exhiben el presente del Magreb como el pasado de España para subrayar su atraso cultural y subdesarrollo económico; se enseña el

tiempo del Otro como parado o relajado, en contraste con la civilización europea que va a ritmo rápido y vivo. «El Otro simboliza, por ello, la irrupción del pasado en el presente» (Taibi y el-Madkouri Maataoui 2006, 128). Por otra parte, se argumenta que el español moderno se aleja de su propio pasado, pues vive en un estado de amnesia respecto a su pasado reciente cuando él fue quien necesitaba emigrar a otras partes del mundo. Pero, como el español ha alcanzado una situación privilegiada en poco tiempo, tiende a suprimir una memoria dolorosa y no tan querida. Por lo tanto, se le olvida que hace poco España fue para Europa lo que hoy es Marruecos para España (Akalo 2007, 4-5) y que los mismos españoles sufrían de una política discriminatoria parecida a la que están recientemente aplicando sobre los inmigrantes. Esta (des)memoria facilita una cómoda construcción estática de la identidad española (Akalo 2007, 4) al mismo tiempo que impide la creación de una cultura de solidaridad y compasión con el inmigrante (Goytisoló 1998). Es de notar que los españoles que emigraron a lo largo del siglo XX no disfrutaron en su momento de mucho interés académico volcado en importantes aspectos de su vida en el extranjero; tampoco abundan obras literarias ni cinematográficas que reflejen imágenes de esa experiencia migratoria. Una de las consecuencias resultantes de la escasa documentación de la emigración española se ve en la amnesia histórica aquí mencionada. Por eso, se procura evitar este asunto en el caso de los movimientos migratorios actuales. A continuación, se indagará en el imaginario magrebí relacionado con la emigración en España y los múltiples factores que evocan las diferentes imágenes en cuestión.

#### 4.2. IMAGINARIO MAGREBÍ

Hay que advertir que una buena parte de lo que se debe mencionar aquí como elementos del imaginario magrebí se ha abordado con anterioridad, ya que los imaginarios colectivos son interdependientes y complementarios. Por esta razón, no hace falta repetir los mismos factores que comparten España y el Magreb, como la historia, geografía, memoria popular, intercambio cultural y comercial, e incluso las tensiones que surgen a raíz de conflictos puntuales. Ahora bien, es verdad que estos

factores son conocidos por ambas partes. Sin embargo, su interpretación puede diferir ya que «[c]ada parte administra y escribe su destino a su manera» (Affaya y Guerraoui 2005, 18). La complejidad de la relación hispano-magrebí se debe a que, junto a los factores de unión, existen rasgos diferenciadores que constituyen la base de la definición identitaria de cada parte. La religión, por ejemplo, era un criterio fundamental para la escisión que resultó en la expulsión de judíos, musulmanes y jesuitas de la Península Ibérica. Los enfrentamientos bélicos durante la Reconquista y las aventuras corsarias entre España y el Magreb siempre figuran como manifestación de la rivalidad continua entre cristiandad e islam.

A pesar de la riqueza de la historia en cuestión, Noureddine Affaya y Driss Guerraoui (2005, 19) reparan en el escaso fundamento textual que sirve para rastrear la evolución de las imágenes de España en el imaginario magrebí. Los escritos más comunes son «los relatos de viaje que fueron redactados por algunos emisarios marroquíes en el marco de misiones políticas o diplomáticas, o las crónicas, más o menos precisas, de las guerras que los marroquíes han tenido contra los españoles» (Affaya y Guerraoui 2005, 19). En su mayoría, son textos que pretenden transmitir informaciones factuales, con una mínima parte que contiene un juicio sobre el «carácter español». Es de notar la falta de textos en el contexto magrebí frente a la abundancia de textos en el caso español de historiadores, politólogos, literatos y corresponsales que sitúan al magrebí en el punto de reflexión. Además, España dispone de una «larga historia icónica bajo formas de imágenes, de dibujos, de caricaturas, de fotos y de películas» (Affaya y Guerraoui 2005, 19). Eloy Martín Corrales (2002) compuso un volumen que contiene una amplia colección española de ilustraciones, caricaturas, sellos postales, fotos, etc. del Magreb y el magrebí. Este trabajo, además de ser un archivo comprehensivo de estos productos visuales, enseña las modificaciones de las imágenes en tiempos de guerra y paz, victoria y derrota y acercamiento y alejamiento. A pesar de la carencia de un archivo previo que recopile una serie importante de imágenes de los magrebíes sobre España, durante el siglo xx se produjo un aumento gradual en las obras magrebíes que reflejan un punto de vista propio sobre el español.

Los textos magrebíes que encierran imágenes del español le asignan varios apelativos, como invasor, colono, vecino irritante, amigo adversario, socio y rival o, por el contrario, simpático, distendido y pobre (Affaya y Guerraoui 2005, 19, 67). Por una parte, se mantiene alguna rivalidad con el español. Uno de los motivos de dicha pugna se debe a los litigios sobre las tierras de Ceuta y Melilla, junto a las Islas Chafarinas, la Isla Perejil y el Peñón Vélez de la Gomera. Marruecos no reconoce ninguna posesión o soberanía española sobre estas zonas a las que se refiere con la descripción de «tierras ocupadas» mientras exige que sean suyas. Además, existe una gran controversia sobre el tema del Sáhara Occidental, que Marruecos reclama como parte de su territorio nacional y critica la intervención de España en el asunto saharauí.

Por otra parte, el cliché del español «pelado» que se extendió durante la época del Protectorado marcó una clara diferencia en el imaginario magrebí entre el colono francés rico que disfruta de muchos privilegios y el colono español pobre que lleva una vida más parecida a la de los magrebíes (Affaya y Guerraoui 2005, 63). Hay que destacar que la presencia de españoles en las tierras magrebíes no solo obedeció a razones coloniales; también hubo españoles que emigraban al Magreb para ganarse la vida. En consecuencia, la población del norte de Marruecos tiene una imagen más «fraternal» de España. Para ellos, los españoles fueron amigos y vecinos que vivían en sus barrios e iban a los mismos colegios. Muchas familias de estas zonas hablaban castellano en casa y compartían —y comparten hoy en día— costumbres con los españoles. De hecho, los pobladores de las ciudades del norte de Marruecos claman contra la falta de atención prestada a su punto de vista respecto a la relación con España en la actualidad (Affaya y Guerraoui 2005, 67). La filiación a la cultura española siguió en algunas familias que todavía prefieren mandar a sus hijos a colegios españoles, pese al hecho de que la segunda lengua de enseñanza en Marruecos es el francés. Incluso a nivel de compras hay quien prefiere hacerlas en la Costa del Sol o en los enclaves españoles en el continente africano, sobre todo en el caso de los residentes de Tetuán y Nador que disfrutaban actualmente de permiso para entrar en Ceuta y Melilla sin necesidad de obtener un visado.

Volviendo atrás en el tiempo, se puede observar que hubo varios momentos de entendimiento entre españoles y magrebíes. De hecho, el tema de unión/separación con la Península Ibérica es de gran relevancia para el imaginario magrebí. A pesar «de las distintas formas de bloqueo, de los malentendidos, de las confrontaciones y violencias, ha habido momentos de encuentro y oportunidades de intercambio entre las dos orillas del estrecho» (Affaya y Guerraoui 2005, 19). Antiguamente, Al-Ándalus y Marruecos (llamado entonces el Occidente Extremo en virtud de su ubicación geográfica en relación con el mundo árabe y musulmán) formaron una única entidad política bajo el dominio de los almorávides, almohades y benimerines. Para el lado oriental del mundo árabe, España y Marruecos se llamaban «el occidente musulmán» (Affaya y Guerraoui 2005, 28). En aquella época, el movimiento dinámico entre los dos lados del Estrecho «العدوتين» tuvo una gran repercusión comercial, cultural y política. El estrecho de Gibraltar representaba un marco de intercambio importante en términos de arquitectura, indumentaria, artes y planificación urbana. Ahora bien, es bien sabido que las guerras de «la Reconquista» produjeron la expulsión de un gran número de judíos y moriscos que se instalaron en diferentes ciudades del Magreb. Las ciudades donde hubo una alta población de andalusíes fueron construidas o remodeladas según el sistema andalusí; esto se puede percibir en diferentes ciudades magrebíes como Rabat, Chauen, Tetuán, Fez, Oran, Tlemcen y Bugía. Las familias andalusíes mantuvieron algunos aspectos de un estilo de vida propio, y sus descendientes presumen hasta hoy en día de su origen andalusí.

El movimiento humano entre un lado y otro sostiene en el imaginario colectivo una imagen de cercanía en relación con el español que, a pesar de ser un adversario histórico, es el más afín entre los europeos. Varios factores históricos encaminaron en su momento a una relación de filia entre el español y el magrebí. Muchas veces esta filia es evocada por algún interés, sobre todo cuando es político o económico. Se suelen subrayar los vínculos sociales e históricos entre los países magrebíes y España cuando existen oportunidades de cooperación económica (Natter 2014, 14). Un ejemplo de ello es la creación de una comisión mixta llamada Comité Averroes en 1997, cuya tarea fue «promover y desarrollar un

mejor conocimiento, comprensión y entendimiento entre los pueblos marroquí y español» (Affaya y Guerraoui 2005, 73).

Incluso la representación del español como colono fue marcada por una cierta diferencia en el imaginario magrebí. Se emplean argumentos para reforzar la idea de distinción de la acción imperial española en el Norte de África. Eric Calderwood (2018) alude en su libro *Colonial al-Andalus. Spain and the Making of Modern Moroccan Culture* al uso del ideal de la convivencia en la Iberia medieval entre musulmanes, cristianos y judíos para presentar el proyecto colonial español en el Magreb como una continuación de dicha convivencia. Asimismo, la existencia del elemento andalusí en ciudades magrebíes sirvió para justificar la intervención española con el pretexto de guardar el legado andalusí compartido entre españoles y norteafricanos. La acción colonial fue representada como una misión humana en primer lugar cuyo propósito fue echarle una mano al «hermano menor» magrebí para iluminarlo y civilizarlo. En una clara muestra de la apropiación de imágenes que el Otro mantiene sobre la propia nación (Bonaria Urban 2013, 18), los marroquíes adoptan la imagen del heredero de Andalucía y la convierten en un elemento principal de reclamación nacionalista en la época postcolonial. Apoyado en hechos históricos como la instalación de los moriscos en tierras norteafricanas y su transmisión de la cultura, arquitectura, literatura y artesanía de la otra orilla, el movimiento nacionalista marroquí declara una identidad inherentemente andalusí.

Por otra parte, se conoce en la teoría postcolonial el fenómeno de ambivalencia en la relación entre el colonizado y el colonizador, que se manifiesta a través de un conjunto de sentidos contradictorios de desprecio y deseo del Otro (Bhabha 2004, 131). La existencia colonial española en diferentes zonas del Magreb —Orán y sus alrededores al oeste de Argelia, las zonas del Rif y Yebala en el norte de Marruecos y Tarfaya en el sur de Marruecos junto al Sahara Occidental— dejó un fuerte apego sentimental en la población hacia el español. Dicha filia da origen a reproches contra las políticas magrebíes en lo que concierne a sus relaciones exteriores con España. Tampoco hay satisfacción con el trato de lo español en los medios de comunicación por «la falta de información, el condicionamiento, la reacción y la reproducción de los mismos clichés» (Affaya y Guerraoui

2005, 67). Además, la parte de la población magrebí que siente filia con lo español critica el hecho de que la prensa pasa por alto el punto de vista de los habitantes de las zonas que estaban bajo el Protectorado español y solo adoptan la posición magrebí oficial, que siempre privilegia las relaciones con Francia.

Otro momento de cercanía entre España y Magreb ocurrió cuando coincidieron empleados de ambas procedencias en lugares de trabajo, sea en países europeos receptores de mano de obra barata, en la colonia francesa de Argelia o bajo el protectorado francés en Marruecos. La historia de la emigración magrebí comenzó durante la época colonial y se masificó después de su fin. Los intensos flujos de marroquíes, argelinos y tunecinos fueron regularizados por convenios bilaterales que ordenaron el movimiento de trabajadores magrebíes en países europeos. Los emigrantes magrebíes se dirigieron a Francia, Alemania, Bélgica, Holanda, Dinamarca y Luxemburgo (Khader 2006, 59) donde coincidieron con emigrantes españoles. En aquel entonces, las condiciones de vida de españoles y magrebíes en el extranjero (junto a italianos y portugueses) se asemejaron considerablemente. Sin embargo, los «compañeros» de esa época no siguieron siéndolo; las décadas de 1970 y 1980 fueron determinantes para un cambio paulatino pero rápido del panorama español. Las características más destacadas de esta transformación se definen con la transición hacia la democracia, la declaración de los Estatutos de Autonomía, la adhesión a la Comunidad Económica Europea, el desarrollo económico y la llegada de inmigrantes. Estos cambios no pasaron sin dejar una impronta trascendental en el imagotipo de España para los vecinos magrebíes.

Al principio, España representaba un lugar de paso hacia el resto del continente europeo o países de recepción de inmigrantes magrebíes que trabajaban como jornaleros en temporadas de cosecha. Pero tanto factores internos como externos incidieron en el aumento y la instalación de la inmigración que recibe España. El cierre de fronteras europeas a partir de 1973 por la crisis del petróleo reorientó el destino de los magrebíes a España, que empezó a atraer a los inmigrantes debido a los cambios y reformas que estaba atravesando a varios niveles: político, económico y social. La emigración magrebí en España no se considera una emigración

postcolonial puesto que su comienzo se retrasó en comparación con el movimiento migratorio en otros destinos de recepción (López García 2006, 482). Sin embargo, los lazos tejidos en los años de dominio colonial se reavivaron, y la elección de los emigrantes magrebíes de España se realizó de acuerdo con la adscripción cultural y lingüística con la antigua metrópoli (Bello Reguera 2007, 65). Los primeros emigrantes a España provienen de zonas previamente colonizadas por España. También hubo muchos magrebíes que se dirigieron a España con la intención de trasladarse a otros países cuando terminara la crisis económica; no obstante, muchos acabaron instalándose en el país vecino junto a sus familias. A partir de este momento, la semejanza entre el español y el magrebí ha perdido significativamente su fundamento; el español ya no es simplemente un compañero del inmigrante magrebí (como cuando ambos coincidieron en sitios de trabajo anteriormente), sino que ahora es su jefe. Con ello, la imagen de España tiende a parecerse más a la de los estados europeos receptores de inmigración y, por lo tanto, la inmigración, en especial la clandestina, será una de las primeras preocupaciones españolas a nivel estatal y popular, y desencadenará una larga serie de debates y polémicas, tanto en sociedades emisoras como receptoras. Cabe mencionar que hasta finales del siglo xx hubo más emigrantes españoles en el extranjero que inmigrantes foráneos en el territorio español. Por consiguiente, quiero interrogar qué efectos tiene la historia migratoria reciente de España en su identidad nacional y en su trato con los inmigrantes económicos en España, sobre todo con el inmigrante magrebí, objeto del presente estudio.

Conviene recordar que, debido a la transformación gradual en el ámbito español, España sigue siendo durante algún tiempo «no del todo europea» en las obras literarias magrebíes. Existen textos que plasman una contradicción respecto a la imagen de España. Por un lado, su reciente europeización la convierte en una parte integrante del Occidente democrático, moderno y rico. Por otro lado, España sigue siendo un país cercano y pobre en comparación con sus homólogos europeos. En términos generales, el magrebí ve en el español la imagen del europeo más cercano, por la relación de proximidad geográfica y también de «carácter». El español se sitúa en una posición más cercana al magrebí; es

occidental pero «no tanto». Quizá por esta razón, hay una tendencia entre diferentes componentes de la sociedad a apreciar en el desarrollo de España un ejemplo de modernización a seguir. Se escribieron «en la prensa marroquí decenas de artículos a propósito del modelo democrático español, precisamente para inspirarse en él con el fin de modernizar la monarquía marroquí y encauzarla en la vía de una monarquía parlamentaria» (Affaya y Guerraoui 2005, 65). Los marroquíes ven en España un espejo debido a un conjunto de factores históricos y socioeconómicos, por no hablar de que ambas son monarquías. Así, dada la proximidad de España con Marruecos, la imitación de su modelo de reforma política y económica se considera más viable.

Sin embargo, como naciones anteriormente colonizadas, los países magrebíes asumen la necesaria y complicada tarea de encontrar una identidad propia. El Magreb fue durante mucho tiempo un importante objeto de acción expansionista española, francesa, portuguesa e italiana, lo que generó entre los magrebíes un fuerte sentido antioccidental. Sophie Bessis, una historiadora y periodista franco-tunecina, arroja luz sobre una parte de la ambivalencia en la relación del Magreb con Europa: «por mucho que hayan sido formados por sus intelectuales, que estén fascinados por su poder, seducidos por sus avances técnicos, atraídos por las facilidades que ofrece su modo de vida, y que hayan adoptado sus valores, los vencidos no pueden amar a Occidente» (Bessis 2002, 282). La identificación de la identidad nacional en la época postcolonial se basa en una fuerte resistencia anticolonial a través de la afirmación de la propia cultura, lengua, política, etc. Se enfatiza, por ejemplo, la diferencia en el modo de percibir el mundo; los pueblos orientales presumen de su espiritualidad y su alta valoración de las relaciones y el afecto humanos, al contrario del occidental que adolece de una imagen muy negativa en el imaginario oriental:

Se trata de una mentalidad carente de alma, como una calculadora, incapaz de hacer lo que es humanamente importante de veras. La mentalidad occidental es capaz de grandes éxitos económicos, sin duda, y de desarrollar y promocionar el avance de la tecnología, pero no consigue en cambio aprehender las cosas más elevadas de la vida,

ya que carece de espiritualidad y del entendimiento necesario del sufrimiento humano. (Buruma y Margalit 2005, 81)

A pesar del sentimiento de rechazo al occidental, queda un significativo aprecio hacia él. Muchos elementos europeos fueron insertados en las vidas de los magrebíes debido a la sensación de inferioridad frente al (ex) colonizador. El mimetismo ha entrado en diferentes aspectos de la vida, sobre todo en la de una élite política, social o intelectual europeizada. Por otro lado, hay una parte de la sociedad magrebí que queda fascinada por el progreso que han alcanzado los europeos, pero que desprecia todo el proyecto imperial y lo ve como la raíz de todos los problemas actuales que sufren los países subdesarrollados. Esto resulta en un nacionalismo ambivalente, políticamente anticolonial pero culturalmente procolonial.

De hecho, la cuestión de la identidad se planteó seriamente a nivel global después de la Segunda Guerra Mundial, simultáneamente al ascenso de movimientos de liberación anticolonial en diferentes partes del mundo. En ese tiempo, se aspiraba a una identidad nacional definida a partir de los factores unificadores de los pueblos colonizados para resistir al colonizador. Para este fin, se convocaba una identidad nacional árabe e islámica vinculada al crecimiento del espíritu nacionalista árabe extendido en todo el mundo árabe que llegó a su momento máximo en la época de Gamal Abdel Nasser, el presidente de Egipto entre 1954 y 1970. Hay que tener en cuenta que, para las naciones colonizadoras, el concepto de nacionalismo lleva connotaciones de supremacía que le otorga el privilegio de conquistar otros territorios. En cambio, las naciones colonizadas se centran primeramente en el principio de autodeterminación del pueblo y la liberación de la colonización. El nacionalismo postcolonial es heredero de una larga historia de luchas, guerras y revoluciones. Un ejemplo peculiar es el de Argelia, llamada «el país de millón y medio de mártires», en referencia al número de los que murieron durante la última revolución contra Francia entre 1954 y 1962 y que acabó con la colonización francesa que había durado allí unos 132 años. El nacionalismo magrebí aspira también a luchar contra la explotación neocolonial de los bienes nacionales.

No obstante, hubo desafíos continuos para la definición de las identidades nacionales magrebíes que exigían repensarlas y redefinirlas de forma constante. Por un lado, prevaleció un sentido de frustración debido a la realidad de que muchos de los intereses del colonizador se mantuvieron intactos en la época postcolonial gracias a una parte del pueblo, normalmente la misma que solía cooperar con el colonizador durante su permanencia en el Magreb. La mayoría de los líderes políticos pertenecían a ese grupo formado en las instituciones europeas y privilegiado por mantener estrecha relación con ellos. Paradójicamente, estos líderes suelen proponer lemas que alzan una sensibilidad patriótica como la nacionalización de los bienes del Estado, arabización de la educación, implementación de planes económicos nacionales, aumento de derechos de ciudadanos, el fomento de la cultura local, etc. Por otro lado, la definición de la identidad nacional se encuentra en necesidad de revisión en virtud de las reivindicaciones de las minorías por el reconocimiento de sus particularidades culturales. La población amazigh, que se extiende por diferentes países magrebíes, exige la enseñanza de sus lenguas en los colegios, la celebración del comienzo del año bereber, la conservación de las propias costumbres, entre otras reclamaciones.

Una verdadera identidad magrebí debe tener en cuenta la composición racial y religiosa múltiple de árabes, amazighen, andalusíes y africanos de origen subsahariano, musulmanes, judíos y cristianos. También hay que reconocer la diversidad lingüística que incluye el árabe, las lenguas bereberes, el hasaní y las lenguas sefardíes (hebreo, judeoespañol, haquitía). Varios idiomas de los mencionados están en peligro de extinción mientras escasean proyectos gubernamentales serios para preservarlos y documentarlos. No se puede tratar con desdén las lenguas bereberes, en su mayoría transmitidas oralmente, habladas por un colectivo grande como es el amazigh que alcanza constituir el 30% de la población argelina y el 40% de la marroquí («Berbers» 2021). Ahora bien, el tipo y la intensidad de sus reivindicaciones varía significativamente en función de los diferentes programas de los colectivos, pues aparecen constantemente debates y conflictos sobre su legitimidad y la pertinencia de sus pretensiones. También cabe recordar que, bajo el dominio de los regímenes represores, los derechos civiles y la libertad de expresión están a menudo

desatendidos, lo que obstaculiza el progreso en este tema. Hasta hoy en día se ha conseguido algún avance en el asunto de los derechos de las minorías, pero todavía queda una larga lista de demandas y reclamaciones exigidas por colectivos minoritarios.

Otro factor que complica aún más el análisis de las imágenes constituyentes de la identidad es el tema de las identidades minoritarias en el Magreb: estas fueron aprovechadas por las fuerzas coloniales con el fin de alentar la fragmentación social. Los franceses intervinieron en las zonas bereberes de diversas formas a lo largo de las épocas colonial y postcolonial para implantar un sentimiento de hostilidad contra los árabes. Por lo tanto, los movimientos y grupos reivindicativos de las minorías magrebíes suelen ser acusados de traición al país por su colaboración con los colonos. Una parte de la política imperial se concretó en la fundación de colegios franceses en las zonas bereberes acompañada de una alta actividad de misiones católicas. Además, la política francesa en la zona argelina de Cabilia, de mayoría bereber, implicó activar acentos y lenguas bereberes, componer diccionarios cabilio-francés y viceversa, conceder becas a los jóvenes amazighen para estudiar y vivir en Francia y desarrollar el conocimiento de la cultura bereber con estudios antropológicos que confirmaban sus orígenes comunes con los europeos. Estas actividades buscaban la formación de un grupo leal a Francia en dicha zona (Lahlali 2018). En Marruecos, en cambio, la firma del *Dahir Bereber* (decreto bereber) en 1930 supuso la promulgación de un sistema jurídico en las zonas donde predominaba la población bereber distinto al resto del país. Mientras se aplicaba la ley islámica «sharía» en las grandes ciudades, en las zonas rurales bereberes se promulgó una ley basada en el estatus consuetudinario bereber, junto a algunos artículos de la ley francesa. Ahora bien, implementar las mencionadas estrategias no garantizó necesariamente su éxito. En realidad, el escenario es muy complejo y no querría presentar aquí un retrato simplista de la situación. Lo que he pretendido hasta este momento es introducir algunas cuestiones para ampliar la perspectiva en la definición de una posible auto-imagen magrebí.

Actualmente, abunda entre los magrebíes una sensación de desesperanza debido a las circunstancias difíciles que viven en sus países natales: pobreza,

paro, precarias infraestructuras, injusticia, escasos servicios sanitarios o de educación, etc. En las sociedades magrebíes prevalece un alto porcentaje de jóvenes y, para estos, la emigración se percibe como una potencial solución para escapar de todos los problemas. Es ahí, en la otra orilla del Mediterráneo, que se puede ver desde las costas magrebíes, donde está el bienestar, el trabajo seguro y las experiencias sexuales fáciles (Moll 2002, 384). A raíz de eso, se repite en muchas obras literarias y cinematográficas la escena de magrebíes en ciudades costeras contemplando las luces de Tarifa y soñando con estar en el otro lado, con «dar el salto» o «cruzar el charco» para llegar a un lugar tan cercano pero de tan difícil acceso. Cabe recordar que el imaginario relacionado con Europa incide de forma decisiva en la tendencia emigratoria en las zonas que emiten altas tasas de emigrantes. «The motivations to cross boundaries are usually multiple», afirma Salazar (2011, 577), «but they are largely linked to the capacity of migrants and their social networks to imagine other places and lives». Los que aspiran a emigrar clandestinamente llevan una imagen tan atractiva de Europa que están dispuestos a recolectar y pagar cantidades de dinero que de hecho no pueden proporcionar ellos mismos. Pero la ilusión de una riqueza conseguida rápidamente en Europa hace que para ellos valga la pena la aventura, ya que mantienen la esperanza de poder devolver el dinero adeudado y ofrecer una buena vida a sus familias. Cuanto más tiempo dure la espera para emigrar, más fantasías se crean acerca del mundo que está en el otro lado del Mediterráneo. Los magrebíes ya asentados en Europa refuerzan también esta visión cuando van de vacaciones a sus países natales y transmiten una imagen de una Europa próspera donde se vive cómodamente, muchas veces sin mencionar las dificultades que afrontan allí.

El mayor obstáculo con que se encuentran los que aspiran a emigrar es la suma dificultad de acceso a los países europeos: esto produce una imagen de Europa como una fortaleza en la que no se puede entrar sin recurrir a una estrategia compleja o incluso arriesgada (de Lucas 1996). Sin embargo, la esperanza detrás de las murallas de esta fortificación es suficiente para realizar el viaje mortal que no dejan de llevar a cabo los ciudadanos magrebíes: «la representación mental e imaginaria que tienen y hacen los emigrantes de los espacios, horizontes, gentes y países apuntados por sus propósitos de trashumancia migratoria, tiene mucho de utopía visionaria, propia más del sueño que de la realidad» (Abrighach

2006, 189). Europa ofrece una imagen mítica de El Dorado, una tierra próspera en la que abundan riquezas para todos los que estén allí. En términos prestados del ámbito religioso —sea judeo-cristiano o islámico—, ese destino se identifica con los nombres de la Tierra Prometida y el Edén en las obras literarias del viaje a Europa, mientras se alude al traslado como una peregrinación o una hégira, que son viajes que adquieren su valor en virtud de sus fines sagrados.

La idealización del mundo occidental por parte de los emigrantes resulta comparable con la mirada orientalista descrita en la obra de Edward Said (2015; primera edición en inglés 1978). El paralelismo reside en imaginarios irreales que suponen un conocimiento a priori de un país lejano. «Por consecuencia, los emigrantes actuales pueden ser considerados, por paralelismo y contraposición, como los “occidentalistas” del sur» (Abrighach 2006, 190). Occidente, para los potenciales emigrantes, no solo simboliza la riqueza económica; también es la tierra de la libertad sexual que, en este sentido, recuerda a la fantasía oriental del ambiente de los harenes. Asimismo, casarse con una mujer occidental es un deseo de muchos hombres ya que, además de tener relación con una mujer occidental, se garantiza con ello la obtención de una nacionalidad europea, una de las máximas ambiciones de cualquier emigrante.

Los planes y sueños de los aspirantes a emigrar hacen soslayar las noticias del ahogamiento de miles de *harragas* cada año en el Mediterráneo. También hay que recordar que para algunos no hay nada que perder si dejan sus países porque en ellos no encuentran las mínimas condiciones de la vida que requieren. La emigración, o solo el intento de emigrar, es en su imaginario la opción ideal. Por eso, es habitual oír frases como «antes de quedarnos, preferimos que nos coman los peces» (Tertsch 2001) y «ياكلنا الحوت ولا ياكلنا الدود» (antes comidos por los peces que por los gusanos; esto es, preferir morir en el mar que «podridos» sobre el suelo de su país) (Souiah, Salzbrunn y Mastrangelo 2018, 202-203). El imaginario colectivo sobre la migración deriva en buena parte de la desesperación y la ira por la situación en el país de origen y la ensoñación de una mejor vida en el otro lado del mar. Para muchos, la definición del bienestar está vinculada necesariamente con el trabajo en el extranjero, y esto establece lo que Nora Moll (2002, 384) llama «la afirmación social en el

país de origen por medio del bienestar conseguido en el extranjero». En consecuencia, la figura del emigrante se admira enormemente en la sociedad magrebí porque representa que ellos están en el mundo occidental avanzado y rico. En realidad, los que se quedan en el país mantienen altas expectativas de las condiciones que el emigrante está disfrutando en Europa, aunque probablemente este no tenga una vida como imaginan sus familiares y conocidos en el Magreb. Esta percepción es una razón por la que se considera vergonzosa la vuelta de los emigrantes a sus países natales. La emigración es una ruta unidireccional e irreversible porque resulta increíble la idea de que no hay oportunidades para todos en Europa. Si una persona vuelve, se le culpa de no haber encontrado trabajo en el extranjero, de ser perezoso e impaciente.

Ahora bien, el presente trabajo procura mostrar que las imágenes antes de la emigración difieren de forma considerable de las obtenidas después de pasar la experiencia migratoria. Antes de emigrar, los magrebíes tienen una noción de Europa como tierra de libertades y posibilidades que contrasta con una imagen del propio país como una cárcel. La representación de los países emisores como cárceles se apoya en la limitación de libertades y el hecho de que muchas personas se encuentran atrapadas en la miseria. Paradójicamente, este binarismo de cárcel/libertad se transforma después de pasar un tiempo en el país de destino, puesto que los emigrantes se consideran presos de las condiciones de vida que sufren allí y que no anticipaban. Al encontrarse en una situación de la que no pueden salir, los que viven en el extranjero perciben su vida como una cárcel. La precariedad de la vida de los emigrantes y el sentido de soledad por la estancia lejos de la familia y amigos confirman la imagen del país de recepción como una prisión, de modo que se piensa en la emigración no como «una separación grata, sino forzada y hecha por obligación como si fuera una condena, pero nunca una decisión voluntaria que se toma con intención de salir fuera y de emprender el mundo de la trashumanía migrante» (Abrighach 2006, 223). Además, en el caso de sufrir la explotación laboral, se emplean representaciones del emigrante como una víctima de esclavitud moderna: «sueldos sin cobrar, alojamiento indigno, ilegalidad permanente y amenaza de denuncia a la policía, les ubica en una situación de perfecta injusticia» (Abrighach 2006, 165).

De modo parecido, se invierte la descripción de los países de origen y destino como paraíso e infierno. Antes de dejar el país natal, se retrata Europa como un paraíso donde se disfruta de una vida privilegiada que se opone sustancialmente a la imagen mantenida del lugar de origen como un infierno. Sin embargo, esta idea se altera en el caso de muchos emigrantes que —después de pasar tiempo lejos de su país de origen— expresan su percepción del país de acogida como un infierno. Cabe mencionar aquí el tópico literario frecuente en la literatura árabe y relacionado con el caso español en particular: la percepción de Al-Ándalus como un «paraíso perdido» o incluso un «paraíso prometido» al que se debe volver algún día. Pese a que los emigrantes económicos no eligen viajar a España para volver a ese paraíso histórico, llevan en la mente esta imagen y aluden a ella en sus conversaciones, sea para presumir del trabajo de los «abuelos» musulmanes en la Península Ibérica o para burlarse de las condiciones precarias que viven actualmente en la tierra que fue algún día un paraíso terrestre. Sin embargo, muchos emigrantes cuando añoran a sus familias y la vida que habían dejado tienden a describirlas con el término de «paraíso perdido» (Abrighach 2006, 221) mientras se ven condenados a vivir en el «infierno» del extranjero.

El emigrante, después de instalarse en el país receptor, empieza a menudo a recordar su país natal con una cierta nostalgia. Esta añoranza —que tiene el poder de subvertir la realidad percibida por el emigrante— es una consecuencia del sentido de desengaño o desilusión después de haber sacrificado mucho por llegar a la otra orilla. La desilusión asalta al emigrante después de descubrir que conseguir una mejora en su vida no fue más que una fantasía y encontrar en Europa una marginación parecida a la que padecía en su país, si no peor, ya que la persecución policial supone un acoso permanente. Parte de la desilusión reside en la percepción de España como un país poco desarrollado. Esta idea se expresa en diferentes obras literarias y cinematográficas. En la novela *Dormir al raso* varios inmigrantes comentan que «España aún no es tan paraíso como otros países europeos» (Moreno Torregrosa y El Gheryb 1994, 74). Esto refleja una convicción de que España ha conseguido un notable avance en su proceso de europeización, pero (aún) no tanto como para alcanzar una imagen totalmente europea (Flesler 2008b, 32).

Muchas veces se duda si España es parte de Europa y se compara España con Marruecos. En la novela autobiográfica *Diario de un ilegal* el protagonista subraya que «Marruecos es como España. Sólo que España está en Europa y Marruecos en África» (Nini 2002, 68). Incluso se cuestiona la pertenencia de España a Europa al ver que el sur de España desfavorecido y despreciado no se parece en nada a lo que los inmigrantes esperan encontrar en el país de emigración (Flesler 2008b, 33). Esto invoca el antiguo convencimiento de que África empieza en los Pirineos.

Más adelante en este estudio, se analizarán varias obras cinematográficas que abordan la imagen de España como un país «poco europeo» y el arrepentimiento de haber dejado el país de nacimiento. Por ello, el anhelo del regreso va creciendo: «[l]a patria del emigrante adquiere, con el tiempo, colores brillantes, y aparece como un mundo intacto en que, pase lo que pase, queda un hueco reservado para él» (Moll 2002, 384). El regreso del emigrante es un tema frecuentemente tratado en los textos literarios y cinematográficos, sea una vuelta real o solo imaginaria. Sin embargo, el retorno descubre normalmente una inadaptabilidad de los emigrantes sea porque el emigrante ha cambiado, sea porque su comunidad se siente un poco alejada del expatriado, sea por una combinación de las dos razones juntas.

De hecho, el anhelo del retorno puede ser síntoma de una preocupación más grave en la mente del inmigrante, esto es, la búsqueda de definición del lugar que ocupa el emigrante en el mundo, que en el caso del emigrante no se puede definir con términos nacionales tradicionales. Y esto podría causar un trauma para el individuo emigrante y para los ciudadanos de ambos países de origen y recepción. La experiencia migratoria no solo desestabiliza la autodefinition de la persona sino también cambia su percepción del entorno, ya que se crea una cierta extrañeza hacia él en la sociedad de origen mientras la sociedad de acogida no lo percibe todavía como parte integrante de su tejido social. En la comunidad de origen, el emigrante empieza a ser llamado con el nombre del país de instalación (el español, francés, belga, etc.) mientras en el país de acogida se le llama por su nacionalidad de origen, al no ser nombrado con términos racistas (el moro, negro, etc.). Edward Said (2001) describe esta condición como estar permanentemente «fuera de lugar», según tituló

su autobiografía. Homi Bhabha, por su parte, localiza la posición del emigrante en un lugar *inbetween*, y este tiene una función determinante en redefinir la identidad emigrante lejos de patrones fijos conocidos como identidades nacionales (Bhabha 2004, 56). De hecho, el grupo de inmigrantes (*borderline community* en palabras de Homi Bhabha) que resiste a ser sujeto a los procesos de «totalización» juega un papel clave en aclarar que las identidades no son más que unas historias que se imponen al mismo tiempo que se rechazan las otras historias (Smith 2004: 249). Esta paradoja de pertenecer a dos lugares a la vez de no pertenecer (total y plenamente) a ninguna resultará en la necesidad de instalarse en un «tercer espacio» donde el emigrante aúna, interroga y subvierte categorías identitarias estables.

Todas las descripciones utilizadas por los investigadores sobre el espacio que ocupa el emigrante indican de forma unánime la incerteza, la búsqueda de identidad y la preocupación por la pérdida. El «trauma» migratorio se manifiesta en el miedo de perder lo que es la cultura de origen para el emigrante. Pero también el miedo lo tiene la sociedad de acogida de perder su supuesta homogeneidad cultural. Cabe notar que el inmigrante está con frecuencia relegado a un espacio periférico —guetos, suburbios, periferias, afueras— debido a la *mixophobia* que tiene una parte de la sociedad de recepción y una parte del colectivo emigrante (Ballesteros 2015, 5)<sup>20</sup>. También se usan términos que aluden a un estado de desarraigo y *dislocation* de los emigrantes cuya identidad está percibida como un ente flotante que no encuentra un lugar donde instalarse. Sostiene Smaïn Laacher que los extranjeros «are generally perceived as a kind of floating population who are, by definition, unable to settle. Their identities are fluid, their intentions unclear. From the point of view of the state and society they have no fixed identity and no real home» (Laacher 2007, 18-19). Joep Leerssen, por su parte, se fija en el modo en que una parte de la sociedad de acogida desarrolla una perspectiva de

20 Dina Iordanova (2010, 59) alude al hecho de que la emigración es con frecuencia un recorrido entre una periferia y otra periferia. Las rutas que toman los emigrantes para conseguir la liberación de su estado marginal en el país de origen no llegan a cumplir su finalidad y, sin embargo, los emigrantes todavía siguen ilusionados porque están más cerca de los centros metropolitanos de sus sueños.

los inmigrantes que «are no longer specifically characterized by country of origin, but as a mobile, non-territorial “swarm”, whose provenance is immaterial and shifting with great volatility according to the political crises and phobias of the moment» (Leerssen 2016, 28). Todas son formas de transmitir una imagen de desarraigo del emigrante y su falta de pertenencia a ninguna parte, sobre todo en el caso de los hijos de emigrantes que «while sharing the language and possessing the skills to navigate their society, nonetheless do not feel they have a stake in maintaining the social fabric, sensing themselves to be excluded or knowing themselves to be discriminated against, while also having become estranged from the nation of their parents» (Elsaesser 2005, 118).

Al hilo del tema de la inestabilidad identitaria del emigrante, conviene mencionar que esta puede ocurrir incluso antes de inaugurar el viaje hacia Europa. Desde la toma de la decisión de emigrar, el individuo empieza a separarse de su sociedad, mental y físicamente (fase preliminar), para completar una cadena compuesta de tres ritos de paso: separación de la sociedad de origen, estancia en un margen social, integración en la sociedad de acogida (Checa y Olmos 2015, 100). La separación de la propia sociedad sucede cuando el sujeto emigrante abandona su hogar y está ausente de su entorno social. Si la persona se plantea emigrar de manera clandestina, llevará esta etapa muy en secreto durante unas semanas o incluso meses en los que el emigrante vive escondido y aislado a la espera de que llegue el momento adecuado de iniciar el viaje. Los emigrantes pasan este periodo con dificultad, pero más duro aún será el tiempo que pasan en la patera en condiciones de alta vulnerabilidad. Sin embargo, socialmente hablando, los emigrantes aspiran conseguir un ascenso social con el viaje. Francisco Checa y Olmos (2015, 105) sostiene que los jóvenes en sociedades como la magrebí son percibidos fundamentalmente como unos seres sin futuro que ven en la emigración una forma potente de reafirmación social. Por eso, la asunción de los riesgos de viajar clandestinamente se percibe como un acto de coraje y arrojo. La presión social también impone una irreversibilidad en la voluntad de emigrar: en otras palabras, el emigrante no se arrepiente de su decisión porque quedaría «como un ser fracasado y avergonzado (ante sus compañeros, su familia y su comunidad)» (Checa y Olmos 2015, 106). El viaje será para el emigrante el momento crítico a partir del cual

se eleva a un nuevo estatus social o se sume en un completo olvido (caso de que muriera).

Los futuros emigrantes no están tan involucrados en el proceso migratorio. Están en una «fase de espera» definida y comentada en un artículo titulado «Paused Subjects. Waiting for Migration in North Africa» (Elliot 2016). El artículo explica cómo esta fase de espera, que podría alargarse por muchos años, afecta a la vida de los futuros emigrantes y sus familias. Los magrebíes candidatos a emigrar, que están en estado de espera hasta que llegue la oportunidad de cruzar la frontera, sufren una marginación espacial, como se ha mencionado antes. Además, están marginados en términos de tiempo, ya que sus identidades están en suspenso hasta que ocurra lo que están esperando. De hecho, la espera no solo concierne a los futuros emigrantes; puede también afectar a varios grupos de la sociedad magrebí: los que siguen las noticias con la esperanza de que se anuncie un cambio en la ley de extranjería, los que esperan que llegue una transferencia de un familiar en el extranjero y los que ansían angustiados recibir una respuesta de un consulado europeo sobre una solicitud de visado (Elliot 2016, 104). Los implicados en este proceso de espera pueden ser tanto hombres como mujeres; los primeros suelen juntarse en cafés y bares para «matar el tiempo» mientras esperan que les abran una puerta a Europa. Las mujeres, en cambio, están en su mayoría vinculadas con la espera debido a su matrimonio con un emigrante. Cabe destacar que este tipo de espera en sí no se percibe de modo negativo en la cultura magrebí (Elliot 2016, 108). La espera reestructura las vidas de las personas involucradas y genera una serie de actividades, movimientos, sueños, planes y expectativas que convierten la espera en una cualidad personal o un atributo inherente del futuro emigrante: «waiting for migration is deeply implicated in the ways in which personhood is formed and performed, oriented and nurtured» (Elliot 2016, 104). Las mujeres casadas con emigrantes, «*women left behind by male migrants*» en palabras de Moha Ennaji y Fatima Sadiqi (2008) o *waiting wives* según Lidia Peralta García (2018), se quedan en su país guardando la esperanza de que sus maridos regularicen su situación legal y les arreglen los papeles para viajar a Europa. Ellas creen que están atrapadas en un estado temporal que algún día tendrá fin y a partir del cual comenzarán una «vida normal». En sus países están definidas y relacionadas

discursivamente con la emigración, ya que se conocen como «عائلات ديال» (literalmente: las mujeres de afuera) (Elliot 2016, 104). Casarse con un emigrante es normalmente sinónimo de vivir al margen de ambas sociedades y adquirir un estatus distinto desde un punto de vista social, espacial y temporal (Checa y Olmos 2015, 107). Este fenómeno social, desatendido habitualmente, fue abordado en dos filmes marroquíes: *El niño dormido* (dir. Yasmine Kassari, 2004) y *Boiling Dreams* (dir. Hakim Belabbes, 2011). Estas películas cuentan historias de mujeres que se encargan de cuidar a sus hijos durante la larga ausencia del marido que no puede volver mientras no tenga un documento de residencia legal en Europa. En *Boiling Dreams* la mujer se queda a la espera de tener noticias de su marido con quien perdió el contacto durante nueve años.

En cambio, la inseguridad identitaria en la sociedad de recepción es otro tema que el emigrante se ve obligado a afrontar. Los emigrantes intentan resolver esta situación a través de diferentes maneras de afirmación social, por lo que se puede hablar de «identidades emigrantes» en vez de «una identidad emigrante». La reacción de los emigrantes frente a la nueva cultura se puede resumir en tres orientaciones generales. Una primera parte tiende a la auto-segregación y formación de guetos con la que se procura crear una reproducción del país que dejaron para guardar una estrecha relación con su cultura. El segundo grupo se acerca al país de destino a través de la asimilación a la nueva sociedad mientras rechaza todo lo vinculado con la cultura heredada de sus ancestros. La tercera aproximación a la nueva cultura se realiza mediante un enfoque llamado «transmigración» que se refiere al mantenimiento de conexiones con ambos países de origen e instalación (Ballesteros 2015, 208). El término «transmigrante» se refiere al migrante cuya vida diaria depende de múltiples y constantes interconexiones, y cuya identidad pública se configura en relación con más de un estado-nación. El transmigrante es quien interacciona con el entorno nuevo, pero también mantiene aspectos de vida vinculados con la cultura de origen, sean familiares, económicos, sociales, organizacionales, religiosos o políticos (Basch, Glick-Schiller y Szanton Blanc 1995, 7, 48).

Para Azade Seyhan (2010, 19), la transmigración llega a su estado óptimo cuando supera la idea de combinar elementos de dos culturas nacionales y llega al punto donde se dejan atrás «the hyphenated designations of writers

(Turkish-German, Czech-French, Spanish-Moroccan, Korean-American) and see writers who —whether writing within or outside national boundaries— engage in conversations that transcend tribal, national, ethnic or cultural borders». Ciertamente, el ámbito cultural cuenta como un medio idóneo para desarrollar el imaginario relacionado con el tema de identidad y cuestionar sus límites. Así, los emigrantes y sus descendientes pretenden particularmente a través del arte y la cultura transmitir sus reivindicaciones o proponer nuevos horizontes para su identificación. Buen ejemplo de ello es el concepto de «postmigración» acuñado en Alemania por artistas e intelectuales emigrantes o hijos de emigrantes y acogido por los académicos (Ring Petersen, Schramm y Wiegand 2019, 4). La idea de postmigración procura superar la perspectiva «migrantizadora» de objetos migratorios y llamar la atención sobre su contribución en las sociedades contemporáneas (Ring Petersen, Schramm y Wiegand 2019, 3). También sugiere dejar la «migrantización» de la gente de color o de un *background* inmigrante, y abandonar su percepción como Otro necesitado de ser integrado en la sociedad de la mayoría. Con esto, se debe renunciar a binarismos como «us and them, self and other, uprootedness and rootedness, home culture and foreign culture, leaving and arriving, etc.» (Ring Petersen, Schramm y Wiegand 2019, 5). La contraposición entre una cultura autóctona homogénea y blanca y una cultura minoritaria emigrante y «de color» es la que promueve una política de integración nacional. No obstante, el reconocimiento de la diversidad cultural y demográfica como rasgo inherente de las sociedades actuales ayudaría a una mejor apropiación de los nuevos —o no tan nuevos— ciudadanos. Paul Gilroy (2005, 149) insiste en «the need to conjure up a future in which black and brown Europeans stop being seen as migrants» ya que «succeeding generations of their locally born descendants [...] get trapped in the vulnerable role of perpetual outsider» (Gilroy 2005, 123). En fin, se quiere indicar con la postmigración la superación de la percepción excluidora de los inmigrantes en las sociedades receptoras, sobre todo de la segunda o tercera generación que ni siquiera ha experimentado la emigración en primera persona.

La cuestión de identidad es bastante problemática para los hijos e hijas de inmigrantes que, a diferencia de sus padres, no tienen un vínculo estrecho con el país de origen. Sin embargo, la consistente identificación

de estos con la cultura de sus padres puede originar diversas posturas. Por un lado, es probable que, a raíz de sus experiencias en Occidente, las llamadas segunda y tercera generaciones mantengan una relación de desprecio o rechazo hacia el modelo cultural del país de los ancestros. Por otro lado, el hijo de inmigrante(s) se encuentra a menudo con una exclusión en la sociedad de recepción que le reserva un espacio marginal y le dificulta el acceso a la sociedad del bienestar (Ballesteros 2015, 207). En este caso, es probable que éste base su definición de identidad en una imagen reconstruida, no necesariamente real, del país de sus padres. Además, a la confusión identitaria de los hijos se le suma la carga de los duelos migratorios no resueltos heredados de los padres (Arribas 2021). Incluso para los hijos de inmigrantes, se siguen barajando las denominaciones —antes mencionadas— que procuran determinar el lugar del inmigrante (tercer espacio, *inbetween*, periferia, *dislocation*, etc.). Hanif Kureishi, novelista británico de origen pakistaní, refleja esta temática en su novela *El buda de los suburbios* inspirada en la experiencia propia del autor como descendiente de padres emigrantes. Kureishi (2015) indica desde la primera frase de la novela la complejidad de determinar la pertenencia del inmigrante a una sociedad o a la otra: «Mi nombre es Karim Amir y soy inglés de los pies a la cabeza, casi» (Kureishi, 2015).

Es importante reparar en que el proceso de construcción de identidad no siempre se realiza de modo colectivo. Algunos individuos buscan formar su identidad fuera de la comunidad emigratoria. Obviamente, la mayoría de los emigrantes sale por motivos económicos y se ve enfrentada con la necesidad de atender la cuestión de identidad (a posteriori) en los países de destino. Sin embargo, hay personas que emigran precisamente por el tema de la identidad, ya que no se identifican con su entorno en el país de origen y salen a buscar alternativas fuera de sus propias comunidades. También hay que recordar las personas que pertenecen a una minoría y reivindican una identidad propia. Al encontrar sus reclamaciones a menudo suprimidas en los países natales, estos individuos emigran para buscar el apoyo, o del colectivo emigrante que defiende la identidad minoritaria o de partes del país de recepción que la respaldan. Por ejemplo, los amazighen constituyen un alto porcentaje de los emigrantes magrebíes en Europa donde pueden encontrar libertad y

apoyo para sus reivindicaciones. También es de notar la intencionalidad de algunos amazighen de emigrar en zonas de nacionalismos periféricos como Cataluña y el País Vasco. Esta elección se ve favorecida por el paralelismo visto entre las reclamaciones de ambas partes y el respaldo mutuo entre personas de las sociedades receptoras y los inmigrantes.

En todo caso, la relación del emigrante con su país de origen se puede definir en términos ambivalentes visto que se balancea «indiferentemente entre la negación total o parcial de las raíces y el apego o nostalgia de lo relativo a la tierra natal» (Abrighach 2006, 220). La alienación del país de origen viene habitualmente acompañada de la asimilación a la nueva cultura, algo que conduce al desprecio de los compatriotas emigrados. El emigrante magrebí puede tener sentimientos de repudio y vergüenza hacia los coterráneos y todo lo vinculado con ellos (Akalo 2007, 15). Marco Kunz (2003, 46) atribuye esta situación parcialmente a la fascinación de lo ajeno y la repulsión de lo familiar. Además, el sentimiento de vergüenza puede ser el resultado de la conciencia del rechazo que los emigrantes provocan en los autóctonos, y de ahí el deseo de no ser identificado con ellos.

En lugares como las *global cities*, es más fácil que el emigrante no quede adherido a su país natal, ni siquiera a la comunidad migratoria originada allí (Iordanova 2010, 57). Para comprender el modelo de ciudades globales (o cosmopolitas), Dina Iordanova (2010, 58-59) establece comparaciones entre dicho modelo y el de diáspora. El término «diáspora» alude a un imaginario de la comunidad emigrante centrado en el vínculo nacional(ista) desde el extranjero con el país de origen. La ciudad cosmopolita, en cambio, representa un espacio donde conviven e interactúan personas de etnias y culturas diversas. En palabras de David Morley (2000, 153), una ciudad global es un lugar de encuentro entre «moving images and deterritorialised viewers». La dinámica de transformación identitaria de las metrópolis, que se va acelerando en los últimos años, ofrece un interesante caso de estudio de imaginarios colectivos modernos,

especially in more modern representations where the city is usually seen as a confluence of differently-rooted people [...] cities become thematically more fascinating to the extent that they are more than just a proxy for the country they belong to. [...] The tribalization of

society, both in terms of lifestyle groups and in terms of the multiculturalization of immigration societies, confronts us with a sharp departure from traditional notions of culturally or temperamentally homogenous nation-states. Identity-constructs and identity-oppositions are now articulated concurrently at urban, national/ethnic and translational (global and/or diasporic) levels. (Leerssen 2016, 28)

A lo largo de este capítulo se han examinado varios imagotipos que contribuyen a la formación de las identidades nacionales de España y el Magreb. También se ha explorado diferentes imágenes que cada parte tiene de la otra y su repercusión en la percepción de la persona e/inmigrante en las sociedades de origen y destino. Asimismo, se ha detenido en la limitación de los nacionalismos excluyentes, cuyas devastadoras consecuencias fueron advertidas por varios intelectuales. Homi Bhabha (2004, 7), por ejemplo, asevera que la limpieza étnica llevada a cabo por los nacionalistas serbios en la década de 1990 «proves that the very idea of a pure, “ethnically cleansed” national identity can only be achieved through the death, literal and figurative, of the complex interweavings of history, and the culturally contingent borderlines of modern nationhood». Amin Maalouf (2001, 20, 36), por su parte, sostiene que los inmigrantes con doble o múltiple pertenencia deben aceptar su propia diversidad y su identidad compuesta, ya que, de lo contrario, la persona se ve obligada a adoptar una solución extrema: o la hiperadaptación (negación de lo propio) o el repliegue identitario (negación de lo Otro). Said El Kadaoui advierte que «en ambos casos, las personas deben elegir un país y renunciar al otro, lo que conlleva un conflicto de lealtades y alienta el discurso de la traición [...] Domesticar a la bestia de la identidad consiste en sentirse múltiplemente arraigado» (en Arribas 2021). Sin embargo, la sugerencia de El Kadaoui todavía no ha encontrado fuerte eco en las sociedades modernas. Muchas de las imágenes mencionadas en este capítulo presentan una clara ruptura entre el inmigrante magrebí y la sociedad receptora española. En los siguientes capítulos se comprobará esta idea a través de representaciones cinematográficas realizadas a ambos lados del Mediterráneo.

## 5. ANÁLISIS DE OBRAS ESPAÑOLAS

Isabel Santaolalla (2010, 152) divide la evolución de la representación del inmigrante en el cine español en tres fases. Una primera fase se centra en problemas sociales de los que el inmigrante es víctima. Una segunda fase sitúa al inmigrante en contextos más amplios, sean privados o públicos. Finalmente, una tercera fase tiene lugar cuando emergen auto-representaciones de los propios inmigrantes. Sin embargo, subraya Santaolalla (2010, 153), la proyección de imágenes de la inmigración en España se debe casi exclusivamente a cineastas no inmigrantes. En este estudio se han seleccionado diez filmes españoles que presentan imágenes del inmigrante magrebí, todos ellos pertenecientes a la primera y segunda fases. Las obras de ficción son, por orden cronológico, *Saïd* (dir. Llorenç Soler, 1999), *Canícula* (dir. Álvaro García Capelo, 2001), *Poniente* (dir. Chus Gutiérrez, 2002), *Ilegal* (dir. Ignacio Vilar, 2002) y *Retorno a Hansala* (dir. Chus Gutiérrez, 2008). Los documentales, por su parte, son *Vida de moro* (dir. Josep Serra, 2000), *En construcción* (dir. José Luis Guerín, 2001), *Extranjeras* (dir. Helena Taberna, 2003), *Paralelo 36* (dir. José Luis Tirado, 2004) y *¡Mezquita no!* (dirs. Alberto Aranda y Guillermo Cruz, 2005).

La mayor parte de estos filmes aborda motivos humanitarios urgentes, por lo que se enfoca en la faceta más débil del inmigrante. A modo de ejemplo, Chus Gutiérrez, directora de *Poniente* y *Retorno a Hansala*, se define como emigrante (entrevista con TV1)<sup>21</sup>. Por ello su trabajo procura mantener viva la memoria histórica de España como país de

---

21 Versión española: presentación y coloquio de la película *Retorno a Hansala*. 6 de marzo de 2010. Acceso el 20 de mayo de 2020. <https://www.rtve.es/alcarta/videos/version-espanola/version-espanola/712369/>.

emigrantes, algo que se le olvida a la sociedad española por una amnesia generalizada. Sin embargo, refrescar esta memoria ayuda significativamente a la comprensión del inmigrante magrebí en España. De ahí el paralelismo creado en *Poniente* entre el inmigrante marroquí en España y el anterior emigrante español a Suiza. Gutiérrez también ha incluido la emigración española en su filmografía, como sucede en *Sublet*, su primer largometraje. Ignacio Vilar, por su parte, dedicó un filme de ficción a la inmigración magrebí, *Ilegal*, y un documental a la inmigración africana, *Polisóns*, al tiempo que hace mención a la emigración gallega en varias de sus obras. Además, algunos directores realizaron películas y documentales sobre los gitanos (el Otro interior), como Chus Gutiérrez y Llorenç Soler. Este último filmó el documental *Ciudadanos bajo sospecha*, que aborda el racismo que los mayores transmiten a sus hijos en las sociedades occidentales. El compromiso de estos directores no tiene un reflejo, muchas veces, en un éxito comercial. *Saïd*, por ejemplo, tuvo solo 7.027 espectadores en las salas de cine (Santaolalla 2005, 137). Sin embargo, estas obras obtuvieron muchos premios nacionales e internacionales y circularon en cineclubes.

Aquí se propone indagar en las imágenes fílmicas transmitidas sobre los Otros inmigrantes. Las representaciones del sujeto inmigrante se pueden estudiar en tres dimensiones: en cuanto imágenes del Otro, imágenes que comparte el director con su sociedad e imágenes propias del director (Sánchez Romero 2005, 13). En el análisis, se intentará, en la medida de lo posible, evitar una lectura reduccionista que convierte «cualquier afirmación en exclusión e incompreensión de lo que inevitablemente descarta. [A modo de ejemplo,] si únicamente encontramos personajes masculinos, planeará la sombra de la misoginia» (Conte Imbert 2010, 34). Las obras aquí estudiadas ofrecen diferentes retratos del inmigrante magrebí, y algunas incluso ceden el protagonismo al inmigrante, como *Saïd*, *Retorno a Hansala* y *Extranjeras*. Sin embargo, han logrado escasamente representar la complejidad de sus personajes. Es cierto que el motivo simpatizante y denunciante de las injusticias impulsa la victimización del inmigrante, pero su representación individual no ha logrado escapar, en muchos casos, de los imatipos habituales relacionados con el inmigrante magrebí.

Hay un rasgo común entre las historias de las cinco obras de ficción: el repetido motivo de la inmigración ilegal. Casi todos los magrebíes que aparecen son indocumentados, su mayor ilusión es regularizar su situación y su principal miedo es la expulsión. Se sobrentiende que llegaron a España clandestinamente, pero apenas se alude al vehículo de transporte que los ha traído, que suele ser una patera. A pesar de que la patera es un elemento recurrente en las obras literarias y artísticas que tratan el tema de la inmigración, no aparece en estos filmes, con la excepción de *Saïd*, y ello de una manera muy breve.

Los filmes están situados en diferentes zonas de España, como Barcelona, Madrid, Almería, Galicia y Cádiz. Además, buena parte de *Ilegal* y *Retorno a Hansala* se sitúa en Marruecos. Los lugares son siempre periféricos, sean zonas urbanas o rurales, y muestran las condiciones precarias de vivienda y trabajo. La representación de los espacios del inmigrante adopta la forma de guetos al margen de la sociedad española. En estos lugares, los inmigrantes cumplen su necesidad de aferrarse a su propia comunidad para sentir el calor de sus amistades y reafirmar sus costumbres (Moyano 2005, 129). Solo unos pocos españoles tienen acceso a estos lugares o, mejor dicho, se interesan por entrar allí.

En cuanto a la relación entre el español y el inmigrante, se siguen dos patrones de los sugeridos por Daniel-Henri Pageaux (1994), a saber, filia y fobia. En cambio, ningún filme presenta una actitud de manía o intercambio. A este respecto, hay que subrayar la presencia de la mujer como pionera en la postura de filia. La mujer española figura como símbolo de nobleza y simpatía con el Otro. En cambio, la persona racista siempre es un hombre que, además, suele hacer uso del típico cliché de «yo no soy racista, pero...». A continuación, se examinarán las imágenes mentales que están detrás de todos estos fenómenos sociales, incluido el racismo.

### 5.1. *Saïd*

El filme de 1999 de Llorenç Soler *Saïd* es una adaptación de la novela de Josep Lorman titulada *La aventura de Saïd*. Destacan entre los temas abordados la inmigración ilegal, las dificultades con las que se encuentran los inmigrantes, sus viviendas y trabajos, el racismo, las relaciones

interraciales y, finalmente, el papel de la policía y las organizaciones antirracistas frente a la vulnerabilidad de los inmigrantes.

Si hay un leitmotiv destacado en esta obra, es sin duda el miedo. Normalmente, el miedo predomina en el imaginario del español en su relación con el magrebí. Ahora bien, en el caso de *Saïd* el miedo toma diversas dimensiones, ya que es recíproco entre españoles e inmigrantes magrebíes. Primero, se nota el temor de los padres de Ana cuando advierten a su hija repetidas veces de que la amistad con magrebíes trae problemas. Aunque el padre de Ana, que ejerce de médico, tiene contacto con Saïd, ya que lo atiende en su consulta, le pide a su hija que se aleje del grupo marroquí porque es peligroso e ilegal. En segundo lugar, durante el ataque de los cabezas rapada neonazis a Saïd, Ahmad y Ana, se presenta a un hombre en la calle que ve la agresión, pero corre mientras Ana pide socorro. En este caso, el miedo surge con respecto al grupo atacante que golpea y patea a los inmigrantes. Sólo un taxista se atreve a ayudarles, aunque más tarde se niega a atestiguar en la comisaría contra los atacantes por miedo frente a las amenazas e intimidaciones de los cabezas rapada. El mismo miedo lo experimenta Ana por ir al tribunal y dar su testimonio después de haber recibido amenazas verbales y físicas.

Por otro lado, el miedo del magrebí se percibe desde la primera escena cuando la patera se acerca al territorio español y los inmigrantes corren para no ser detenidos, ya que un helicóptero de la guardia costera les está vigilando en la costa de Cádiz. Entre ellos se encuentra Saïd, quien consigue con éxito huir de la policía y seguir viaje hasta Barcelona. Huir de la policía y esconderse se convierten en una estrategia clave para seguir viviendo en España. Las escenas de huida reflejan un sentimiento de miedo ante la policía, puesto que la detención del inmigrante irregular significa el fin de su estancia en España. Un día, un vecino les llama la atención a los marroquíes por tocar música, y ellos no intentan hablar con él por miedo a que llame a la policía. El mayor miedo lo experimenta Saïd cuando va a presentar su testimonio en el juzgado, poniendo en riesgo de este modo su estancia en España, difícilmente lograda. Es más, cuando Saïd supera su miedo y se ofrece para identificar los miembros del grupo de cabezas rapada, estos últimos se desmadran y comienzan a insultar y amenazar directamente a Saïd con frases como «moro de

mierda, estás muerto». Si la actitud racista se explica principalmente por el miedo al Otro (Ballesteros 2001, 213), en el caso de los neonazis, este miedo al Otro se transforma en el deseo de aterrorizarlo y causarle un miedo similar.



Imagen 2: Saïd en el juzgado para presentar su testimonio (Soler 1999)

El miedo de los inmigrantes hacia la policía se explica simplemente por su estado ilegal. Además, no pueden acudir a los hospitales por la misma razón. Esta ilegalidad tiene consecuencias en la representación del inmigrante en el imaginario español. La condición de ilegalidad obliga a los inmigrantes a pasar su vida escondidos. En consecuencia, como no están en situación de reivindicar sus derechos o denunciar sus problemas, sus asuntos son totalmente ignorados por la sociedad de acogida. No solo eso; el filme muestra que es sumamente difícil arreglar la situación irregular de los inmigrantes y acusa a la Ley de Extranjería de prohibir su entrada legal, según explica Ahmad a la periodista Ana.

Ana: ¿Cómo conseguís el visado para venir a España?

Ahmad: De ninguna manera. Ahora en Marruecos solo te dan el visado si tienes un contrato de trabajo firmado.

Ana: ¿Y cómo conseguís el contrato?

Ahmad: Eso digo yo. Cómo se puede conseguir un contrato a mil kilómetros de distancia y sin conocer a nadie ni poder salir del país. ¿lo sabes tú? Yo no.

Ana: Pero habrá una forma ¿no?

Ahmad: Sí. Venir aquí ilegalmente, conseguir un contrato e ir para allí para que te den el visado y volver aquí de nuevo, y con el contrato y el visado obtener el permiso de residencia.

Ana: Esto es absurdo. Es como obligaros a venir ilegalmente

Ahmad: Sí, pero la ley es así. (Soler 1999)

Además, la ilegalidad podría complicarse más hasta que el inmigrante sea «doblemente ilegal», según se describe Saïd a sí mismo. La policía lo detiene por un tiempo y decide expulsarlo. Debe ser repatriado, pero el Estado español no dispone de suficientes medios para hacerlo y, por ello, lo liberan. Pero persiste el riesgo de ser condenado si lo detienen otra vez. A esta situación se refiere Saïd como doble ilegalidad.

La ilegalidad del inmigrante incluye en el imaginario colectivo la acusación de delincuencia y violencia, ya que vive al margen de las leyes. La suposición de la delincuencia del inmigrante se pone de manifiesto en el diálogo entre Ahmad y Saïd después de la llegada del último a Barcelona. Aunque Saïd, Ahmad y otros compañeros rechazan ejercer trabajos ilegales, como el tráfico de drogas, Hussein lo acepta. La violencia, que es otro elemento del imagotipo del árabe y el musulmán, también se manifiesta en la película a través del personaje de Hussein. Pelea con Saïd y le causa una fractura en la costilla, que le hace necesitar la ayuda médica del padre de Ana. Hussein procura en varias ocasiones justificar el uso de la violencia para protegerse, pero Saïd no está de acuerdo. Finalmente, Saïd pide ayuda a Hussein para proteger a Ana de las amenazas de los racistas. Efectivamente, Hussein le protege y lo paga con su vida frente a la pasividad de la policía. En este caso, la violencia de Hussein parece justificada o, incluso, indispensable para garantizar la seguridad de los inmigrantes y sus amigos contra la violencia racista ignorada por la policía y los medios de comunicación. Se puede decir que el personaje de Hussein (sobre todo, su comportamiento antipático y la naturaleza de su trabajo) sirve para evitar un binarismo reduccionista en la representación

de inmigrantes buenos/víctimas frente a europeos malos/victimizadores. La existencia de la figura de Hussein genera conflictos dentro de la propia sociedad inmigrante, lo que anula una simplista rivalidad unidireccional entre inmigrantes y autóctonos (Ballesteros 2015, 40). En palabras de Eduardo Moyano (2005, 129), Hussein sirve para probar que «no todos los magrebíes son perfectos, solidarios y víctimas de todos los males».

En cambio, el protagonista de esta película, Saïd, se contrapone a este tipo de imágenes. Se retrata como un carácter bueno, honesto y, ocasionalmente, naíf. Por una parte, coincide con el imagotipo del magrebí analfabeto, cosa que se explica por su necesidad de trabajar desde niño para mantener a sus hermanos y madre. Asimismo, su ingenuidad se muestra en su primer día en Barcelona cuando llama al portal del edificio donde vive Hussein y solo con la ayuda de una habitante del barrio consigue tocar al timbre. Aquí se puede percibir una exagerada manifestación del imagotipo del Marruecos primitivo. Por otra parte, el comportamiento de Saïd contrasta con el imagotipo del magrebí engañoso. Demuestra su sinceridad cuando niega aprovecharse de su relación con Ana. A pesar de que con la propuesta matrimonial que le hace Ana podría resolver su situación ilegal, Saïd rechaza este matrimonio porque le parece inconveniente y no quiere engañarla. Al contrario del imagotipo del magrebí engañador, Saïd no aspira a relacionarse con una española para aprovecharse de ella. Saïd defiende su rechazo debido a la poca compatibilidad que tiene con Ana, en términos de religión, clase y educación. En este caso, y en otras ocasiones, parece una persona razonable, lo que pone en duda la suposición de una ingenuidad total. Ahmad es otro personaje marroquí representado positivamente. Le favorecen su actitud amistosa y su ofrecimiento de apoyo, sobre todo a Saïd. Sin embargo, solo se conocen pocos detalles sobre su carácter, como, por ejemplo, su profesión de guitarrista y cantante. Ahmad es víctima de una agresión racista.

En cuanto a los personajes marroquíes femeninos, solo se presentan tres mujeres con papeles secundarios que no intervienen en el curso de las acciones. La madre y hermana de Saïd aparecen en la escena de *flash-back* de su casa en Chauen. Están sentadas en el suelo, con su vestimenta tradicional, preparando cuscús y apenas intercambian unas frases con Saïd. La tercera mujer es Fátima, hija de inmigrantes marroquíes, con

quien se encuentra Saïd al llegar a Barcelona. Al principio del filme parece una chica ambiciosa y con planes para el futuro. Más tarde se compromete con Hussein y solo vuelve a aparecer en su funeral.

Por el contrario, Ana, una estudiante universitaria de periodismo que prepara un reportaje sobre los inmigrantes en Barcelona, es coprotagonista junto a Saïd. Al estar con marroquíes mucho tiempo se ve expuesta a situaciones arriesgadas. Simpatiza con los inmigrantes, lo que se manifiesta en sus repetidas visitas, incluso después de finalizar el trabajo de investigación. Este tipo de simpatía hacia los inmigrantes lo comparte la abogada de SOS Racismo, quien ofrece su ayuda en temas legales a los inmigrantes. Intenta seguir cada caso para defender a las víctimas de violencia racista. Las dos mujeres, la abogada y Ana, son la representación de la filia sentida por parte de los españoles hacia la comunidad inmigrante; creen en las causas de los inmigrantes e intentan ayudar de todas las maneras posibles. En menor grado representan esa filia los padres de Ana y el taxista. Estos personajes están dispuestos a colaborar, pero hasta cierto límite, ya que dejan de hacerlo debido al miedo de verse envueltos en problemas. De hecho, es el miedo aquello que justifica la pasividad de una parte de la sociedad frente a los problemas de los inmigrantes.

Ahora bien, el comportamiento de la policía es discutible puesto que se puede percibir su vaga reacción contra los ataques a inmigrantes y la escasa protección que les brindan. Aunque el jefe presenta explicaciones por su falta de acción, la abogada (y con ella el espectador) duda de si el propio cuerpo de policía está implicado en estos crímenes o, por lo menos, tiene infiltrados los cabezas rapada entre sus agentes. En el mejor de los casos, es decir, si la policía no estuviera involucrada directamente, su pasividad se clasificaría de «racismo benigno» (Ballesteros 2015, 41).

Por otro lado, la actitud fóbica del grupo racista de cabezas rapada hace que rechacen la existencia de inmigrantes en España a toda costa. Además de la violencia que practican contra los inmigrantes, se encargan de llevarlos forzosamente a la policía porque no tienen papeles con la pretensión de «ayudar la justicia en el país». Sin embargo, los miembros del mismo grupo intentan manipular la justicia para no ser condenados por sus ataques violentos a inmigrantes. Según se refleja en el filme, lo que más les provoca es ver a Ana caminando con marroquíes, ya que

para ellos es inaceptable una relación entre una blanca europea y un moro. Según Santaolalla (2005, 136), las historias que implican relaciones interraciales de chica española y chico magrebí ofrecen un recurso argumental de una posible «contaminación» de la mujer blanca y su efecto en la constitución racial del país. Ana, quien siempre manifiesta entusiasmo por relacionarse con Saïd, no comparte esta idea. En cambio, es Saïd quien piensa que son opuestos y el matrimonio no funcionaría. Quizás se refuerza en ello al saber de la experiencia de un amigo marroquí que tuvo problemas con su mujer española.

Con respecto a las lenguas, el filme incluye una variedad considerable. Una buena parte presenta conversaciones en árabe. Además de esta lengua, los inmigrantes marroquíes hablan castellano con acento. Cabe mencionar que se aprecia una evolución en el uso del castellano por parte de Saïd. Si al llegar a España hace uso de palabras españolas mezcladas con francesas, con el paso del tiempo habla castellano cada vez mejor, lo que indica su progresiva adaptación. Los personajes españoles, por su parte, hablan castellano (con los inmigrantes) y catalán (en ambientes familiares y entre amigos).

La representación de España en el imaginario del colectivo inmigrante sigue el patrón planteado en el artículo de Farida Souiah, Monika Salzbrunn y Simon Mastrangelo (2018). En primer lugar, se presentan imágenes de Europa como fortaleza y lugar de posibilidades para los inmigrantes, pero pronto se convierte en lugar de desilusión, ya que, aunque consigan entrar, no pueden disfrutar de los derechos de los autóctonos. España forma parte de un lugar cerrado que es el espacio Schengen. Es recurrente su percepción como un sueño para los magrebíes, un «El Dorado» económico y una tierra de oportunidades infinitas. Es además el paraíso de los derechos humanos. Saïd cuenta que su padre fue encarcelado porque había participado en una huelga en Marruecos, compara esta situación con la de España y le dice a Ana: «en Marruecos no es como aquí, la gente puede protestar y manifestarse y no pasa nada» (Soler 1999). Sin embargo, la alegría de Saïd por poder llegar a España se convierte pronto en decepción, sea porque el inmigrante ilegal se encuentra desasistido en términos de derechos humanos, sea por las condiciones miserables de trabajo y vivienda. Ahmad se identifica con Saïd al verlo

enfadado después de pasar dos días en Barcelona: «¿qué? ¿no es lo que esperaste?» (Soler 1999). Da la impresión de que la desilusión es una fase natural de la vida del inmigrante en España.

Al otro lado de la orilla, se ve la ciudad de origen de Saïd, Chauen, cuya representación cumple con el imagotipo orientalista en cuanto a belleza y exotismo: paredes blancas, puertas azules, callejuelas y zoco son elementos que refuerzan esta imagen. Asimismo, se ofrece una imagen de primitivismo y tiempo relajado y se reitera la oposición imagológica Norte/Sur, connotativa de valores de civilización y barbarie. En el caso específico de Saïd, a dicha oposición se superponen otras valencias espaciales, como urbe cerrada (Barcelona) y naturaleza abierta (montañas de Chauen).



**Imagen 3:** Contraste entre espacio cerrado en Barcelona y abierto en Chauen (Soler 1999)

Los espacios del «hogar» y el trabajo de los inmigrantes en Barcelona pueden leerse a través de la propuesta de David Conte Imbert (2010). Al inmigrante se le reservan los lugares que reflejan miseria y condiciones precarias. Saïd expresa su deseo de pasar una temporada en la cárcel, ya que allí tendrá fácilmente acceso a comida, bebida, cama, entretenimiento y tranquilidad. Se opera así un fuerte contraste entre Europa como el lugar soñado en que todas estas necesidades serán satisfechas y el hecho de que sólo lo serán en la cárcel. Así, Saïd afirma: «siento cada vez más que este no es mi lugar, que me he equivocado al venir» (Soler 1999). El final del filme muestra a Saïd repatriado, con su nombre en una larga lista de inmigrantes expulsados. España ya no es el lugar de este inmigrante, y nunca lo será.

## 5.2. CANÍCULA

Este filme se conforma como un conjunto de las historias de varios personajes que se entrecruzan. Está ambientado en Madrid durante la canícula, cuando los personajes permanecen en la ciudad, prácticamente vacía, para trabajar. Para el presente estudio resulta especialmente relevante el personaje del marroquí Hassan, cuya primera identificación se puede producir a través del póster publicitario. Como se puede observar, mientras los personajes principales se presentan con caras sonrientes o serias, ligeramente maquillados, Hassan aparece en un plano un poco más apartado con rostro asustado o, incluso, aterrorizado.

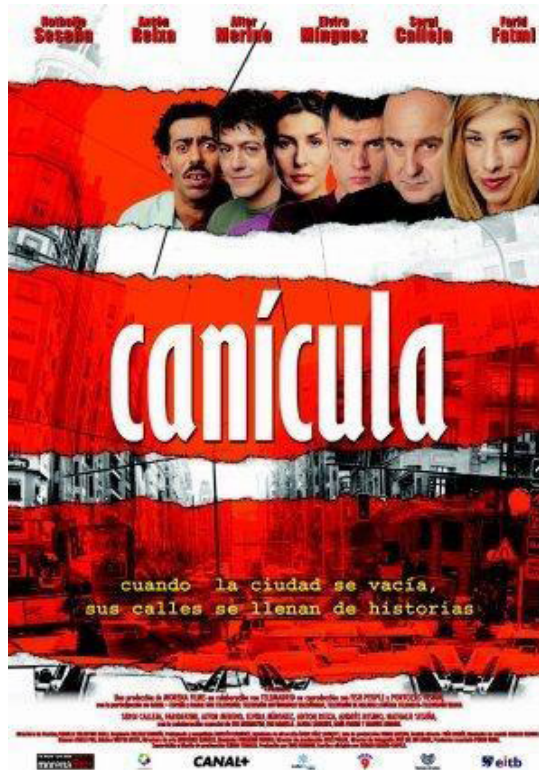


Imagen 4: Póster de Canícula (García Capelo 2001)

Hassan aúna imagotipos reproductivos y productivos del inmigrante magrebí, según se explicará más adelante. La situación de este taxista «sin papeles» se complica cuando atropella a un hombre español, Isidro, a quien fractura una pierna. Repentinamente Hassan se ve bajo la amenaza de ser denunciado a la policía por parte de Isidro, lo que significaría su repatriación automática. Por ello se ve obligado a soportar los prejuicios de Isidro sobre los magrebíes y, al mismo tiempo, ganarse su compasión para que no le denuncie. Es así cómo los espectadores descubren nuevos atributos de su carácter. Miente para crear una impresión de vulnerabilidad en Isidro y su mujer Claudia, quien también tiene la pierna rota por haber resbalado en las escaleras. Se cumple así el imagotipo del magrebí mentiroso, no merecedor de confianza. Sin embargo, se explica el porqué de las mentiras, que siempre cubren una realidad grave. Al principio, Isidro pide el documento de identidad de Hassan para presentar una denuncia contra él. Hassan le da el de su amigo Tarek. También le muestra una foto de la familia de Tarek afirmando que es de su propia familia y pretendiendo, así, ablandar el corazón de Isidro. Finalmente, Isidro descubre que no es realmente el documento de Hassan:

Isidro: Es un moro también pero no eres tú. ¿Qué pasa? que no tienes papeles ¿verdad?

Hassan: Sí, tengo, pero caducado. Dueño del taxi no quiere hacer un contrato de trabajo. Si usted me denuncia la policía me manda a mi país.

Isidro: Claro, que es lo que tienen que hacer. (García Capelo 2001)

Isidro cree que la foto es de la propia familia de Hassan y por ello decide no denunciarle: «no lo hago por ti. Lo hago por tus hijos» (García Capelo 2001). Además, Hassan inventa la historia de que es buen pastelero como excusa para poder regalar unos pasteles a Isidro y Claudia. Hassan sigue visitando a esta pareja, al principio para que no le denuncien, pero incluso cuando Isidro le dice a Hassan que ya no le va a denunciar, prosigue con sus visitas, lo que corrobora la opinión de Claudia sobre las buenas intenciones de este marroquí. Hassan cree que si es

bueno con los españoles, ellos lo serán también con él. «Lo hago para que vuelva bueno. Si eres bueno con ellos serán buenos contigo, da igual si eres blanco o negro, español o marroquí» (García Capelo 2001), dice Hassan en respuesta a su amigo Tarek, quien representa el tipo contrario de carácter marroquí.

Tarek tiene un estilo de vida diferente; se dedica al tráfico de drogas y forma parte del movimiento de okupas. Anteriormente, había sugerido a Hassan amenazar a Isidro con romperle la otra pierna si le denuncia, pero Hassan quiere terminar el tema «por las buenas». Además, Tarek aconseja a Hassan que se dedique al tráfico de drogas si quiere ganar dinero como él. Mantienen conversaciones en más de una ocasión a pesar de que Hassan no hace caso de las sugerencias de su amigo. Durante estas conversaciones, Hassan expresa en más de una ocasión su incomprensión de los españoles con frases como «no sé cómo están los españoles estos días», una incomprensión que se refleja en modismos culturales:

Claudia: ¡Qué calor!, hace un calor que se te derrite la sesera, como dicen en mi pueblo.

Hassan: ¿El qué?

Claudia: La cabeza. Que se te derrite la sesera, el cerebro.

Hassan: ¿Se derrite el cerebro?

Claudia: Es un dicho. (García Capelo 2001)

Dado que «a los españoles y blancos se les derrite el cerebro con el calor y se vuelven locos», Hassan quiere prestar un aparato de aire acondicionado a la pareja. A pesar de que esto puede indicar la ingenuidad de Hassan, también podría ser una prueba de la dificultad de entender la complejidad del Otro. Esto recuerda a la tendencia natural de la mente humana a simplificar los datos recibidos, un factor generador de estereotipos de otros pueblos (Beller 2007c, 432). Del mismo modo, Isidro repite estereotipos y prejuicios simplistas. Son imágenes reproductivas (según la expresión de Moura) que manifiesta Isidro durante sus conversaciones. Isidro muestra una intolerancia a la diferencia que representa Hassan, pero le molesta sobre todo su manera de hablar español.

Hassan: Yo no rápido, señor. Usted no mira. Yo dejo mi teléfono y usted me llama. Cualquiera cosa. Tiene que ir al hospital, yo llevo en taxi y no cobro.

Isidro: A la comisaría me vas a llevar para denunciarte.

Hassan: Yo no culpa, yo no culpa, de verdad. Usted no mira.

Isidro: Pero si no sabes ni hablar, ¿cómo vas a saber conducir? ¿hay coches en tu país?

Hassan: Claro que hay coches en mi país.

Isidro: Unos tres o cuatro y son de ricachones que tienen diez mujeres. Los demás iréis en burro o en camello.

Hassan: Yo llevo a hospital, ahora llevo a casa y usted me insulta. Esto es racismo.

Isidro: Yo no soy racista. Me da igual que seas moro, pero los taxistas españoles saben conducir. (García Capelo 2001)

En más de una ocasión, Isidro usa el término despectivo «moro» y una vez llama a Hassan «zulú». No obstante, Isidro cambia su opinión al final de la historia y rechaza las frases racistas de su amigo Eusebio. Este último impide a Hassan entrar en casa de Claudia e Isidro. Hassan trae en esta visita el aparato de aire acondicionado para prestárselo a la pareja, pero Eusebio lo rechaza en la puerta porque asegura que es robado y que «no lo va a prestar por las buenas, algo querrá», lo cual acentúa el imago tipo del magrebí delincuente, que aprovecha cualquier situación para ganar u obtener algo.

El último personaje que entra en este juego de posturas es Óscar, aunque de manera fugaz. Un día Hassan va a visitar a Claudia e Isidro y de repente se encuentra con un grupo de vecinos del barrio que está impidiendo la entrada de los okupas. Hassan explica que solo va a visitar a unos amigos, pero no le creen y le acusan de traficante. En ese momento, Óscar pasa y protesta contra ellos, reclamando que dejen pasar a Hassan, por lo que le acusan también de ser «traficante como él». A pesar de que Hassan rechaza traficar con drogas como Tarek, termina al final siendo acusado de traficante. Puede afirmarse que Óscar y Claudia manifiestan filia hacia el inmigrante marroquí, mientras Isidro y Eusebio reflejan una postura fóbica. Los estereotipos de Isidro sobre los marroquíes se

expresan de manera obvia. Pero no son simplistas únicamente las imágenes que mantienen españoles sobre el marroquí, lo son también las imágenes que mantiene el marroquí sobre los españoles. Esto se manifiesta a través de la idea de Hassan sobre «la locura de los españoles» que se trata de una percepción de escaso respaldo lógico, como muchos otros tópicos.

### 5.3. *PONIENTE*

La historia de *Poniente* tiene lugar dentro de una recreación de los sucesos racistas contra los inmigrantes en El Ejido en el año 2000. Está ambientada en los invernaderos de Almería, conocidos como «mar de plástico», en los que hay una alta concentración de trabajadores inmigrantes. Naturalmente, los brotes de racismo afloran en los medios laborales de contacto directo entre autóctonos e inmigrantes. Así, el filme muestra los varios grados de racismo, desde los términos despectivos hasta el daño físico. Estas acciones discriminatorias son el resultado de imagnetos compartidos en el imaginario colectivo, que se expresan en varias ocasiones. Cuando Lucía empieza a dirigir el invernadero que heredó de su padre, cambia las reglas de trabajo con inmigrantes, porque le parecen injustas las condiciones que imponen los otros dueños españoles. Por ejemplo, Lucía quiere pagar horas extra a los inmigrantes, tal y como lo hace con su ayudante Paco, pero este se escandaliza cuando oye a Lucía hablando del tema.

Paco: No me vas a comparar con esta gente.

Lucía: Desde luego que no. (sarcásticamente) No os parecéis en nada.

(Gutiérrez 2002)

Las cosas se complican más cuando ella decide despedir a Paco y sustituirlo por un inmigrante africano. Le dice Curro al respecto: «¿estás proponiendo arreglar el mundo en quince días? ¿quién te crees que eres? ¿la Teresa de Calcuta?» (Gutiérrez 2002). Aunque Curro es amigo de los trabajadores inmigrantes, se conforma con las reglas discriminatorias, de forma que su actitud se puede atribuir a un «racismo benigno» (Ackerman 1996). En cambio, la filia que siente Lucía hacia los

inmigrantes es entendida por sus conciudadanos como una exagerada muestra de bondad. Ellos creen que el inmigrante tercermundista tiene que ser aprovechado laboralmente y marginado socialmente. En un momento del filme, un inmigrante, al entrar en un bar, ve que todos se le quedan mirando, así que vuelve inmediatamente hacia atrás y cierra la puerta en la que aparece una señal que indica la prohibición de entrada de perros en una posible alusión a la animalización como estrategia seguida en el discurso sobre los inmigrantes. También cabe señalar que esto recuerda la discriminación contra los negros en países como Estados Unidos y Sudáfrica, donde se prohibía la entrada de negros y animales a los lugares exclusivos de los blancos.

La marginación del inmigrante se ve de manera clara en cuestiones de trabajo y vivienda. Las condiciones del trabajo son extremadamente difíciles, con inmigrantes que trabajan muchas horas bajo un calor insoportable y sin contrato. Lucía misma tuvo un golpe de calor en sus primeros días en el trabajo, a pesar de que varias personas le advirtieron de la dificultad de llevar a cabo este tipo de trabajos. Frente su situación precaria, los inmigrantes se reúnen para poner en común sus reivindicaciones. La primera de ellas es tener contrato de trabajo y residencia legal. Uno de los inmigrantes declara frente a sus colegas: «a ellos les interesa que sigamos ilegales. Así nos cogen y sueltan cuando quieren». Responde Miguel a todas estas reclamaciones con una simple frase —«¡que llegáis todos muertos de hambre!» (Gutiérrez 2002)— que indica todo lo que subyace al aprovechamiento del inmigrante. En cuanto a viviendas, viven en chabolas en las afueras porque los autóctonos rechazan alquilarles sus pisos.

Miguel: ¿Sabes por qué nadie os alquila su casa?

Adbembi: Sí. Porque somos unos cerdos, olemos mal, nos metemos diez en un piso y lo destrozamos todo, pero sobre todo porque no soportáis vernos cerca vuestro. En realidad, os gustaría que fuéramos invisibles. (Gutiérrez 2002)

Si la existencia del inmigrante en general causa repugnancia, la del magrebí la produce aún más. Los empleadores españoles prefieren otros

inmigrantes antes que a los magrebíes. Paco explica a Lucía cómo se trabaja en el invernadero heredado de su padre: «nosotros solo trabajamos con subsaharianos, a tu padre no le gustaban los moros. Los marroquíes son los peores» (Gutiérrez 2002). Cuando los propietarios de los invernaderos se juntan para hablar de las reivindicaciones de los inmigrantes, sugieren reemplazarlos por otros, pero nunca darles lo que piden para evitar que en el futuro pidan más: «que vengan ecuatorianos y peruanos, son más dóciles y, además, hablan cristiano» (Gutiérrez 2002). Cabe señalar que la inmigración magrebí suscita una memoria de enfrentamientos bélicos entre cristianos y moros. Uno de los españoles comenta sobre la llegada constante de pateras: «cada vez llegan más. Esto parece una invasión». En cambio, acusan a Curro de «traidor; defensor de moros» (Gutiérrez 2002) por su empatía con los inmigrantes, algo por lo que recibe un golpe casi mortal en la cabeza durante los disturbios contra los marroquíes. Por ello, cuando Curro y Adbembi no encuentran manera de ofrecer el precio de un chiringuito que aspiran abrir juntos, el primero comenta: «¿Crees que a un moro de mierda le van a dar un crédito? ¿o a un medio español que cobra en negro y no tiene trabajo fijo?» (Gutiérrez 2002).

Los disturbios llegan a la mezquita, y el grupo de rebeldes saca el Corán y otros libros y los queman. Las imágenes de quemar libros árabes remiten a la memoria histórica de la Reconquista e Inquisición, cuando se llevaron a cabo acciones parecidas. Las tomas finales después del asalto muestran calles vacías, paredes pintadas con frases racistas como «moros fuera», restos de objetos quemados y viviendas dañadas. Finalmente, se aprecia una fila de inmigrantes marroquíes en la costa que llevan sus cosas para salir del pueblo y, detrás de ellos, se ve un mar con gran oleaje. Esta escena remite a la salida de los moros de la Península como resultado de su expulsión. También trae a la memoria la expresión castellana «no hay moros en la costa», usada para indicar la desaparición del peligro. En este caso, Adbembi, el último moro de la fila, se detiene un momento para echar una última mirada, que se asemeja a la última mirada de Boabdil, el último rey moro de Granada, motivo repetido en muchas obras artísticas y literarias. Estas escenas se revivieron en el imaginario social español a lo largo de siglos hasta hoy en día. Conociendo la carrera de la directora Chus Gutiérrez, se puede deducir que ella enseña de algún modo estas

imágenes para ponerlas en cuestión y revisión, no para afirmarlas. Es, más bien, una forma de denunciarlas. También, como ella misma afirma en más de una ocasión, uno de sus objetivos es reanimar la memoria del español y darle a conocer mejor su pasado.



Imagen 5: Fila de los «moros» expulsados en la costa andaluza (Gutiérrez 2002)

Se mantiene del sujeto árabe una imagen generalizada, cuyos elementos provienen en su mayoría del pasado. En *Poniente*, se confunde el amazigh con el árabe; se cree que el idioma tamazight no es nada más que un tipo de árabe. Sin embargo, Adbembi explica la diferencia y argumenta que los amazighen (bereberes) comparten la misma sangre con los españoles.

Curro: ¿Qué tipo de árabe es?

Adbembi: Te dije que no es árabe, es la lengua de mi pueblo, es amazigh, tenemos historia de cinco mil años de historia en toda África.

Curro: ¡Qué suerte que tienes raíces!

Adbembi: Mis raíces son tus raíces. España ha sido un país bereber durante muchos siglos. ¿Sabes curro? Tenemos las mismas raíces, pero estamos hechos de diferentes maneras. (Gutiérrez 2002)

El tema de raíces y origen está tratado en la película a través de las comparaciones entre Curro, Lucía y los inmigrantes. Curro expresa su envidia hacia Adbembi porque tiene la suerte de tener raíces. Él, en cambio, se describe como «medio español» debido al hecho de que había nacido y pasado su infancia en Suiza en el seno de una familia española emigrante. Así que siente en España un desarraigo con respecto a ambas sociedades: «yo me creí en Suiza y siempre me sentí diferente allí. Lo malo es que aquí también me siento diferente. Nunca he sabido de dónde soy» (Gutiérrez 2002). Nótese el paralelismo que se establece entre los inmigrantes actuales en España y los emigrantes españoles en épocas previas (Moyano 2005, 267). Los pueblos del sur, como El Ejido, fueron el origen de una emigración masiva hacia los países europeos más ricos, algo que se borró de la memoria e hizo que la empatía con el inmigrante sea poca o incluso nula. Un amigo del padre de Curro, que también emigró a Suiza describe las difíciles condiciones de su estancia allí: «salíamos de la miseria para meternos en otra miseria peor» (Gutiérrez 2002). Curro y el amigo de su padre ven juntos una película que muestra escenas de la emigración española hace cuarenta años. Se observan emigrantes con sus maletas llenando los andenes de tren, viviendas que destacaban por su pequeño tamaño y cómo todos los miembros de una familia se dedicaban a trabajar, incluidos los niños. Es una «miseria» parecida a la de los inmigrantes magrebíes, pero esta última no encuentra la compasión de una sociedad que experimenta una amnesia respecto a su pasado migratorio. Un sentimiento parecido de desarraigo lo siente Lucía al volver a la aldea y aprender las nuevas circunstancias resultantes de los cambios rápidos en la zona.

El título de la película —*Poniente*— corresponde al nombre de la comarca de Poniente Almeriense, zona al oeste de Almería donde se extienden los invernaderos conocidos como «mar de plástico». También Poniente se refiere al viento en el Mediterráneo que afecta la costa meridional causando una subida de temperatura. El calor de estas zonas lo soportan los inmigrantes que trabajan sin ni siquiera derechos laborales. Lucía pregunta a Curro si hay que pagar las horas extras de los inmigrantes; este responde que unos las pagan y otros no. Entonces dice Lucía: «tengo la sensación de estar viviendo en el Oeste. ¿Aquí qué pasa? ¿Que cada uno hace lo que le dé la gana?» (Gutiérrez 2002). Se puede notar la

coincidencia entre los términos poniente y oeste, pero en este caso, Oeste (*western*) hace alusión al género cinematográfico ambientado en el lejano Oeste de Estados Unidos, filmes en los que presiden el caos y la injusticia debido a la ausencia de la ley. Es sintomático a este respecto el hecho de que muchas películas de este género hayan sido grabadas precisamente en el desierto de Almería.

La transformación rápida del sur de España en un «nuevo paraíso» no pudo hacerse posible sin el trabajo de los inmigrantes. Los pueblos de esta zona se consideran doblemente periféricos por su ubicación en el mapa de España y por ser pueblos marginales con respecto a la ciudad. Ahora bien, los inmigrantes viven en las afueras del pueblo y, en consecuencia, llegan al extremo de la marginación como consecuencia del rechazo de su alojamiento entre los autóctonos. A esto responde la imagen de desilusión del inmigrante, representada en la película en el personaje de Saíd, el joven que había llegado con planes ambiciosos, que acaban en fracaso.

Otro tropo que merece atención es el mar, constante en casi todas las obras que tratan la inmigración magrebí debido a la realidad de que es el espacio de tránsito hacia España. Cuando los inmigrantes están reunidos para discutir sus reivindicaciones, uno menciona que necesita regularizar sus papeles para poder visitar su familia en Marruecos y volver a España sin problemas. Le contesta otro a modo de broma: «siempre puedes ir a verlos y volver en una patera, si no mueres en el camino» (Gutiérrez 2002). Presentar la catástrofe de la inmigración clandestina a modo de broma constituye una forma de denuncia por parte de la directora con el objeto de subrayar las semejanzas entre inmigrantes y autóctonos en sus reclamaciones de igualdad social. Lucía comparte con los inmigrantes la consideración del mar como fuente de inseguridad, ya que en él perdió a su hija. Se evoca así la imagen del mar Mediterráneo como cementerio (Abrighach 2006, 154) que acoge tanto a la hija de Lucía como a miles de cadáveres de inmigrantes clandestinos.

#### 5.4. *LEGAL*

*Ilegal* es la segunda obra del Ignacio Vilar dedicada al tema de inmigración clandestina tras el documental *Polisóns*, de 1999, en el que se

explora el caso de los barcos destinados al uso comercial o de transporte de turistas, pero que a su vez llevan clandestinamente inmigrantes desde África a Europa. Este documental enseña los cuatro temas que destaca Antolín Granados (2004, 439) como los más prevalentes en la prensa en la cobertura del tema de inmigración: el proceso migratorio, las mafias de inmigración ilegal, la contratación ilegal y abusiva de inmigrantes clandestinos y las iniciativas de la sociedad civil para acoger e integrar al inmigrante.

*Illegal* es un filme de acción que cuenta la historia de un periodista, Luis, que viaja a Marruecos para hacer un documental sobre una mafia de tráfico de inmigrantes. Va en un barco y graba con una cámara oculta el viaje hacia Lisboa. Deja el barco allí sabiendo que seguirá su viaje hasta Vigo. Luis quiere volver a Santiago de Compostela, donde vive y trabaja, para publicar la noticia antes de la llegada del barco. Sin embargo, encuentra que está siendo perseguido por miembros de la mafia por lo que, se ve obligado a esconderse. Además, decide ir a Vigo para encontrar al único sobreviviente de los inmigrantes clandestinos de dicho barco.

En cuanto a la representación de los inmigrantes, cabe mencionar que no se adentra en ningún personaje marroquí con su retrato superficial y colectivo. La película presenta una denuncia directa de la injusticia ejercida sobre el colectivo inmigrante, en este caso, a través del tráfico de humanos. También rechaza la desatención del tema por los medios de comunicación debido a que «los dejan porque se necesita una mano de obra barata» (Vilar 2002). Sin embargo, no indaga en la individualidad de los inmigrantes. Por ejemplo, el personaje marroquí más importante de la película es el superviviente que pudo huir de los mafiosos que tiraron al resto de sus compañeros al mar. Sin embargo, apenas aparece durante unos pocos minutos. Cuando la policía entra en la casa de los marroquíes, este inmigrante escapa de la policía junto a Luis y su compañera Sofía. Más tarde se marcha y deja ver su espalda mojada, lo que recuerda a la designación de los inmigrantes como «espaldas mojadas»<sup>22</sup>. Es una

22 «Espaldas mojadas» (*Wetbacks*) es una expresión originaria de Estados Unidos que hace referencia a los inmigrantes ilegales. Procede del hecho de que los inmigrantes intentan cruzar las fronteras entre México y el estado de Texas a través del Río Grande y, por ello, llegan mojados. Esta expresión acarrea connotaciones étnicas

identificación colectiva que percibe a los inmigrantes simplemente por su llegada ilegal a través del mar.

En comparación con el resto de filmes aquí estudiados, *Illegal* establece la mayor distancia entre el espectador, que normalmente se identifica con el personaje español, y el inmigrante. Esto se puede apreciar muy bien en la escena de la comida en la casa de los inmigrantes. En primer lugar, Sofía no se siente a gusto por ver a la gente comiendo con las manos. Luis le convence de que coma y pronto siente una nostalgia de su infancia, porque el sabor le recuerda las comidas de las fiestas de la aldea, «a muchas cosas olvidadas». Sofía expresa su anhelo por un pasado que ya no existe: «sobran cabritos, lo que no queda es la aldea» (Vilar 2002)<sup>23</sup>. Por otro lado, Luis describe la comida como «un sabor muy distinto, la cocina mediterránea del otro lado» (Vilar 2002). De este modo, se acen-túa la distancia temporal y espacial entre los dos países vecinos. Estos mecanismos de distanciamiento contribuyen a la conformación de una *feel good movie* que presenta la diferencia entre las dos partes, una representación estereotipada del primitivismo y el inmovilismo del inmigrante magrebí que se contradice con la representación de una Galicia moderna y avanzada (Flesler 2008b, 189).

En otro orden de cosas, hay una representación de índole claramente orientalista de los musulmanes en la mezquita de Vigo. El que quiera entrar en la mezquita encuentra en la puerta un joven que lleva en la cabeza un *shemagh* y se viste según la forma típica de países del Golfo<sup>24</sup>. Asimismo, las mujeres en la mezquita cubren sus rostros, también en un retrato orientalista lejos de lo que se ve normalmente en las mujeres magrebíes inmigrantes en España. Además, la película incluye una

---

peyorativas contra los hispanoamericanos en general, pero sobre todo contra los mexicanos. En el contexto español, se hace uso de ellas en varias ocasiones debido a la semejanza de ambos fenómenos, ya que los inmigrantes ilegales llegan «con la espalda mojada» después de viajar en pateras a través del estrecho de Gibraltar.

23 Esta parte podría remitir a un documental del año 2000 del mismo director titulado *A aldea, o antigo e o novo* (Flesler 2008b, 189).

24 Un *shemagh* o una *kufiya* es un pañuelo tradicional usado en los países de Oriente Medio y Arabia. Tiene un dibujo geométrico de color negro o rojo sobre fondo blanco.

escena de matanza de cordero en la bañera de la casa de los inmigrantes. El marroquí encargado de matar al cordero le dice a Sofía que la sangre trae buena suerte en un retrato que recuerda el imagotipo del árabe como una persona sangrienta y vengadora. Un amigo marroquí explica que es la Fiesta del Cordero, pero presenta datos falsos, como, por ejemplo, que esta fiesta tiene lugar después de Ramadán o que es obligatorio comprar el cordero vivo y matarlo en casa<sup>25</sup>. Aunque el estudio imagológico no se interesa en primera instancia por comprobar la veracidad de los datos ofrecidos, este tipo de información poco fiel a la realidad tiene repercusión en la imagen objeto de estudio, y por ello es relevante en este análisis.



**Imagen 6:** Inmigrantes marroquíes con vestimenta que no es propia de su cultura (Vilar 2002)

Debe destacarse que el filme refleja un tipo de relación desigual entre el inmigrante y el autóctono en cuanto al lugar de enunciación. Esta relación se refleja a través de la posición privilegiada del periodista como intermediario del testimonio que ofrece el inmigrante, pues el inmigrante se encuentra en el lugar del subalterno entrevistado (Flesler 2008b, 163). A simple vista, el poder discursivo varía entre un inmigrante en situación precaria económica, social y legalmente y un español que goza de un sentido de seguridad y relativo privilegio. La apertura de la película muestra, a través de la cámara de Luis, restos de inmigrantes clandestinos

<sup>25</sup> La fiesta que viene después de Ramadán es *Eid al-Fitr* (fiesta de la ruptura del ayuno), mientras *Eid al-Adha* (conocida en España como Fiesta del Cordero o del Sacrificio) se celebra después del peregrinaje a La Meca.

en la costa marroquí. Este tipo de escenas muestra la mediación de reporteros y sus cámaras en el relato sobre la inmigración (Flesler 2008b, 187), una idea que se repite a lo largo de la película. Los inmigrantes no llegan a contar su propia historia si no es a través del reportaje de Luis, cuya decisión, al final de la película, de tirar las cintas en el mar hace que se pierda esta historia solo porque él la vio innecesaria en ese momento.

### 5.5. *RETORNO A HANSALA*

Este filme, con el que concluye el repertorio de obras españolas de ficción, muestra su particularidad en dos sentidos. En primer lugar, la figura protagonista es una mujer magrebí cuya representación se halla exenta de muchos estereotipos. En segundo lugar, la película se caracteriza por el predominio de imagotipos positivos. Basada en hechos reales dados a conocer por la prensa, en *Retorno a Hansala* se funde la realidad con la ficción<sup>26</sup>. La directora Chus Gutiérrez organiza el filme de acuerdo con la estructura de la *road movie*, un género que indica la evolución y el cambio de los personajes a lo largo del camino. En esta obra, Martín es quien experimenta el gran cambio al ver necesaria la revisión de su vida, profesión, y, más importante, su idea de Marruecos y los marroquíes. Hacia el final de la película, Martín siente empatía (filia) por el pueblo de Hansala.

Chus Gutiérrez anunció en una entrevista con Televisión Española que su propósito fue acercar al Otro, mostrar que no es tan diferente<sup>27</sup>. Modificó la historia original, en la que el personaje principal era un hombre, y lo sustituyó por una mujer, Leila, quien presenta un tipo de mujer magrebí lejano de los imagotipos frecuentes, pero sin llegar a extremos. La voz del subalterno se hace llegar a través de Leila; las aclaraciones de esta mujer campesina consiguen acercar a Martín, su compañero de viaje,

<sup>26</sup> Abril, Guillermo. «Regreso a la aldea de los muertos». *El País*, 23 de marzo de 2008. Acceso el 20 de mayo de 2020. [https://elpais.com/diario/2008/03/23/eps/1206257213\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/03/23/eps/1206257213_850215.html).

<sup>27</sup> Presentación y coloquio de la película *Retorno a Hansala*. 6 de marzo de 2010. Acceso el 20 de mayo de 2020. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola/712369/>.

a la vida del pueblo. Las explicaciones de Leila pueden parecer fiables, ya que ella sigue las tradiciones de su pueblo y respeta sus costumbres. También respeta la religión islámica en cuanto el ayuno de Ramadán y el lavado del cuerpo de su hermano muerto según el rito islámico.

La historia da comienzo cuando Martín, el funerario que se encarga de los cuerpos ahogados de los inmigrantes clandestinos, llama al teléfono de Leila al haber encontrado su número entre las pertenencias de un inmigrante ahogado, que resulta ser su hermano Rachid. Leila sabía que Rachid tenía la intención de emigrar en una patera (igual que ella hace cinco años), y le envió dinero para este fin, pero no estaba enterada de que su hermano lo iba a hacer aquel día. De ello se puede deducir el retrato de una mujer emancipada y fuerte, de quien su hermano depende. Ella toma la decisión de devolver el cuerpo de su hermano a su pueblo Hansala y pide a Martín que lo lleve hasta allí. Dicha petición sorprende a Martín, quien se ve obligado a acompañar a Leila con el ataúd de Rachid para llevarlo a Hansala, un pueblo bereber en el centro de Marruecos. Durante el viaje, Leila muestra una notable capacidad de argumentar a través de sus debates con Martín. Finalmente, hay que mencionar que Leila lleva hiyab solo cuando está en su pueblo, mientras lo quita en España. En un sentido, esto afirma la percepción de que poner el velo es solo una costumbre y que se trata únicamente de una cuestión social y no religiosa. Pero, en otro sentido, enseña que es la misma mujer y no cambia si cubre la cabeza o no.

Mientras el espectador es capaz de percibir detalles sobre el carácter de Leila, el resto de los personajes marroquíes se representa de modo colectivo. Hansala es un pequeño pueblo aislado donde la gente necesita ayudarse para hacer las tareas cotidianas; se ven varias escenas del trabajo conjunto de las mujeres y los hombres reunidos en el consejo de los ancianos. Asimismo, todo el pueblo sale cuando llega la furgoneta en que se encuentra el cuerpo de Rachid; todos van a la mezquita a rezar y luego al cementerio a enterrarlo. Como anécdota, el pueblo muestra gran solidaridad y donan entre todos la cantidad restante del precio que tenía que pagar Leila para repatriar el cuerpo de su hermano. Leila había pagado en España una parte de los tres mil euros y le hizo saber a Martín que la otra parte le sería pagada en su pueblo, por lo que este se sorprende

cuando ella dice que no tiene el dinero pero que no se preocupe porque «aquí la gente se ayuda» (Gutiérrez 2008). En general, la gente del pueblo presenta un carácter amable y generoso, pero también impotente frente a las muertes de sus hijos emigrantes.

La representación colectiva de la sociedad de Hansala no presenta diferencias entre sus pobladores, de quienes solo destaca el personaje de Saíd, que sabe un poco de español, lo que le permite hablar con el visitante gaditano. Saíd enseña a Martín una radio que emite en español, el origen de su conocimiento de la lengua del país vecino. Es un niño inteligente que aprende rápido la lengua y repite las palabras nuevas aprendidas de Martín. Cuando están los dos en el coche rumbo a la ciudad vuelve la cobertura al móvil de Martín y dice «hemos entrado en la civilización» (Gutiérrez 2008); Saíd repite «civilización» más de una vez y Martín le corrige la pronunciación hasta que lo dice bien. En esta escena se puede ver simbolizado el imago tipo del español portador de civilización que enseña al marroquí los términos de progreso y cultura, aunque la película lo sitúa en un ambiente de amistad y afecto. El pueblo presenta la imagen del lugar anclado en el tiempo: la gente vive en casas sencillas y trabajan con utensilios muy básicos. Esta idea se manifiesta con mayor intensidad cuando el padre de Leila quiere resolver el problema del cristal roto del coche y pone en su lugar un plástico opaco, lo que obliga a Martín a quitarlo para poder conducir. No hay ningún coche en este pueblo, que ni siquiera tiene carreteras asfaltadas, y sólo se usan los burros como medios de transporte.

Bajo estas condiciones, los jóvenes perciben la emigración como la única manera de obtener un mejor futuro. Leila defiende la elección hecha por muchos habitantes de este pueblo olvidado que viven «sin agua, sin luz, sin sueños» (Gutiérrez 2008). Ellos no tienen futuro en su pueblo, por eso van a buscarlo mediante la emigración clandestina. En realidad, los pueblos marroquíes han sido siempre una fuente importante de emigrantes, hasta el punto de que los ancianos temen que los pueblos queden sin jóvenes, ya que muchos de ellos mueren durante el intento de llegar a su deseado destino. Saíd pide a Martín que le lleve a España escondido en su furgoneta. Martín lo rechaza, pero Leila argumenta que, si no va de una forma, irá de otra. Pese a todas las muertes causadas en el pueblo, la gente todavía cree en la emigración y mantiene la esperanza

de que sus hijos lleguen salvos a la otra orilla. Leila, que apenas hace pocos días había perdido a su hermano Rachid, cree que Saíd debe tener la oportunidad de emigrar y está segura de que llegará. Una madre del pueblo se niega a revisar la ropa colgada (la clave para identificar los inmigrantes ahogados, según se aclarará a continuación) porque está segura de que su hijo ha tenido éxito en el intento y está a la espera de recibir una llamada suya en cualquier momento.

Los emigrantes aspiran alcanzar un estatus más elevado y respetado, algo que no encuentran en su país natal. Sin embargo, se arriesgan a ahogarse y perderse en el olvido. A través de la emigración como un viaje de transformación, los emigrantes se convierten en desconocidos cuya identificación —en la película— se hará posible a través de su ropa. Leila y Martín llevan con ellos la ropa de los ahogados y la cuelgan en varios puntos para que la gente venga a reconocer sus familiares. Cuando Martín vuelve a España, averigua que ninguno de los emigrantes muertos en el segundo naufragio lleva la camiseta del Real Madrid, es decir, la camiseta de Saíd. Sin embargo, se genera confusión al principio cuando un compañero le dice que había visto un cuerpo con esa camiseta, que luego resulta ser del Atlético de Madrid. A pesar de que Martín le había comentado a Saíd que no hay mucha diferencia entre dos clubes españoles de fútbol, la distinción de los emigrantes ahogados fue posible gracias a las camisetas de esos clubes.

Otro modo de representación de los inmigrantes tiene lugar en forma de números en las noticias. Al final del filme aparecen frases aleatorias extraídas de la prensa como, por ejemplo, «detenidos 56 ilegales, interceptados 83 sin papeles, trece inmigrantes ahogados, a seis metros de la playa, etc.» (Gutiérrez 2008). Es también una manera de percibir al inmigrante como desconocido, una pequeña parte de un fenómeno masivo y no queda de su identificación nada más que las cifras. Entre la repetición de este tipo de noticias y la desatención a los detalles de los inmigrantes, se pierde el sentido de compasión y comprensión por el Otro. Al final de la obra se exponen titulares de noticias insensibles, donde el inmigrante fallecido no es más que un número; la prensa no enseña que detrás de cada noticia sobre la inmigración hay una historia humana como la de la película.

Según el estudio antes mencionado sobre la naturaleza de las noticias que prevalecen sobre los inmigrantes, el tratamiento de las mafias de tráfico de humanos es recurrente en la prensa (Granados 2004, 439). En la película se cuestiona la manera de percibir los trabajos relacionados con la inmigración clandestina. En primer lugar, el trabajo de Martín se califica de despreciable, pero con la evolución de la trama surgen nuevas consideraciones. Durante la primera noche en Marruecos, el coche fúnebre fue atracado por dos hombres que a su vez hicieron que Leila y Martín se quedasen solos en medio de la carretera.

Martín: Este es un país de chorizos [en alusión al estereotipo del pueblo marroquí como ladrones y abusones]

Leila: Tú sí que eres chorizo que haces negocio con los muertos

Martín: Deberías estar agradecida

Leila: ¿Agradecida? ¿de qué? Yo pago y tú cobras.

En otro momento, Leila suaviza su opinión sobre el trabajo de Martín:

Martín: Piensas que soy un monstruo ¿verdad?

Leila: No. Eres como todos, tienes tus razones. (Gutiérrez 2008)

De la misma forma que Leila busca una justificación para Martín, también la busca el traficante de emigrantes que vuelve al pueblo para solicitar la cantidad restante que le debía Rachid por llevarlo a la otra orilla. Martín se indigna por el atrevimiento del traficante de pedir el dinero a la familia de Rachid pese a haberse ahogado. Leila comenta que «cada uno tiene su negocio», y surge un elemento de comparación entre Martín y el traficante, pues ambos ponen el mismo precio de tres mil euros. La última defensa que hace Martín de su trabajo tiene lugar cuando explica su oposición a la emigración de Saíd: «Yo hago el trabajo sucio ¿no? Pero alguien tendrá que hacerlo. Y por lo visto me ha tocado a mí. Así que tendréis que ir a la playa, coger a Saíd y meterlo en una caja para traerlo aquí» (Gutiérrez 2008).

Finalmente, cabe destacar que el filme incluye una gran variedad lingüística a través de la representación de la población bereber que habla

tamazight durante la mayor parte de la película. A ello se añade el árabe, que se escucha en menor medida, sobre todo fuera del pueblo. Y, finalmente, dicha diversidad se complementa con conversaciones en español y algunas frases en francés.

## 5.6. *VIDA DE MORO*

Este documental se añade a la lista de obras de denuncia del abuso sufrido por los inmigrantes clandestinos en España. Se parece en este aspecto a *Poniente* (analizado en la Sección 4.3), que está ambientado en el mismo lugar y el mismo período de este documental. También se asemejan bastante en el tipo de cuestiones abordadas. Sin embargo, *Vida de moro* se distingue por su estilo documental que graba la realidad de primera mano y recoge una serie de testimonios y entrevistas de los trabajadores en los invernaderos de El Ejido. Una parte de las escenas son grabadas mediante una cámara oculta que lleva el inmigrante Mustapha, lo que, por su parte, añade una mayor percepción de fidelidad a la realidad.

El documental se adentra en las viviendas y los campos de trabajo de los inmigrantes. Se puede apreciar desde el primer momento la situación precaria de estos sitios. Los inmigrantes —todos hombres— viven en cortijos y chabolas alrededor de los invernaderos. Los nuevos inmigrantes establecen nuevas chabolas y éstas van acumulándose de forma aleatoria con el paso del tiempo. El crecimiento desordenado ha resultado en la creación de un pequeño pueblo más parecido a un «laberinto» donde «las calles no tienen nombres» (Serra 2000). Por otra parte, el documental pone a la vista el trato que los trabajadores reciben por los dueños de los invernaderos. Largas horas de trabajo, pagas menores que las debidas, calor y falta de contrato y seguro de salud son solo parte de la complicación que los inmigrantes enfrentan en el trabajo. Ellos adjudican todas sus dificultades a su carencia de «papeles». Uno de los inmigrantes asimila su vida limitada entre la chabola y el invernadero a la prisión. No puede circular libremente dentro de España porque es «ilegal», tampoco puede volver a ver su familia en Marruecos porque sabe que se enfrentará con miradas de humillación por parte de sus familiares y amigos, ya que regresar sin papeles ni dinero «no es cosa de hombres» (Serra 2000). En

realidad, el hecho de que algunos inmigrantes magrebíes habían conseguido papeles o trabajo fijo en Europa supone una gran presión para los otros inmigrantes. En virtud de la experiencia de algunos inmigrantes, la sociedad magrebí cree que encontrar el bienestar en Europa es fácil y que el fracaso de algunos se debe a su pereza, impaciencia o necesidad.

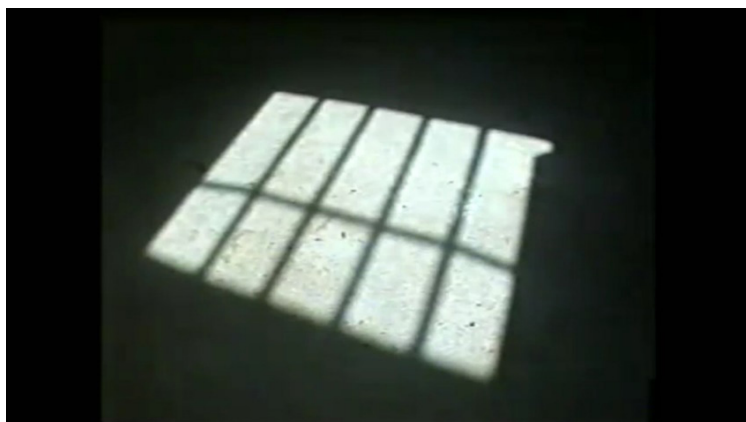


Imagen 7: La chabola como cárcel (Serra 2000)

Fuera de los campos, los inmigrantes se muestran extremadamente rechazados. En diferentes momentos del documental se aprecian actitudes fóbicas contra ellos. Por ejemplo, Mustapha graba su entrada en dos bares, el primero rechaza rotundamente servirle mientras el segundo le ofrece una cerveza por el doble del precio. La camarera refuta ser racista y defiende el cobro del doble a «los moros y los castellanos de mala pinta» (Serra 2000) porque los otros clientes se quejan de verlos en el bar. En más de una ocasión, hay diferencia clara entre lo que las personas dicen y lo que realmente hacen. Uno de los jefes arguye que la mayoría de los jefes tratan bien a los inmigrantes y que por eso los trabajadores deben de «obedecer, comportarse bien» (Serra 2000). Este argumento se contrasta con otra escena grabada a través de la cámara oculta en la que Mustapha pide trabajo en un invernadero. Mustapha pide al jefe que le enseñe cómo realizar el trabajo, pero este último rechaza y le echa del invernadero sin conversar con él: «a la calle que allí se aprende mejor» (Serra 2000). Por otra parte, Abderrahim, un inmigrante «ilegal», habla del disgusto de los

dueños de invernaderos porque los inmigrantes roban de sus verduras. Abderrahim no intenta desmentir esta información sino ponerla en otra perspectiva: «cada uno roba a su manera. Los estúpidos roban verduras, los más listos roban dinero. Los jefes roban mucho dinero cuando pagan menos a los trabajadores» (Serra 2000).

El documental alude a un acontecimiento significativo en la relación entre los inmigrantes magrebíes y la sociedad española, este es, los sucesos de El Ejido en febrero de 2000 contra los inmigrantes. Después de años de incidentes y fricciones, el asesinato de una chica española a manos de un marroquí provocó una vasta agresión contra los inmigrantes magrebíes en El Ejido. La representación negativa de la comunidad inmigrante se culminó con el mencionado asesinato, lo que causó la extensión del ataque hasta incluir a los trabajadores sociales y las asociaciones que prestan ayuda a los inmigrantes. En un año, el número de los inmigrantes magrebíes que vivían cerca del «mar de plástico» descendió de 80 a 20; además, todas las asociaciones de apoyo al inmigrante se trasladaron de El Ejido menos una. Elena, una trabajadora en esta asociación, se queja de las intimidaciones y la exclusión social que está sufriendo en consecuencia de su ayuda a los inmigrantes. La aversión del moro y del «defensor de moros» van aparejadas en la mentalidad española. Esta idea también se repite en *Poniente*, donde Curro fue violentamente agredido solo porque estaba a favor de conceder derechos a los inmigrantes.

Evidentemente, una efectiva mejora de los derechos de inmigrantes no se hace sin su regularización. El proceso de regularizar a los inmigrantes significa sacarles de su vulnerabilidad y reconocerles todos los derechos fundamentales y laborales. Elena describe la concesión de papeles a los inmigrantes como «darles la vida [...] Ahora no son nada, o sea, no existen a ningún nivel. Una vez consiguen esos papeles, no es que sean personas socialmente aceptadas, pero al menos tienen algunos derechos» (Serra 2000). Ciertamente, la aceptación social se alcanza cuando se cambia la imagen del inmigrante y su relación con el autóctono. Se trata de un trabajo sobre el imaginario colectivo que se realiza a través de ofrecer nuevas definiciones de la identidad más inclusivas y heterogéneas. *Vida de moro* registra la regularización que tuvo lugar en el año 2000. Se puede apreciar la transformación en las vidas de los regularizados en términos de vivienda,

trabajo y salud física y mental. Sin embargo, los no regularizados están muy frustrados, entre ellos Abderrahim, quien posee un título universitario, y Abdelghani, el inmigrante que lleva más tiempo en Almería. Dicen que «el derecho de regularización es el derecho de la suerte» (Serra 2000). Además, protestan contra el abuso de los jefes, sostienen que los agricultores españoles necesitan miles de inmigrantes clandestinos para dirigir sus negocios, que «no quieren trabajadores con honor, quieren esclavos» (Serra 2000). Ahora, los inmigrantes no regularizados entran de nuevo en una «fase de espera», según la expresión de Alice Elliot (2016), que podría durar años. De esta forma, quedarán al margen de la vida social en términos espaciales y temporales, ya que deben permanecer escondidos de las autoridades mientras suspenden la realización de muchas actividades y planes. En palabras de Abdelghani, «hasta ahora, no he encontrado la vida que busco, y no sé cuándo la encontraré. Esta vida buena como la de un hombre corriente, nada más» (Serra 2000).

### 5.7. *EN CONSTRUCCIÓN*

Si bien el documental de José Luis Guerín (2001) no se clasifica bajo la categoría de cine de migración, muestra varios inmigrantes de diferentes procedencias y evalúa su sitio en la dinámica de la ciudad de Barcelona. *En construcción* fue galardonado en varios festivales españoles e internacionales, como el premio al mejor documental en los Goya de 2002 y premio especial del jurado en el Festival de Cine de San Sebastián en el mismo año, entre otros (Santaolalla 2005, 139; Martínez-Carazo 2007, 3). Además, el número de sus espectadores en salas de cine llegó a 144.262, «algo inaudito en una película de este género» (Santaolalla 2005, 139). Este texto fílmico basado en la hibridación entre ficción y documental es el fruto de rodar 110 horas sin guion previo (Martínez-Carazo 2007, 3) para registrar un proyecto de transformación urbanística en el barrio del Raval (Barrio Chino) a lo largo de dos años. También graba las consecuencias que deja el mencionado proyecto en la vida de los vecinos y la identidad del barrio.

Empieza el documental con la descripción del Barrio Chino como «un barrio popular de Barcelona que nace y muere con el siglo» (Guerín

2001). La zona fue tradicionalmente habitada por clases socialmente marginadas y la degradación que marcó el barrio se estaba consolidando a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX debido al traslado de la burguesía hacia las afueras del recinto antiguo de Barcelona (Sargatal 2003). La mayoría de los edificios en el barrio Raval fueron construidos con anterioridad al año 1940, y muchas viviendas son el resultado de convertir los edificios fabriles en pisos. Por ello, se puede deducir que dichos pisos no disfrutaban de las condiciones ideales para acoger a los habitantes. De hecho, la mayor parte de los residentes en el Raval son inquilinos de poco poder adquisitivo, entre ellos inmigrantes procedentes de diferentes partes del mundo (Sargatal 2003). Hasta finales del siglo XX, el Barrio Chino no ha atestiguado obras de rehabilitación de sus antiguos edificios, una realidad por la que se ve el barrio condenado a la marginalidad y la degradación (Martínez-Carazo 2007, 3). Sin embargo, en los últimos cinco años del siglo XX empezaron a aplicarse planes de renovación de diferentes partes del barrio, que suponen un cambio del panorama urbano y humano de la zona. *En construcción* detecta diferentes facetas del cambio en este lugar «acclaimed for its multiculturalism and bohemian aesthetics» (Guillén Marín 2018, 11). El documental comienza con imágenes del barrio en blanco y negro tomadas de dos documentales mencionados en los créditos finales: *Filmaciones en 8mm.* (1959), de Joan Colom, y *El alegre Paralelo* (1960), de Enric Ripoll Freixes. Las secuencias en blanco y negro reflejan un estado de mucha vida en el Raval y contrastan con la actualidad vista en *En construcción*, que presenta una situación de decadencia del barrio a punto de transformación. En otras palabras, la comparación entre las imágenes de los dos documentales citados y las imágenes del presente documental denotan la oposición de «lo bullicioso frente a lo crepuscular. Un tiempo vital que llega a su fin para ser sustituido por algo nuevo» (Marín Escudero 2014, 55).

Hablando de «imágenes», la planificación urbana desde la década de 1990 ha pretendido presentar una imagen concreta de Barcelona definida por el progreso y la prosperidad, aunque sea a costa de las personas marginadas que habitan en las zonas desfavorecidas. Se puede percibir la intencionalidad de cambiar la imagen del Raval «marginal en lo que

atañe a su fisionomía y al perfil de sus habitantes y central en cuanto a su posición geográfica dentro del mapa urbano» (Martínez-Carazo 2007, 2). La gentrificación a la que se somete el Barrio Chino supone la expulsión de los habitantes económicamente vulnerables y su sustitución por un nuevo grupo con un mayor poder adquisitivo. Ahora, la imagen buscada de prosperidad se ve apoyada por el sistema global y el proyecto de modernización de la imagen de España a nivel nacional. Sin embargo, esto conlleva reemplazar el paradigma del *melting pot* que representa el Raval, que incluye un alto porcentaje de inmigrantes, por un colectivo homogéneo formado de clase media.

Los personajes en el documental no muestran ningún tipo de resistencia a la crisis existencial consecuencia del proyecto urbano en el barrio. Si bien la pareja de Juani e Iván se preocupa por ser expulsada de su casa, esta preocupación se interpreta por su situación económica delicada, que les imposibilitará hacer frente al alquiler de un nuevo piso, y no por un plan a mayor escala que afecta a todos los vecinos del barrio. Más adelante en el documental, el espectador puede ver la pareja viviendo en el edificio en construcción, sabiendo que tienen que salir cuando sea completado. Mientras Juani e Iván viven en amenaza constante de perder su hogar, los nuevos habitantes van «invadiendo» lo que era su propio espacio. El documental graba las visitas de los potenciales residentes a los nuevos pisos y detecta sus impresiones sobre el edificio y sus alrededores. Por ejemplo, se escucha la queja de un señor a causa del aspecto de la ropa tendida en los balcones de los otros edificios. También resalta la molestia de un señor que viene a ver los nuevos pisos con su familia al ver su hija pequeña saludando a un vecino. Otro visitante critica la vista de la ventana que da a una iglesia antigua. Lógicamente, se puede pronosticar que los nuevos habitantes contribuirán a un cambio mayor en el barrio, lo que llevará a atraer más residentes de la misma clase.

Es de notar que la homogeneización del lugar no ocurre realmente hasta que se complete el edificio. Pero antes los habitantes del barrio se apropian del espacio y lo hacen suyo. Los niños juegan en el sitio de construcción durante los fines de semana, «boys and girls from different ethnic backgrounds play football next to the building under construction. They have taken the space and made it theirs, using it as a leisure space

that is shared and enjoyed by them all on equal terms» (Guillen Marín 2018, 13). Sin embargo, no se sabe qué pasa después de la instalación de los nuevos residentes. No es difícil percatarse de que los planes de urbanización aspiran a crear una nueva «comunidad imaginada», adaptando la escala de la definición de Benedict Anderson (1993, 23), que está inspirada en una proclamada identidad local barcelonesa (Martínez-Carazo 2007, 2). Ahora bien, la definición de una identidad nacional española es polémica, sobre todo en el tiempo actual, ya que se superponen las identidades periféricas y la multiculturalidad consecuencia de la inmigración, «de modo que las oposiciones entre lo central y lo marginal, la inclusión y la exclusión, lo local y lo global se diluyen» (Martínez-Carazo 2007, 4). Sabiendo que históricamente España basó su identidad nacional en una serie de exclusiones (árabes, judíos, gitanos, etc.), la presencia del inmigrante en las últimas décadas desestabiliza especialmente la definición rígida de la identidad nacional. El documental se adentra en la disputa entre dos imágenes relacionadas con las grandes ciudades postmodernas: la imagen de una Barcelona «auténtica» y próspera y la de una Barcelona acogedora de inmigrantes de diferentes procedencias.

Parece paradójico que uno de los vecinos del Raval, que es un antiguo barrio mariner, alabe el plan de renovación aduciendo que así se convertirá en un lugar más bonito y más moderno. La paradoja reside en que este señor no se da cuenta de que él mismo forma parte del paisaje rehusado del centro de Barcelona, y que se encontrará entre los expulsados por la fuerza de los planes de rehabilitación del barrio. En cambio, el personaje que parece más consciente del cambio es el inmigrante marroquí Abdel Aziz El Mountassir, un peón que trabaja en la construcción del edificio. Abdel Aziz le cuenta al aprendiz Abdelsalam que las personas echadas de sus casas reciben una pequeña indemnización en comparación con el precio de los nuevos pisos construidos en su lugar. Los inmigrantes son por definición intrusos en el país de acogimiento, pero en el Raval, los inmigrantes han constituido con el tiempo una parte integral de su panorama humano. En cambio, *En construcción* retrata a los nuevos residentes como intrusos, a pesar de que estas personas, por el perfil racial, económico y de clase, se consideran normalmente como representantes de la «cultura española local» (Martínez-Carazo 2007,

2) y de la imagen buscada del ciudadano español «estándar»<sup>28</sup>. El personaje de Abdel Aziz es digno de análisis puesto que simboliza la figura del «inmigrante ilustrado». Abdel Aziz habla con Abdelsalam sobre la posibilidad de que este último trabaje en el proyecto. En una muestra de solidaridad entre los inmigrantes, Abdel Aziz explica algo del trabajo a Abdelsalam y le dice que está dispuesto a ayudarle en lo que haga falta. Los dos mantienen toda esta conversación en árabe, que va acompañada de subtítulos en castellano. El hecho de que hablen en su lengua materna es significativo ya que refleja una imagen de una especial afinidad entre los inmigrantes, frente a una cierta lejanía del espectador español. No obstante, mencionan que hay otros albañiles marroquíes en el proyecto que son rifeños y que solo hablan tamazight. La distancia entre Abdel Aziz y Abdelsalam, por una parte, y los rifeños, por otra, se acentúa mediante la ausencia total de los segundos durante todo el filme. Esto impulsa la idea de que la diversidad lingüística puede establecer barreras entre las personas, tanto originarias del mismo lugar como procedentes de diferentes países.

Por otro lado, dos señoras magrebíes en los primeros momentos del documental comentan sobre una necrópolis descubierta durante los trabajos de construcción. Primero están hablando entre ellas y luego con una señora española. Se puede escuchar algo de sus comentarios:

Señora española: Que no vale la vida enfadarse ni nada porque mira lo que somos.

Señora magrebí: Todo el mundo cabe en el mismo agujero. Tanto ricos como pobres.

Señora española: Menos mal porque si no sería demasiado. (Guerín 2001)

Esta pequeña conversación revela que la muerte es uno de los grandes asuntos que inquietan a la humanidad, y aquí en el documental se presenta como un factor unificador de las personas de distintos orígenes. Todos cabrán en una misma tumba, tanto ricos como pobres, inmigrantes y

<sup>28</sup> Cristina Martínez-Carazo (2007, 13) menciona que el director del documental utiliza el término «colonizadores» para referirse a los futuros habitantes del Raval.

autóctonos, blancos y negros, etc. La necrópolis descubierta constituye un elemento que relaciona el presente del barrio con el pasado. Los habitantes del barrio presentan diferentes hipótesis sobre el origen de los enterrados: romanos, godos, catalanes, árabes. Pues unos suponen que es un cementerio antiguo y hablan de la diferencia entre los estilos arquitectónicos romano y gótico. Asimismo, hay un señor que cree que se trata de una histórica matanza étnica, mientras otros piensan que es un cementerio de víctimas de la Guerra Civil Española. El documental no ofrece una respuesta definitiva, sino que solo deja escuchar a las diferentes opiniones de las personas que pasan por el hallazgo, ya que revelan distintas caras de la memoria histórica y el imaginario colectivo español. Por otro lado, *En construcción* alude a otro cementerio que pertenece a otra cultura, otro lugar y otra época, las pirámides, que se construyeron para conmemorar a los faraones después de su muerte. Son a la vez un lugar para guardar los cuerpos de los faraones y un trabajo de construcción peculiar que sigue fascinando hasta hoy en día a los arquitectos e ingenieros. En definitiva, se están estableciendo conexiones entre el proyecto de construcción en el Raval y otros sitios y épocas a través de las diferentes referencias en el documental.

En realidad, uno de los rasgos característicos de *En construcción* es su indagación en varias cuestiones generales relacionadas con el ser humano y su historia. Por ejemplo, Abdel Aziz aborda el tema de los diferentes sistemas económicos que han tenido lugar durante los últimos siglos, y arguye que el capitalismo desaparecerá algún día, tanto como desaparecieron el feudalismo y la esclavitud. Es digno de mención el completo contraste entre el modelo del lector ilustrado que representa el inmigrante y la indiferencia y falta de comprensión de Santiago, su compañero español. Los comentarios de Santiago, como «no me saldrás medio cura tú también», «no me rompas la cabeza, anda» (Guerín 2001), reflejan tanto una clara falta de interés como de paciencia frente a los debates de Abdel Aziz sobre la economía, la religión y la poesía, entre otros temas. En una escena simbólica, Abdel Aziz lleva una luz para iluminar el sitio donde trabaja Santiago por la noche. Se puede leer esta secuencia como metáfora de la sabiduría (iluminadora) de Abdel Aziz. También se puede entender como indicadora del papel importante que desempeñan los

inmigrantes en el progreso del país receptor. Hay que recordar que en un momento anterior en el documental los albañiles españoles advirtieron su rechazo a quedarse en el trabajo por la noche. En cambio, el inmigrante es el único que acepta acompañar a Santiago hasta altas horas de la noche. Dicho de otra manera, el inmigrante está dispuesto a asumir tareas repudiadas por la comunidad autóctona, y eso es una de las razones que hacen indispensable la presencia de los inmigrantes en Europa.



**Imagen 8:** El inmigrante lleva la luz durante el trabajo por la noche (Guerín 2001)

Por otra parte, se puede percibir la oposición entre Abdel Aziz, culto y sensible, y Abdelsalam, un aprendiz de personaje plano. Si uno contradice completamente la imagen estereotípica del inmigrante, el otro no se aleja tanto de ella. Sin embargo, la relación entre ambos es de fraternidad; Abdel Aziz cuida a Abdelsalam y le enseña cómo trabajar con paciencia. Además, se muestra cariñoso y habla con él sobre sus vivencias. La mayor muestra de afinidad entre ambos frente a su distancia de los autóctonos se puede apreciar en el consejo que Abdel Aziz ofrece al albañil principiante mientras están intentando comprender los planos del edificio: «solo nos traen para trabajar, no para entender. Si entiendes te echan» (Guerín 2001). Esta advertencia que pronuncia Abdel Aziz, que se puede considerar pesimista, marca una clara línea de separación entre un nosotros y un ellos. Esta idea de distancia se afirma también a través del comportamiento de Santiago, quien parece algo duro con Abdelsalam

y critica su trabajo sin siquiera mirarle a los ojos. Abdelsalam aparece durante el documental siempre en el lugar subordinado; es el objeto de los comentarios y las acciones de las otras personas. También está en el punto de mirada de Juani, quien elogia su cuerpo musculoso mientras está trabajando. Juani habla de la fuerza del «morito, todo macizo» para darle envidia a su pareja Iván y animarle para que trabaje o que «vaya a la mili» (Guerín 2001). De este modo, el marroquí se presenta como el ejemplo que Juani quiere que su novio siga. Por una parte, esto indica la superación de la mirada totalmente negativa del marroquí recurrente en los últimos años. Pero, por otra parte, Juani —que es gitana y, por lo tanto, pertenece también a un colectivo marginado en la sociedad española— se refiere a Abdelsalam con el nombre descalificador de «morito». También se la puede escuchar insultando a los «moros» en un juego electrónico inspirado en el ambiente de combate entre soldados y terroristas. En resumen, el documental en su totalidad ha conseguido mostrar parte de la complejidad de la representación de los inmigrantes magrebíes en la sociedad española. Lejos de ser un documental didáctico, *En construcción* ha demostrado ser capaz de transmitir con mucha fluidez un amplio panorama humano que, aunque relacionado particularmente con un sitio y un tiempo específicos, tiene mucho que compartir con otros sitios y épocas.

### 5.8. *EXTRANJERAS*

Esta obra de Helena Taberna se revela como una obra didáctica que procura mostrar la «cara cotidiana y desconocida» de las mujeres inmigrantes doblemente marginadas, por su alteridad y por su género. El filme fue bien acogido por el público y los críticos y galardonado en varios festivales internacionales (Guillén Marín 2018, 25). Según Isolina Ballesteros (2015, 73), «*Extranjeras* is the first Spanish film to use the documentary format to give absolute protagonism to women and to follow the aforementioned “feminine” patterns of sociality and adaptation». Destaca la obra por la autonomía de las entrevistadas para «construir su propio personaje y manipular la imagen que quieren proyectar» (Martínez-Carazo 2005, 272). En realidad, se nota esta intención de abrir el espacio

al subalterno a hablar por sí mismo a través de varias estrategias. La primera y más obvia es la limitación de la apariencia de la directora a lo largo de toda la película, reduciendo de este modo el papel de mediación que juega la directora del filme. «She omits the introductory scenes and voice-overs through which documentary authors traditionally declare their ethical stance» (Ballesteros 2015, 74). Las mujeres entrevistadas proceden de orígenes distintos: Asia, Europa del Este, América Latina, Estados Unidos, países árabes y subsaharianos.



**Imagen 9:** Mosaico compuesto de las múltiples fotos de mujeres inmigrantes (Taberna 2003)

La película muestra cómo todas comparten un mismo espacio, que es la ciudad de Madrid. De esta manera, se refleja una imagen de la capital española como una ciudad global y postmoderna donde coexisten las diferentes culturas. Se graban las entrevistas tanto en sitios interiores como exteriores, privados y públicos. Asimismo, aparecen varios lugares emblemáticos de Madrid que se suelen identificar como símbolos nacionales, como el Retiro, Cibeles y Atocha. No obstante, en *Extranjeras* las inmigrantes se apropian de estos espacios y los aprovechan para actividades de socialización y apoyo mutuo. Aquí se juega con el imaginario que ronda en torno a Madrid como espacio icónico de una identidad nacional homogénea identificada con términos de raza, religión e idioma. En consecuencia, se pasa a una reinención de Madrid como un espacio

multicultural compartido por ciudadanos provenientes de diferentes partes del mundo. Sin embargo, la interacción vista durante el documental ocurre entre los diferentes colectivos inmigrantes, mientras no se aprecia visualmente ninguna interrelación que reúna a inmigrantes y autóctonos.

Las mujeres cuentan sus experiencias de inmigración y adaptación en la sociedad receptora y valoran distintamente su vida en España. Pero por lo general presentan una mirada más o menos positiva, a pesar de las quejas vinculadas con algunos temas concretos. Es notable la voluntad del filme de apartarse de los paradigmas tradicionales al retratar la mujer inmigrante como emprendedora y activa en su vida. Se muestra otra cara de las inmigrantes que queda «en una posición intermedia entre la visión denigrante de los medios de comunicación y la mitificadora de la publicidad» (Martínez-Carazo 2005, 269). Además, se acerca a sus vidas y se escuchan sus voces, un hecho que tiene el efecto de crear una cierta simpatía y comprensión de los colectivos extranjeros. Asimismo, se valora en especial el papel de las mujeres como transmisoras de sus propias cultura y lengua para las nuevas generaciones. Aparecen diferentes mujeres inmigrantes con sus hijas hablando de la conservación de la lengua del país de origen en el ámbito familiar. También se ven varias maestras dando clases relacionadas con la cultura y la lengua de origen. Las mujeres acuden a sitios de reunión y apoyo mutuo, como asociaciones, templos, parques, escuelas, fiestas culturales y lo que se denomina el proyecto de cocina intercultural. La afiliación entre las inmigrantes se aprecia mediante la ayuda que proveen las inmigrantes antiguas a las más recientes.

La mayoría de los lugares de reunión de mujeres que exhibe el documental se identifica con el imaginario social relacionado con la feminidad. Por ejemplo, se graban unas cuantas escenas de las mujeres inmigrantes dentro de ámbitos domésticos en los que llevan a cabo tareas caseras, como la cocina y el cuidado de los niños. Pero se enseñan estos espacios como lugares que refuerzan sus identidades individuales y colectivas. Además, las inmigrantes presumen de sus fuertes vínculos familiares y el respeto que guardan a los mayores de la familia. Distintas mujeres salen en la pantalla junto a sus madres o hijas, lo que afirma la importancia que atribuyen a la familia (si se la tiene en el extranjero) durante la experiencia de

alejamiento del país natal. La domesticidad y la maternidad se presentan en el documental de modo bastante positivo. Distintas mujeres inmigrantes manifiestan su deseo de ser madres y formar familias.

Por otro lado, cabe notar que la experiencia migratoria de las personas adultas se distingue de la de las que vienen de niñas a España. En términos de adaptación, las niñas (también llamadas generación 1.5 de inmigrantes) cuentan que les costaba más al principio, pero nada más aprender el idioma desapareció la dificultad de integración en la sociedad. Una chica polaca relata que después de pasar algún tiempo en el colegio «ya no me tratan de distinta forma como antes. No se nota tanto la diferencia. Soy como una más de aquí» (Taberna 2003). Al contrario, las madres no se quejan de grandes barreras establecidas cuando llegaron. Sin embargo, su diferencia queda marcada a pesar del paso de muchos años en el país de recepción. Ahora bien, la pérdida de una parte de la cultura de origen y la adquisición parcial de la cultura de recepción resultan en situar a las inmigrantes en un lugar intermedio descrito por una señora china de la siguiente manera: «creo que no soy ni china ni española. Es un sentimiento muy raro porque me gusta mi tierra natal pero no soy capaz de vivir allí para siempre» (Taberna 2003). La doble pertenencia de las chicas entrevistadas se percibe a través de invocar la memoria con recuerdos del país de origen y también mediante la asistencia a lugares de encuentro con los compatriotas en exilio. No obstante, hay entrevistadas que expresan su voluntad de distanciarse del colectivo inmigrante, porque o no se identifican con el mismo o el contacto les causa problemas indeseados.

Además, las entrevistadas tienen diferentes perspectivas en lo que concierne al tema de racismo. Varias manifiestan su descontento por el racismo que encuentran en España, mientras otras agradecen el buen trato de los españoles. Las historias difieren en virtud de la cercanía a la cultura española. La afinidad en el aspecto físico (europeos) o el idioma (latinoamericanos) cuenta como una posible ventaja en cuanto a la recepción de la sociedad española. Una señora africana elogia la multietnicidad de África y la aceptación de las diferencias. Pero otra chica africana se manifiesta y habla del racismo que ejercen los africanos que tienen el tono de piel más claro contra los que lo tienen más oscuro, dice «para que veas que al final somos todos los seres humanos iguales de estúpidos».

De este modo se esfuma el imaginario que opone Europa como la zona de las maldades humanas y África como fuente de las infinitas bondades, y se afirma que muchas preocupaciones sociales deben ser tratadas a nivel mundial. Para subrayar la universalidad de algunos problemas, las protagonistas hablan del machismo, vinculado en el imaginario español con los países tercermundistas, y mantienen que también en España hay desigualdad entre la mujer y el hombre.

Asimismo las entrevistadas muestran en varios momentos la determinación de las chicas para conseguir el reconocimiento en su nuevo entorno; su esfuerzo se resume en términos de asimilación a la sociedad española. Pese a la diversidad presentada en el filme, el modo que proponen las mujeres para integrarse en la comunidad de recepción se realiza a través del seguimiento del paradigma español moderno, lo que implica despojarse de buena parte del bagaje cultural de origen. En palabras de Clara Guillén Marín (2018, 37-44), «[t]hese women are succeeding not because they are keeping their identities, but because they are progressing into the identity of the “modern Spanish woman” [...] losing your identity to adapt to the culture of the majority will make your life easier» y, de este modo, no se percibirán como amenaza para los principios occidentales de feminidad. Cabe notar que, a pesar del retrato positivo de la integración de las mujeres inmigrantes en la sociedad española, no se ve durante todo el documental ninguna interacción directa entre las inmigrantes y personas autóctonas. Ahora bien, es cierto que esta eliminación de españoles se puede explicar por la intención de la directora de ceder el protagonismo absoluto a las inmigrantes.

Los diferentes colectivos inmigratorios van apareciendo en el documental según su país de origen. Ahora bien, la comunidad musulmana se presenta como una unidad que se define en términos de religión en vez de procedencia. Es cierto que los otros colectivos aparecen practicando sus propios ritos religiosos, principalmente budistas y ortodoxos, pero solamente la comunidad islámica, que incluye las nacionalidades siria, marroquí, iraquí, argelina, estadounidense y rumana, se categoriza según su religión. Los sitios de rodaje se resumen en tres lugares vinculados directamente con la actividad social musulmana, a saber, el colegio árabe, la mezquita y la carnicería halal. No se graba ninguna entrevista

con estas señoras en su casa, es decir, en el lugar al que se limita la mujer musulmana a menudo en el imaginario colectivo. Las adolescentes estudiantes hablan de varios temas, como el racismo, la integración y el hiyab. Se escucha a las chicas defendiendo su derecho a ponerse el hiyab en el colegio, suscitando así una cuestión tan polémica en ese momento. Además, expresan su molestia al ser llamadas terroristas o las hijas de Bin Laden porque llevan el pañuelo y aducen que esta es una de las razones que las lleva a acudir al colegio árabe en Madrid. Cabe notar que el documental se produjo después de los acontecimientos del 11-S en Estados Unidos, pero antes de los atentados del 11-M de Madrid, con que se puede pronosticar un grado mayor de rechazo y dificultades de integración para los musulmanes en España. Incluso dentro del colectivo musulmán presentado, hay diferentes actitudes y variadas opiniones sobre la interacción con la sociedad española. Hay una chica argelina que se identifica como bien integrada en España; sin embargo, cree que su capacidad de relacionarse se debe a la ausencia de diferencias con los españoles: «si yo llevase velo o fuese más morena, no tendría tantas amistades» (Taberna 2003). Además, se refuta el binarismo árabe-musulmán al mostrar personajes musulmanes no árabes, como una profesora estadounidense y una señora rumana; en cambio, se entrevista más tarde a una chica sudanesa cristiana.



Imagen 10: Alumnas en el colegio árabe (Taberna 2003)

En definitiva, *Extranjeras* abre una ventana a la pluralidad de los colectivos inmigrantes. Si bien no abarca todos los asuntos correspondientes

a la relación autóctonos-inmigrantes, inaugura un importante camino para el diálogo y el conocimiento mutuo lejos de los tradicionales clichés.

### 5.9. *PARALELO 36*

Este filme de José Luis Tirado, que se dedica a la inmigración clandestina entre el norte de Marruecos y Tarifa, es un texto híbrido entre documental y ficción. Las escenas se intercambian entre tres componentes principales que se intercalan constantemente a lo largo del filme. Primero, se ven imágenes de inmigrantes «ilegales» detenidos en el puerto de Tarifa. Se aprecian en este primer tipo de secuencias varios detalles del estado físico y psíquico de los inmigrantes, además del trato de los guardias civiles y los miembros de la Cruz Roja y otras ONGs. En el segundo tipo de escenas, se leen diferentes textos literarios en árabe y español sobre la temática migratoria; son en su mayoría textos ficticios pero basados en hechos reales y escritos en lenguaje poético. El tercer grupo de escenas consiste en recreaciones virtuales de los textos literarios y las historias de diferentes personajes del documental. Técnicamente hablando, las tomas del puerto de Tarifa se presentan en el documental sin filtros. Las imágenes transmiten hechos reales que se pueden distinguir de otras partes del documental en las que aparecen simulaciones virtuales o imágenes con ciertos filtros.

Los inmigrantes que llegan al puerto sufren de hipotermia, cansancio, vértigo y miedo. Varios intentan escapar de la policía hasta el último momento, pero su intento resulta en vano. Otros lloran por el fracaso del viaje mientras cuentan las veces que llegaron a la costa andaluza y fueron detenidos. Estas escenas de detención en los barcos de la Guardia Civil se intercalan con escenas de pesca de atunes en el estrecho de Gibraltar. Los atunes se cortan con cuchillos grandes y otros utensilios agudos en el barco de pesca mientras se extraen otros atunes. Las secuencias de pesca y corte de atunes aparecen una y otra vez; de igual modo, se repite la escena de llegada, registro y traslado en autobuses de inmigrantes a lo largo de diferentes días. La conexión entre las dos imágenes resulta inevitable. Conviene recordar aquí la metáfora utilizada en distintos textos literarios de temática migratoria que compara la inmigración clandestina

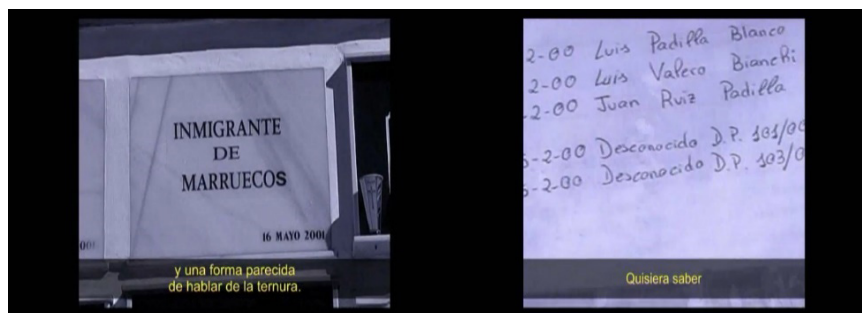
en el Mediterráneo con la migración de atunes. La crueldad con la que se despiezan los atunes puede simbolizar la dureza de las condiciones que viven los inmigrantes durante y después del viaje clandestino en el Estrecho. Hay que advertir que la metáfora de atunes no se usa únicamente por los españoles, ya que los mismos magrebíes emplean la expresión «ir de atunes» en sus textos literarios en referencia a hacer el viaje hacia la otra orilla (Abrighach 2006, 160). En otro momento, se puede escuchar un fragmento literario escrito por Juan José Téllez que propone pensar en la situación desde el punto de vista de un *rais* (en árabe, el capitán de la zodiac que traslada clandestinamente a los inmigrantes). Este *rais* se refiere a los inmigrantes en la zodiac como peces que «no tienen colas, sino dos pies» (Tirado 2004). En cambio, no le gusta que se le llame «tiburón» porque prefiere ser llamado con su título profesional: *rais*. El rechazo del apelativo animal viene de su sentido deshumanizador. Frente a esta deshumanización de los inmigrantes, el documental procura enfatizar el valor de los inmigrantes clandestinos mediante el acercamiento a ellos y la atención concedida a sus historias.



Imagen 11: Pesca de atunes (Tirado 2004)

En diferentes momentos se escucha a los personajes contando sus motivos para emigrar y sus experiencias propias o las de sus familiares al cruzar el Estrecho. Las historias de inmigrantes clandestinos se presentan de dos formas, o por testigos magrebíes que cuentan de primera mano su aventura vivida en el Estrecho o por textos literarios que en virtud de ser escritos por españoles se consideran testimonios mediatizados. Uno de los testimonios directos lo ofrece el niño Ahmed, quien relata su aventura de pasar la frontera dentro de un camión de frutas. Lo explica en español con la ayuda de unos dibujos que él va haciendo ante la cámara. De hecho, hay muchos menores inmigrantes que llegan a la costa de Tarifa en zodiacs, pero no todos tienen la misma suerte de Ahmed. Se ven llevados en autobuses diferentes de los que llevan a los inmigrantes mayores. También se sabe que, según la ley española, los menores no acompañados quedan bajo la custodia del Estado. Las dificultades que encuentran estos menores en España es otro tema del que no cabe hablar aquí.

Es de notar la intencionalidad del director de mostrar el nombre de cada inmigrante que sale en el documental. Esto tiene el efecto de marcar las diferencias individuales de los inmigrantes y darle valor a cada historia en oposición a la habitual homogeneización del colectivo inmigrante. Uno de los textos literarios en el filme representa la voz de una madre que ha perdido su hijo Driss en el Mediterráneo que iba «rumbo a la isla del tesoro, al norte que lleva adonde el dinero» (Tirado 2004). El espectador, mientras escucha la voz de la madre en árabe y lee los subtítulos en español, va viendo en la pantalla los registros de muertos en el Mediterráneo. La madre describe en detalle el aspecto de su hijo y piensa que así será reconocible para los que lo encuentran. En cambio, la realidad es que los inmigrantes ahogados quedan totalmente desconocidos en España. Los registros oficiales los identifican solo con números consecutivos, y en sus tumbas se llaman «desconocido» o «inmigrante marroquí».



**Imagen 12:** Tumba de un inmigrante marroquí que se nombra como «desconocido» en el registro (Tirado 2004)

La muerte de miles de inmigrantes clandestinos en el Mediterráneo ha alentado su representación como un cementerio. De vez en cuando aparecen en el documental imágenes del mar en color rojo como si se tratara de un «baño de sangre». En otra escena, se puede ver un retrato con dibujos animados de un esqueleto grande (símbolo de la muerte) que anda en el mar y va tirando cuerpos pequeños de un saco que lleva. En la escena directamente posterior, se vuelve a la realidad al percibir miembros de la Guardia Civil y la Cruz Roja en el puerto de Tarifa sacando cuerpos de ahogados en el mar y envolviéndolos en sacos para enterrarlos. La incesante muerte de inmigrantes clandestinos durante el intento de entrar en Europa resalta la imagen de Europa como fortaleza. Los muros que se ponen frente a los africanos para entrar en Europa crean una brecha entre europeos y africanos en lo que corresponde a la posibilidad de viajar, lo que impulsa la comparación mencionada al final del documental:

En el año 2003, cruzaron el estrecho de Gibraltar 4.528.000 pasajeros en líneas regulares de ferris, y unos 25.000 emigrantes «ilegales» en zodiacs. 6.795 fueron detenidos en las costas andaluzas [...] En el año 2003 aparecieron en las costas andaluzas 115 cadáveres de emigrantes.

En una zódiac viajan entre 50 y 70 personas. El paso clandestino cuesta entre 1.200 y 1.500 euros por persona (la opción a tres intentos, unos 3.000 euros). El precio de un billete de ida y vuelta en ferry es de 45 euros. (Tirado 2004)

Para presentar una situación de completo contraste, el documental muestra el ferry de línea Tánger-Tarifa que traslada a los pasajeros «regulares» entre las dos orillas. También aparecen familias españolas jugando o haciendo deportes acuáticos en la playa andaluza. No obstante, los magrebíes no tienen el privilegio de disfrutar del libre movimiento entre los dos lados del Estrecho. Es por ello que los inmigrantes clandestinos llevan a cabo su aventura, ya que «a la gente como nosotros nunca nos darán visado. Esta es la única manera de llegar a España» (Tirado 2004), según explica uno de los detenidos en Tarifa. Incluso el mismo capitán de la zódiac se defiende de ser él el culpable de la presente situación: «no me miréis que yo no tengo la culpa» (Tirado 2004). También alega que no tenía la intención de robar a nadie, sino que tiene familia que debe mantener. Asimismo, uno de los textos literarios en el documental procura refutar la idea de criminalización de los inmigrantes. Dice el narrador, Mohamed, que es un inmigrante detenido en un centro de acogida temporal: «no soy un preso sino un fugitivo, porque solo sueño con escapar. Escapar de la policía, escapar de la frontera, escapar de la miseria [...] Quiero preguntar qué delito he cometido para que me traten como a un delincuente; y añade «mi nombre es Mohamed, pero podría llamarme Adán. Ambos fuimos excluidos del paraíso» (Tirado 2004). Los inmigrantes no tienen permitido el acceso a ese paraíso restringido a la gente del «primer mundo». Por eso, los que pasan la frontera del paraíso prohibido se consideran pecadores que merecen en castigo. En términos geográficos, la línea de separación se ubica en el paralelo 36, que ha dado título a este documental.

### 5.10. ¡MEZQUITA NO!

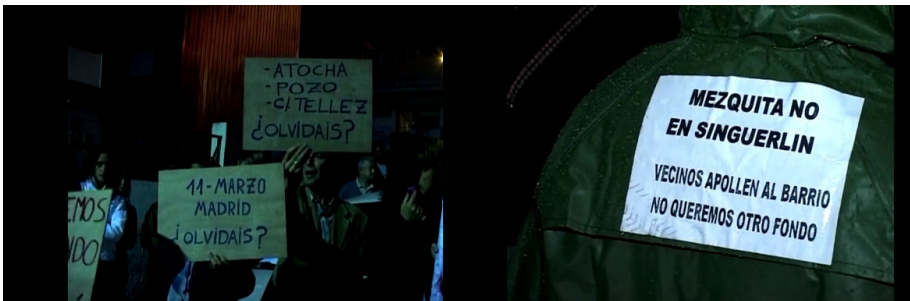
Este documental se enfoca en el miedo a la diferencia religiosa en España en un momento crítico que es el posterior a los atentados de Madrid. Se basa en el conflicto que tuvo lugar en el barrio barcelonés de Singuerlín sobre la apertura de una mezquita/oratorio para la comunidad musulmana del barrio. El filme, a modo de reportaje, examina desde cerca las evoluciones de los acontecimientos y los diferentes puntos de vista de las distintas partes implicadas. Principalmente son cuatro las partes

involucradas en lo ocurrido: la comunidad musulmana, los vecinos del barrio, el ayuntamiento y los mediadores sociales y culturales. Empieza la historia cuando los musulmanes del Singuerlín deciden alquilar un bajo de un edificio de viviendas para utilizarlo como oratorio. Esto desencadena las protestas de los vecinos bajo la justificación de que el local no está en condiciones para albergar un centro de culto. El ayuntamiento sugiere en este caso ofrecer un nuevo sitio en la instalación de un gimnasio que está en las afueras de la ciudad. Sin embargo, nuevos vecinos de otro barrio se oponen a dejar a la comunidad musulmana usar ese establecimiento. Desde entonces, comienza una larga lucha de los musulmanes, que reciben el mes sagrado de ramadán sin siquiera conseguir un lugar donde pueden rezar.

Lo ocurrido abre un diálogo sobre la posibilidad de una real convivencia multicultural en la España actual. A lo largo del documental, el espectador puede inferir que las portavoces de los vecinos de Singuerlín disimulan el miedo que está realmente detrás de su rechazo a la mezquita. La gente salía en manifestaciones diarias durante meses bajo alegaciones como carecer el local de las condiciones mínimas para instalar un centro islámico, evitar la masificación que causará la mezquita o impedir problemas para los vecinos, sin especificar qué tipo de problema). Quizás no se puede mostrar actitudes claramente fóbicas para evitar la acusación de delitos de odio. Sin embargo, se puede deducir a través de acciones o declaraciones que hay una fuerte discriminación latente en la mente de muchas personas autóctonas. Hay que reconocer la complejidad del tema y la multiplicidad de factores que intervienen en él. La convivencia —el encuentro, si queremos emplear el término de Sara Ahmed (2000, 13)— entre personas de diferentes culturas está estrechamente vinculada con los imaginarios colectivos. Una supuesta integración de los inmigrantes no puede escaparse de la memoria histórica que impone considerar a los inmigrantes económicos magrebíes como moros, adversarios de los cristianos españoles. La controversia creada sobre este discurso histórico y el discurso moderno de integración e igualdad está en el corazón del conflicto en cuestión.

Taoufik Cheddadi, el portavoz de la comunidad musulmana de Singuerlín, dice que desde el primer día de proponer la apertura de la

mezquita empezaron a oír frases xenófobas como la famosa «fuera los moros» o «aunque reunáis las condiciones requeridas y tengáis el permiso, no os vamos a dejar abrir una mezquita aquí» (Aranda y Cruz 2005). Otros vecinos defienden su rechazo porque temen una bajada del precio de sus pisos. Otros tienen miedo a una amenaza terrorista, ya que el documental se rodó en los meses de octubre y noviembre de 2004, es decir, unos meses después de los atentados del 11-M en Madrid. Hay que tomar en consideración que en ese periodo se vio un incremento de la actitud xenófoba contra la comunidad musulmana en España. Entonces, frente a la mirada excluyente en lo que concierne a los inmigrantes musulmanes, la comunidad musulmana de Singuerlín se pregunta sobre los planes de integración de los inmigrantes, ya que cada intento de acercarse a la sociedad termina en un fracaso. Cheddadi recalca que reclaman una igualdad entre todos los ciudadanos en derechos y obligaciones y sostiene que tener un lugar de culto religioso es un derecho constitucional. Asimismo, procura corroborar la afinidad entre trabajadores autóctonos e inmigrantes. La comunidad musulmana confiesa la dificultad de manejar la situación debido a un vacío legal y su falta de experiencia en un tema tan complicado.



**Imagen 13:** Algunas pancartas de las protestas contra la apertura de la mezquita (Aranda y Cruz 2005)

También es de notar la ausencia del papel de los políticos y el sistema jurídico en este asunto. Se trata, por lo tanto, de un racismo institucional que deja a los más débiles sin defensa. En realidad, el ayuntamiento no tenía una decisión sólida desde el principio, pues cambiaba constantemente su opinión sobre el lugar de la mezquita. En un principio propuso

como primera solución trasladar el oratorio de forma provisional a un gimnasio lejano de las viviendas de Singuerlín, lo que originó protestas de vecinos de otros barrios. Volvió a valorar que el primer local cumplía con todos los requisitos y que no había razón para cambiarlo. Más tarde, las protestas de los habitantes del Singuerlín se endurecieron aún más que antes, por lo que decidió finalmente la reubicación (provisional) del oratorio en unos módulos prefabricados en un descampado fuera de la ciudad de Santa Coloma de Gramanet. El efecto de la fluctuación del ayuntamiento ha sido muy negativo. Tanto los residentes de Singuerlín como la comunidad musulmana expresaron su molestia ante lo que consideraron un engaño del ayuntamiento a raíz de sus promesas incumplidas. En consecuencia, las protestas de los vecinos justo delante de la mezquita se volvieron más feroces, y se hizo necesaria la intervención de los Mossos d'Esquadra. Además, varios mediadores del Centro Cultural Ateneu de Santa Coloma se quedaban diariamente en la puerta del oratorio para pedir respeto por los que estaban rezando.

Es digno de mención el hecho de que las manifestaciones reflejan a través de varios de sus detalles un obvio sentido de odio contra la comunidad inmigrante musulmana. El rechazo al otro se puede apreciar en la elección de protestar en la puerta de la mezquita, y no en la plaza del ayuntamiento según había sugerido la administración de la mezquita. También se nota la intencionalidad de molestar a los que rezan con pitos, caceroladas, aplausos y tambores que, por cierto, se pintan de color rojo y amarillo (colores de las banderas de España y Cataluña). Por otra parte, las pancartas levantadas en las protestas llevan mensajes que reflejan, más que nada, un miedo a tener una mezquita dentro del barrio. La misma publicación que se puso para convocar a la manifestación revela una amenaza inminente con frases como «el problema de la mezquita de la avda. Anselmo Rius puede ser mañana el tuyo» y «a todos nos implica y nos afecta» (Aranda y Cruz 2005; *negrita en el anuncio original*).

Si bien la última solución que surgió para resolver el asunto —trasladar la mezquita a un lugar lejano—satisfizo a los vecinos de Singuerlín, la comunidad musulmana no fue contentada al encontrarse aislada del centro urbano. Hay que advertir que hay una parte de la sociedad (aunque no mayoritaria) que está en contra de la exclusión de la sociedad

inmigrante. De hecho, aparecen en el documental varias personas que defienden la inclusión de los Otros. Ahora bien, los sucesos vistos a lo largo del filme evidencian de forma decisiva que las imágenes en lo que concierne al Otro son capaces de desencadenar una serie de acciones y reacciones importantes. El motor principal de los hechos contados en el documental subyace en el imaginario colectivo español. Es bien conocido en imagología que en momentos de conflictos se potencia la presencia de imágenes negativas mientras quedan latentes otras imágenes positivas de los pueblos en cuestión. De esta manera, es necesario el trabajo sobre el imaginario colectivo si se quiere evitar enfrentamientos como los producidos en el presente documental. También hay que ser consciente del papel que desempeñan los medios de comunicación en presentar y modificar las ideas en las comunidades modernas. El documental alude en más de una ocasión al efecto de la cobertura de los acontecimientos por parte de la prensa. En realidad, el mismo documental ha pretendido acercar la comunidad inmigrante al ciudadano español al mostrar su punto de vista, que suele ser ignorado en situaciones parecidas.

### 5.11. CONSIDERACIONES FINALES

Revisado el análisis de las obras cinematográficas españolas que incluyen imágenes del inmigrante magrebí, se puede deducir que hay tantas imágenes productivas como reproductivas en la representación estudiada. La mayoría de los directores parte de motivos humanitarios y didácticos, y su postura se identifica normalmente con el lado de los inmigrantes. Basado en esto, las obras procuran apartarse del retrato tradicional regido por una serie de estereotipos negativos. Los autores de las obras introducen nuevas representaciones que subvierten la tipificación de la figura del inmigrante magrebí. No obstante, también se puede notar la incapacidad de la mayoría de separarse completamente del imaginario colectivo español de tema magrebí. Además, el papel de los directores españoles como intermediadores aumenta su responsabilidad ética para transmitir la voz de los inmigrantes lo más fielmente posible.

El alcance de los filmes estudiados depende en primer lugar de su producción no comercial. La mayoría de las obras está producida por

directores independientes, por lo que no se trata de filmes categorizados como populares o clasificados en las listas de «los más vistos». Sin embargo, varias obras consiguieron premios en festivales de cine nacionales e internacionales y llegaron a unas tasas de espectadores excepcionales en comparación con otras obras de su misma categoría. Por lo tanto, las imágenes introducidas en las obras estudiadas han tenido un cierto reconocimiento social. Cabe aludir a que el tema de la integración se repite en un buen número de las obras incluidas en este capítulo. Se aborda en su dimensión polémica como un concepto entendido de diferentes maneras por las diferentes partes. De esta forma, se cuestiona la viabilidad de los programas de integración social de los inmigrantes.

Por otra parte, se dedica un notable esfuerzo para mostrar la cultura del Otro inmigrante, visual y acústicamente. Se escucha en la mayoría de los filmes fragmentos de música o canciones magrebíes. En algunos, aparecen los inmigrantes magrebíes bailando junto a la música. Normalmente, estos bailes tienen lugar cuando los inmigrantes están reunidos con miembros de su propia comunidad, como, por ejemplo, en una cena de amigos (*Saïd, Vida de moro*). Sin embargo, en *Poniente* dos personajes españoles, Paco y Lucía, comparten la cena, el baile y la preparación de la comida con los inmigrantes. De hecho, se distingue la voluntad de la directora Gutiérrez de implicar los personajes españoles de sus filmes en los ritos peculiares de los inmigrantes. En *Retorno a Hansala*, Martín acompaña a la familia en el duelo de su hijo fallecido. Además, vive en el pueblo marroquí unos días, acude al consejo de los ancianos y se ve obligado a seguir el estilo de vida de los nativos. En *Retorno a Hansala* se pueden apreciar escenas de lavado del cadáver y enterramiento según el rito islámico; también se repiten escenas parecidas en *Saïd. Extranjeras*, por su parte, enseña, como muchas otras obras, la preparación de la comida de los inmigrantes. Tratándose de magrebíes, el cuscús y el pan casero protagonizan varias mesas en los filmes estudiados. La forma de representar las culturas inmigrantes en estos filmes pretende reducir el exotismo relacionado con las mismas.

Al contrario, en *Illegal* se hace gala de una considerable extravagancia en la representación de los magrebíes. Por un lado, muestra la matanza de un cordero dentro del baño de la casa, cosa que nunca hacen los

magrebíes, lo que mancha con sangre la ropa de un hombre magrebí y una chica española. Por otro lado, los personajes marroquíes se visten con ropa que normalmente no se lleva en Marruecos; más bien la vestimenta refleja un imaginario orientalista mejor relacionado con la Península Arábiga. Además, *Illegal* presenta la mezquita como un lugar restringido a los que rezan. En cambio, *¡Mezquita no!* se adentra en la mezquita y capta una serie de diferentes actividades en dicho espacio. Asimismo, los inmigrantes musulmanes en *¡Mezquita no!* salen a rezar en una plaza principal para manifestar su rezo ante la sociedad y los medios de comunicación.

Finalmente, cabe subrayar la variedad lingüística en los filmes que abordan la temática de la inmigración magrebí. Los idiomas nativos, árabe y amazigh, se emplean igualmente en los diálogos entre los mismos magrebíes. A ellos se añade el francés, ya que el Magreb ha heredado de la era colonial una cultura fuertemente francófona. Ahora bien, para comunicarse con los españoles, se utiliza el castellano en primer lugar. También se escuchan otras lenguas españolas en algunas obras, a saber, el catalán en *Saïd* y *En construcción* y el gallego en *Illegal*.



## 6. ANÁLISIS DE OBRAS NORTEAFRICANAS

El tema de la migración se cuenta como un motivo recurrente en la cinematografía norteafricana. En este capítulo se aborda el análisis de nueve obras norteafricanas de migración. Estos filmes representan al emigrante magrebí en tres etapas: en el país de partida, el país de acogida y la ruta mediterránea entre estos. La mayoría de estas obras aborda un movimiento migratorio clandestino, que ganó fuerza a partir de la restricción del paso de fronteras y la exigencia de visados a los ciudadanos magrebíes en el año 1990.

Los filmes del corpus se pueden definir como «cine de *auteur*». Por ello parto en su análisis de la premisa de que reflejan en primer lugar el punto de vista del director. Los directores de los textos filmicos analizados en este capítulo son tres magrebíes que viven en su país natal y cinco directores inmigrantes que se identifican por su identidad compuesta (*hyphenated*) de una parte magrebí y otra europea. Los autores definidos como únicamente magrebíes son Mohamed Ismail (*Et après?*, 2002), Mohamed Nadif (*Andalousie, mon amour*, 2011) y Musa Haddad (*Harraga blues*, 2013). En cambio, los autores inmigrantes son la marroquí-belga Yasmine Kassari (*Quand les hommes pleurent*, 1999; *L'enfant endormi*, 2005), el egipcio radicado en España Basel Ramsis (*El otro lado... un acercamiento a Lavapiés*, 2002), el marroquí-belga Mouhssine El Badaoui (*Brûleurs de frontières*, 2002), el argelino-francés Merzak Allouache (*Harragas*, 2009) y el marroquí-español Hicham Malayo (*Vidas entre dos orillas*, 2014). El paso de productores inmigrantes a la gran pantalla supone entrar en una fase avanzada, que es la fase de autorrepresentación de los mismos inmigrantes, con lo que conlleva de hibridación artística y lingüística:

«La aplicación de este concepto de hibridación en un contexto poscolonial con el traslado del antiguo colonizado a la tierra del [poderoso] ofrece lecturas e interpretaciones diversas, más aún cuando la escritura se produce en el lenguaje del [colonizador] y se escribe desde la otra orilla, exigiendo una mirada más crítica y una relación equilibrada» (Akaloo 2007, 4). El análisis de estas obras reviste una especial importancia a la luz de la naturaleza de los temas abordados en los filmes y la perspectiva derivada desde el lugar intersticial de los inmigrantes. En este caso, el director no solo revela el imaginario colectivo de su sociedad, ya que su lugar *in-between* le permite adoptar y transmitir las miradas desde el primer lugar y el segundo, o desde un tercer espacio resultado de estar entre (o fuera de) los dos.

Uno de los motivos repetidos en los filmes estudiados en este capítulo alude a la inutilidad de la emigración clandestina y procura quitar el atractivo de esta aventura. Por ello ningún personaje consigue llegar a la otra orilla e instalarse allí o acaban ahogándose en la travesía o repatriados a su país. La intención de concienciar a los magrebíes de los riesgos del *harga* choca con el imaginario arraigado en la sociedad magrebí, que percibe la emigración clandestina como la ruta más rápida hacia la riqueza y el bienestar. En cambio, hay tres documentales que se enfocan en los emigrantes asentados ya en España. Abordan cuestiones como la convivencia, la integración, el sentimiento de desarraigo, el retorno al país de origen, además de asuntos relacionados con la lengua materna y la del país de acogida. Asimismo, existe una preocupación general relacionada con la regularización de la inmigración ilegal en España y el logro de un trabajo digno. También muestran un considerable interés en corregir los estereotipos asignados a los inmigrantes en España. Finalmente, es digno de particular mención el trabajo de Basel Ramsis porque no se refiere únicamente a los temas relacionados con los inmigrantes, sino también plantea cuestiones sociales y políticas que afectan a otros colectivos marginados en España. Esto podría anunciarse como un prelude para una mayor involucración de los autores inmigrantes en la sociedad española, de acuerdo con el concepto de «postmigración» (Ring Petersen, Schramm y Wiegand 2019, 3) que aspira a superar la limitación de los inmigrantes a temas

exclusivamente migratorios y conseguir que se impliquen en asuntos propiamente «nacionales».

### 6.1. *ET APRÉS?*

Este filme de Mohamed Ismail plantea el tema de la emigración clandestina desde Marruecos y el contexto social que fomenta este fenómeno. La historia ocurre en el pueblo Fnideq, situado entre la ciudad marroquí de Tetuán y la ciudad española de Ceuta. Desde la costa de Fnideq se aprecia con claridad la costa meridional de la Península Ibérica, la tierra prometida para los jóvenes marroquíes. Además, en virtud de su cercanía a Ceuta, Fnideq es un lugar de movimiento activo entre los dos lados de la frontera. De hecho, muchos de sus residentes se dedican a comprar mercancías de España y venderlas en Marruecos. Se aborda la cuestión de la emigración clandestina a España a través de la historia de una familia de Fnideq. La trama gira en torno a los miembros de esta familia y sus interacciones con la sociedad. El contexto presentado se caracteriza por una mezcla de varios problemas sociales y económicos, como el paro, el machismo, la pobreza y la prevalencia de tabúes sociales. El avance de la historia muestra cómo estas condiciones empujan a las diferentes personas a emigrar.



Imagen 14: Alta movilidad comercial en la zona fronteriza entre Tetuán y Ceuta (Ismail 2002)

Los personajes de la película pasan por crisis de distinta índole. A nivel familiar, se puede apreciar una familia desarticulada, a pesar de los constantes intentos de la madre de reunirla. Esta madre representa el modelo de la mujer tradicional marroquí. Es una ama de casa que aparece en varias escenas haciendo las tareas domésticas, pero también sale a trabajar por necesidad. Ella se queja de que la muerte de su marido le ha dejado sin recursos económicos y sin control en la familia. La brecha aumenta cada vez más entre la madre y los tres hijos. La hija mayor es Leila, también una madre soltera, quien deja a su hijo al cuidado de la abuela y viaja a España para trabajar de bailarina de vientre. La segunda hija se llama Btissam, una adolescente que busca trabajo y sueña con tener una buena vida. Btissam se engaña por un amor falso y pierde la virginidad, lo que le cosecha un escándalo social, por lo que no encuentra más remedio que abandonar su país. Así que termina escapándose a España en patera. El tercer hijo es Moustapha, un joven que, como muchos de su generación, sufre el paro. Encuentra la oportunidad de trabajar de guía turístico cuando los jefes de Leila visitan Marruecos. No solo les muestra las diferentes partes de la ciudad, sino que, además, facilita un trato de tráfico de drogas entre ellos y un traficante marroquí. La policía detecta la carga de drogas y persigue a los traficantes, entre ellos Moustapha. Por ello se ve obligado a unirse a la patera en el último momento, y allí, para su sorpresa, se topa con su hermana Btissam.



Imagen 15: Los hombres marroquíes en «fase de espera», se reúnen en el café y ven las noticias de España (Ismail 2002)

Cabe aludir a la fuerte dimensión simbólica que poseen los nombres de algunos personajes. Leila, cuyo nombre significa ‘noche’, ejerce un trabajo nocturno en España, es bailarina de vientre en un cabaré dominado por una pareja española. La otra hermana es Btissam, cuyo nombre significa ‘sonreír’. La paradoja de su nombre reside en que lleva una vida triste en el seno de una familia desarticulada. Entonces entra en una relación amorosa con Tahar y piensa que la vida le empieza a sonreír. Pero descubre que Tahar le ha engañado y abandonado después de un amor falso. Perder la virginidad en su sociedad es un pecado imperdonable. Por ello se ve obligada a hacer el *harga* a edad temprana. En el final de la película aparece Btissam como la única rescatada de la patera: ¿tendrá ahora otra oportunidad para una vida más feliz? Tahar, por su parte, trabaja en un café en Fnideq adonde acuden los aspirantes *harragas* en busca de su ayuda para llegar al otro lado del Mediterráneo. Su nombre representa otra paradoja, ya que significa ‘inmaculado’ y, sin embargo, es criminal y traficante de humanos. Ha cometido varios delitos, como abuso sexual de chicas jóvenes y abuso económico de jóvenes que sueñan con cruzar el mar. Además, abusa del *raïs*, el capitán de la barca, para obligarle a salir en la patera por precio muy bajo. Aunque el *raïs* significa ‘jefe’, no tiene ninguno de los privilegios que se le presumen; incluso no puede asumir los gastos de su casa, y es su mujer Rahma quien lo mantiene. Es más, se estrangula al final de la película porque fracasa en salvar las vidas de los *harragas*. Rahma, por su parte, cuyo nombre significa ‘misericordia’, sufre del maltrato de su marido.

En realidad, el machismo protagoniza varias escenas. En el caso de Rahma, después de una discusión con su marido, él se enoja con ella e intenta ahogarla en nombre de su pretendida dignidad del macho de la casa. También se destaca que Moustapha rechaza la relación entre su hermana Leila y el español Miguel, a pesar de que él mismo hab tenido una relación con Laura, la mujer de Miguel. Asimismo, Tahar engaña a la joven Btissam y abusa de ella. Sin embargo, las consecuencias de la relación solo afectan a Btissam, quien se ve forzada a hacer el *harga* para huir de una sociedad que no la va a aceptar.

En definitiva, el filme presenta una imagen del Marruecos tradicional.

Se trata de un pueblo en el que las calles son estrechas y las casas antiguas

y pegadas. Por otro lado, el filme retrata marroquíes que viven con varios problemas y dificultades y, en consecuencia, toman la decisión de emigrar clandestinamente bajo alta presión y gran desesperanza. Entonces, a veces se puede evaluar el *harga* como un tipo de escapismo, ya que se trata de una aventura sin garantías. La película representa esta imagen de la emigración como huida de la realidad vivida en Marruecos. Parece que el mensaje del filme consiste en una advertencia del riesgo de los viajes clandestinos. Sin embargo, no inculpa a ninguna persona de su situación. Más bien, muestra sus motivos y legitima su búsqueda de la felicidad y el bienestar.

De hecho, se mencionan durante la película varias razones que conducen a la emigración clandestina. Además de la huida del escándalo social o de la persecución policial, como Btissam y Moustapha, hay quienes escapan de la sequía y la guerra, como los emigrantes subsaharianos. También es la guerra civil en Argelia la que obliga a un emigrante argelino a salir de su país. En el caso de muchos *harragas*, la emigración está vinculada a la búsqueda de una vida mejor en términos económicos. Los jóvenes marroquíes, desesperados por la situación en su país natal, creen que en Europa se harán ricos y tendrán la vida con la que sueñan. Es predominante el estereotipo de la Europa utópica, donde se cumplen los sueños de los jóvenes «tercermundistas». Uno de los *harragas* en la película había decidido emigrar después de haber visto en la televisión un expatriado marroquí que viene de vacaciones a Marruecos en un coche de lujo y acompañado de una mujer europea. Esto ilustra el papel de la televisión, entre otros medios, en la formación de los imaginarios colectivos. En *Et après?* la televisión del café tiene un papel central en lo que concierne a la comunicación con la otra orilla. Las noticias de los rescatados, ahogados o desaparecidos muestran el resultado final de los viajes clandestinos coordinados por Tahar y su mafia.

Algún día, Moustapha y sus dos amigos ven en la televisión las noticias de la detención de los sobrevivientes de una patera en la costa española. Los chicos sentados en el café ven entre los rescatados un conocido guiado por la guardia civil; uno de ellos comenta con admiración que este amigo «es hombre ya que hace el intento para la tercera vez, pero que no tiene suerte» (Ismail 2002). Para muchos magrebíes, emigrar

clandestinamente es un acto de valentía, y el emigrante es un héroe digno de admiración. En otra conversación entre los tres jóvenes se aprecia que solo llegar a España y pisar su tierra se ha convertido en una obsesión. Ellos recuerdan que el pasaporte de su país no les facilita la entrada en España; tampoco los viajes clandestinos garantizan la estancia allí, ya que les podrían repatriar. Pero sostiene uno de ellos: «solo quiero llegar allí, y luego que me repatrien, incluso que me hagan mortadela» (Ismail 2002). También hablan sobre el concepto de la patria o el país natal. Uno arguye que el país de origen es el mejor sitio para vivir, pero el otro responde que el país es donde se vive bien, se come bien y se duerme bien. Este argumento queda en el eje del debate sobre la emigración, ya que la pertenencia a una parte u otra tiene varias consecuencias en las percepciones de los emigrantes y sus interacciones con las sociedades de origen y destino.

Perder la pertenencia al país natal puede aumentar en los países que pasan por crisis. También son frecuentes entre los emigrantes clandestinos complicaciones psicológicas: «viven con el alma enferma», «cada uno va con sus ansiedades y sueños», según describe uno de los *harragas* (Ismail 2002). Así que, la angustia es un elemento primordial en el perfil del emigrante clandestino. Ellos pasan periodos de sus vidas en el estado de «vida en espera» (Elliot 2016). Por una parte, los jóvenes se quedan sentados en el café con el deseo de que ocurra un cambio que les abra la puerta a Europa. Por otra parte, hay una espera muy tensa que los candidatos a emigrar viven cuando ya han pagado por el viaje, recogido sus cosas y dejado sus casas hacia un lugar cercano a la barca. Normalmente, los traficantes juntan los emigrantes en un mismo lugar abandonado donde se quedan a la espera de que venga la hora adecuada para navegar. Los emigrantes en *Et après?* asemejan la estancia en ese lugar a estar encarcelados, puesto que ya es imposible salir o decidir el momento de empezar el viaje. Los viajeros enfrentan esta mezcla de miedo, estrés e inquietud con una insólita solidaridad, pero la afinidad entre ellos solo dura el tiempo del viaje y la espera que le precede. No obstante, no se conocen antes de la travesía y probablemente no vuelvan a encontrarse después. Cabe destacar que el filme de Ismail no retrata la vida de los emigrantes en España. Solamente muestra una experiencia fracasada en llegar a la otra orilla.

El final de *Et après?* muestra a todos ahogados, excepto Btissam y el capitán. Este último se suicida después de su fracaso. El choque para el espectador es que la cámara vuelve directamente al café en Fnideq, se ven en la televisión las noticias sobre la barca naufragada y la mujer encontrada en la costa española. Al mismo tiempo, Tahar, el traficante de *harragas*, vuelve igualmente a recibir más jóvenes que sueñan con cruzar el mar clandestinamente, de forma que se indica que se trata de un ciclo que nunca acaba. Aquí surge la pregunta planteada por el título, *Et après?*, una pregunta abierta que se dirige a todos, los aventureros que van en barcas hacia las costas europeas, los codiciosos traficantes de humanos y, finalmente, las políticas internacionales rígidas. La obra muestra que no vale la pena arriesgar la vida en una aventura no garantizada. El director afirmó en una entrevista con la revista *Oriente Medio* que *Et après?* aborda el sueño de muchos jóvenes marroquíes de emigrar a España, sin pensar en las consecuencias, y que si el sueño no va acompañado de trabajo serio y una visión correcta, no se hará realidad, lo que resultará en solo aumentar el número de ahogados entre España y Marruecos<sup>29</sup>.

En otro orden de cosas, los únicos españoles en *Et après?* son Laura y Miguel, la pareja propietaria del cabaré donde trabaja Leila. Son dos adinerados que ofrecen coches caros a Leila y su hermano Moustapha. Además, aparecen en varias escenas en un yate, representando una imagen de riqueza relacionada con Europa en el imaginario de la juventud árabe. Ahora bien, la idealización de España como país de oportunidades queda contrastada con la imagen negativa de los personajes españoles. La infidelidad matrimonial también forma parte de la representación de los personajes españoles. Miguel tiene una relación amorosa con Leila, mientras Laura la tiene con Moustapha. Asimismo, se transmite una imagen de los españoles como irresponsables y abusadores de los marroquíes. En otras palabras, se representa la imagen del colonizador europeo que solo busca aprovecharse del marroquí al tiempo que está libre de cualquier responsabilidad ética. Además, se contraponen a españoles y marroquíes en lo que concierne a la facilidad de cruzar las fronteras. Mientras los

29 Asharq Al-Awsat. 2003. «Entrevista con Mohamed Ismail». 31 de octubre. Acceso el 04/04/2019. <http://archive.aawsat.com/details.asp?article=200501&issueno=#9103.XKYcKJgzbIV>.

españoles viajan libremente a Marruecos, disfrutan de sus bienes y luego vuelven seguros a su país, los marroquíes arriesgan su vida en la patera con la aspiración de poder pisar la tierra de España. Además, se aprecia la capacidad de los españoles de protegerse del castigo por el tráfico de drogas, ya que encargan llevar la droga a barcas marroquíes, mientras ellos las vigilan desde su yate en zona de aguas internacionales. La policía marroquí intercepta las barcas y persigue a los implicados marroquíes, entre quienes se encuentra Moustapha, que huye en la patera, mientras los españoles están exentos de cualquier responsabilidad legal.

En última instancia, cabe aludir al hecho curioso de que los españoles en el filme hablan en francés en vez de español. Asimismo, el actor que interpreta el personaje de Miguel es francés (Yves Marie Maurin), mientras la actriz que interpreta el papel de Laura es española (Victoria Abril) y habla francés durante toda la película. Quizás la razón de esta sustitución del español por el francés se deba a la coproducción y financiación francesa del filme. Además, cabe recordar que hay una mayoría entre el público marroquí, de cultura postcolonial francesa, que entiende mejor el francés y lo usa ampliamente. Sin embargo, no deja de ser muy llamativa la elección lingüística de un trabajo cinematográfico que ganó el primer premio en el Festival Marroquí del Cine y alcanzó el porcentaje más alto de visualizaciones en toda la historia del cine marroquí.

## 6.2. *L'ENFANT ENDORMI*

Esta película de Yasmine Kassari aborda el tema de la emigración clandestina masiva de hombres en los pueblos bereberes marroquíes. La zona marroquí de la llanura de Tadla es conocida como el «triángulo de la muerte» porque de ella procede un alto número de emigrantes clandestinos que mueren durante el intento de alcanzar la otra orilla del Mediterráneo. *L'enfant endormi* se enfoca en una nueva cara de la emigración magrebí, a saber, en la vida de las personas que quedan atrás en el país de origen. Como muestra el filme, la vida en el pueblo es bastante dura debido a los escasos recursos, la falta de buenas infraestructuras y el aislamiento geográfico. Estas condiciones las sufren en mayor grado las mujeres, ya que los hombres emigran y dejan atrás a las mujeres y

los hombres mayores. De ahí el fenómeno conocido como «*left-behind women*» (Ennaji y Sadiqi 2008) que concierne a las mujeres abandonadas en el pueblo con alta carga de responsabilidades. Deben realizar las tareas domésticas, cuidar los niños y los mayores de la familia, además de ofrecer unos recursos económicos que normalmente se derivan de la agricultura y la ganadería. De esta forma, la película presenta también una denuncia de problemas sociales, sobre todo el machismo y el analfabetismo. Además, son varias las muestras de la ignorancia y la superstición en el pueblo, como curar a los enfermos con la «incensación», creer en poderes extraordinarios de las señoras mayores ciegas y, finalmente, dormir al feto, este es, el rito en el cual se basa el desarrollo de la película. Se trata de una creencia tradicional de hacer dormir al feto por un tiempo y así deja de crecer en el vientre de la madre hasta despertarlo de nuevo.



Imagen 16: Las mujeres sentadas juntas para ver el video grabado de los emigrantes (Kassari 2005)

La historia del filme empieza con la boda de Zeinab y Hassan. Al día siguiente de la boda, Hassan marcha con otros hombres a «quemar» a España. Pasado un tiempo, Zeinab descubre que está embarazada y decide dormir al bebé hasta que vuelva su padre. Para ello, compra un

talismán con el que detener el crecimiento del bebé temporalmente. Como Hassan viaja clandestinamente, no se puede pronosticar el tiempo que tardará hasta encontrar un trabajo, tener papeles y volver a llevar a su familia a España. *L'enfant endormi* retrata cómo Zeinab y las otras mujeres del pueblo pasan los días esperando noticias de los hombres y soñando con viajar a España para iniciar una nueva vida. La comunicación entre las mujeres y los emigrantes se limita a cartas y cintas de video que cada parte envía a la otra de vez en cuando.



Imagen 17: Hassan manda un mensaje-video a su familia (Kassari 2005)

No obstante, el final de la película revela una voluntad de cambiar el *statu quo* de la mujer en el pueblo. Una amiga de Zeinab decide dejar el pueblo y viajar junto a sus hijos a otro lugar para iniciar una nueva vida. Zeinab, en cambio, se despoja del talismán que supuestamente había adormecido a su hijo. Entonces «despierta» a su hijo para que nazca pronto, sin la asistencia de Hassan.

Debe mencionarse que esta película tuvo un notable éxito y fue galardonada en varios festivales, como el *Venice Horizons Award* en *Venice Film Festival* 2004, el premio *FIPRESCI* en *Fribourg International Film Festival* 2005 y el premio de mejor director/a en el *Festival de Mar de Plata* 2005, para mencionar solo algunos.

### 6.3. *HARRAGAS*

Este filme de Merzak Allouache es una coproducción argelina-francesa en términos de financiación, equipo de producción y sitios de rodaje. La película ganó tres premios en el Festival Internacional de Cine de Dubai 2009 y otro en el Festival de Cine Mediterráneo de Valencia 2009. La historia transcurre en la ciudad argelina de Mostaganem, que está a 200 kilómetros de España a través del Mediterráneo. En el comienzo de la película, el suicidio de Omar desencadena una serie de reacciones de diferentes personajes en el filme. La voz del narrador Rachid, amigo de Omar, cuenta cómo su muerte ha cambiado la vida de su familia y sus amigos. Por otra parte, la carta dejada por Omar revela una extrema frustración en lo que concierne a la situación de su país y sus repetidos intentos fracasados de emigrar a Europa. Explica que ya no soporta vivir en Argelia, permanecer en su país es peor que la muerte y, por ello, prefiere quitarse la vida. Omar confiesa en el mensaje que tiene un sentimiento que no entiende, pero que intenta manifestar en estos términos: «si voy muero, si me quedo muero. Entonces voy a morir. Así me parece más fácil» (Allouache 2009). La idea de muerte y suicidio está fuertemente presente en las mentes de los personajes de la película. También se puede ver la vinculación entre la muerte y el viaje de emigración clandestina. Los amigos de Omar —Rachid y Nasser— visitan con frecuencia la tumba de Omar y allí toman la decisión de «quemar». De igual modo, Iman, la hermana de Omar, también decide llevar a cabo la aventura de emigrar clandestinamente. Frente al desacuerdo de Nasser de que Iman se marche con ellos en la patera, ella amenaza con matarlo, suicidarse o convertirse en kamikaze<sup>30</sup>.

La obsesión de «quemar» entre los personajes de *Harragas* se atribuye, en primer lugar, a los factores de expulsión del país de origen. Esta situación se aprecia principalmente en la descripción del barrio del cual proceden los personajes. Según el narrador, Rachid, es «el barrio de los

30 Cabe aludir aquí a la realidad de que Argelia sufrió el terrorismo de grupos extremistas, especialmente durante la guerra civil que tuvo lugar entre 1991 y 2002. El pueblo argelino sigue padeciendo las consecuencias del terrorismo hasta hoy en día.

olvidados de la vida, del aburrimiento, el paro, la miseria y el tráfico de drogas» (Allouache 2009). Además, él cree que si se realizase una encuesta, el 90% de los que viven en el barrio querrían dejarlo y «partir». La idea de emigrar habita en las cabezas de los jóvenes mientras no ven ninguna oportunidad en «el país de la miseria, el país de las maldades» (Allouache 2009), como expresa Iman. Su madre intenta convencerle de que no haga el *harga* a España porque acabará en la cárcel, pero Iman responde: «la cárcel es Argelia» (Allouache 2009). De hecho, Omar se suicida al principio de la película por no haber podido dejar el país, pero deja rasgado su documento de identidad. Aquí cabe recordar que los *harragas* suelen despojarse de sus documentos de identidad para pedir el asilo en el país de recepción. Sin embargo, también se puede interpretar el hecho de rasgar el documento de identidad antes de quitarse la vida como un acto simbólico de rechazo de la pertenencia a ese país. Se transmite en la película un gran sentimiento de aversión hacia el propio país natal. De ahí viene el deseo vehemente de «quemar»; dice Rachid: «los tres decidimos emigrar. Esto es, dejar este país y olvidarlo, como hicieron los anteriores y harán los siguientes» (Allouache 2009).



Imagen 18: Un barrio marginado en Mostaganem (Allouache 2009)

Cree Rachid que el criterio que une a todos los *harragas* que los acompañan es el odio a su vida en Argelia, y esto hace que aguanten todo tipo

de inconvenientes durante —e incluso antes de— el viaje clandestino. Desde el principio, toman la decisión de iniciar la aventura bajo la presión que sienten después de la muerte de Omar; juntan difícilmente el dinero y luego permanecen muchos días en condiciones miserables a la espera del momento oportuno para comenzar el viaje. Además, llega un criminal armado con una pistola que quiere hacer el viaje con ellos, mata al «capitán» y hace que el resto del grupo siga con el plan bajo la amenaza del arma. Los emigrantes llegan exhaustos a la barca, incluso antes de comenzar el viaje. Sin embargo, soportan todo esto con la esperanza de encontrar la vida ideal en ultramar: «todo lo que sabemos es que queremos quemar, incluso si el diablo mismo se vaya con nosotros» (Allouache 2009). Sus pensamientos vacilan entre el miedo de llevar a cabo el gran riesgo de viajar en una barca primitiva y el anhelo de estar en Europa. Dice Rachid en el momento de arrancar el motor de la barca para iniciar el viaje: «deseé por una parte que el motor no funcionara. Por otra, quise llegar hasta la otra costa. Así estamos los *harragas*, no nos entendemos a nosotros mismos» (Allouache 2009). No obstante, después de apartarse de la tierra, la decisión es ya irreversible, y lo peor que le puede pasar a cualquiera, según creen, es regresar a Argelia.

Los viajeros en la patera proceden de diferentes zonas de Argelia, ciudad y desierto. Pero se puede percibir el vínculo creado entre los viajeros en la patera, ya que comparten «todo; el coste, el riesgo, el miedo y la felicidad al llegar» (Allouache 2009). Sin embargo, este conjunto se rompe cuando el motor de la barca se estropea en medio de la travesía. En este momento, cada individuo empieza a buscar la manera de salvar su vida y proseguir hasta la costa. Quienes saben nadar (Rachid, Nasser e Iman) dejan al resto en la barca y avanzan hacia tierra española. Mientras, en la patera, los *harragas* no pueden hacer más que esperar una oportunidad casual de rescate. Se puede recordar en este punto las diferentes conversaciones que mantenían los emigrantes sobre el hecho de que instalarse en Europa es cuestión de suerte. Esta idea se enfatiza conociendo el final de la aventura de los *harragas*. Por una parte, los tres que se fueron a nado llegan a la costa española exhaustos pero contentos. Rachid cambia su ropa con un traje seco que llevaba dentro de una bolsa de plástico. Llama a su familia en Argelia para celebrar su llegada a España. Sin embargo,

la policía lo detiene junto a Nasser e Iman. Por otra parte, los que se quedaron en la patera son rescatados por un barco español. Su destino permanece desconocido para los espectadores. Rachid, el narrador, afirma que se les podría otorgar papeles en España. Esto significa que a los primeros tres no se les favoreció por tener alto nivel de estudios, saber lenguas europeas o su esfuerzo adicional al nadar hacia la costa. De esta manera se representa el viaje del *harga* como una experiencia injusta. La decepción de Rachid por la repatriación es enorme hasta el punto de que cree que Omar tenía razón al haberse suicidarse.



**Imagen 19:** Rachid en la costa española después de ponerse la ropa seca que llevaba (Alouache 2009)

Queda por mencionar que la aparición de españoles en *Harragas* se reduce a personajes secundarios sin papel significativo para el curso de los acontecimientos: guardiaciviles y pasajeros del barco que rescata a los últimos *harragas* en la patera. Asimismo, aparece en la noche anterior una muchacha española en un barco turista que saluda a Rachid y le sonríe. Rachid la describe como «un ángel» que le dio la esperanza de llegar a España. Sin embargo, afirma dudar si esta aparición ha sido real o solo se trata de un sueño. De hecho, la imaginación juega un papel esencial en el pensamiento de los emigrantes clandestinos y puede llevar a acciones irracionales. Allouache pretende con *Harragas* disuadir a los

jóvenes argelinos de abandonar su país en tales «condiciones suicidas», ya que sus personajes terminaron muertos o repatriados, a pesar del alto precio, en todos los sentidos, que pagaron. Al final del filme, el director muestra el dato de que entre 1988 y 2009 murieron en el Mediterráneo al menos 13.444 emigrantes clandestinos, entre ellos 5.182 desaparecidos. Declara: «nosotros, los directores del llamado mundo desarrollado, no podemos limitarnos a contar historias de amor. En mi caso, no quise mostrar jóvenes que quieren dejar la pobreza y la miseria, sino también una sociedad cerrada para su propia gente, en el sentido de que una parte de los ciudadanos del mundo puede moverse con libertad mientras la otra no puede»<sup>31</sup>. En otros términos, la obra de Allouache no procura mostrar la probabilidad de encontrar una vida digna en Argelia. Más bien, solo se trata de denunciar la injusta prohibición a los jóvenes magrebíes de entrar a Europa.

#### 6.4. *ANDALOUSIE, MON AMOUR*

La película de Mohamed Nadif está inspirada en un imaginario relacionado con al-Ándalus y su historia. Se trata de jugar con y deformar este imaginario a través de la aventura de dos muchachos —Amine y Saïd— que van a un pueblo costero para buscar la manera de llegar al otro lado del Mediterráneo. Ahora bien, el contexto en el que se representan los personajes pone en entredicho las ideas que pronuncian sobre al-Ándalus. De hecho, la corrupción de varios personajes en la película hace sospechar de sus declaraciones, ya que no son personas de fiar; a ello se suma el efecto del hachís (consumido y traficado), que añade una dimensión de confusión en sus enunciados. La mención más relevante sobre al-Ándalus la realiza el maestro de primaria cuyo personaje es algo discutible; parece ser una persona insensata con un comportamiento inadecuado.

Los dos jóvenes que llegan al pueblo preguntan al maestro sobre la manera de «quemar» hacia la otra orilla. Éste último se aprovecha de

---

31 Senjanovic, Natasha. 2009. «Allouache back in Venice with film on illegal immigrants». *Cineuropa*, 8 de septiembre. Acceso el 4 de abril de 2019. <https://cineuropa.org/en/newsdetail/112576/>.

ellos y les cobra por un viaje en patera para luego dejarlos solos en medio del mar. La patera se vuelca y los dos chicos se separan; Amine vuelve al mismo pueblo de partida mientras el mar arrastra a Saïd a otro lugar. Cuando Saïd se despierta, se ve rodeado por inmigrantes magrebíes y subsaharianos que le dicen que está en un pueblo de Málaga. Estos inmigrantes viven aislados en un campamento bajo la protección de unos guardias que les impiden la salida para evitar las amenazas racistas. Los inmigrantes forman una sociedad pequeña en el campamento donde cultivan cannabis y realizan varias actividades. Al final se descubre que este campamento está en Marruecos y está dirigido por una mafia traficante de drogas. Ahora bien, el engaño de los inmigrantes que habían pasado años en el campamento creyendo que estaban en España indica una cierta semejanza entre Marruecos y España en términos de clima y topografía. También se insertan varios elementos para añadir mayor validez a la mentira de estar el campamento en España. Los mencionados elementos se derivan de un imaginario relacionado con España, como mujeres rubias, tiendas turísticas, trajes y música flamencos.



Imagen 20: Mujeres marroquíes vestidas de flamenco (Nadif 2011)

En realidad, la mayoría de los personajes del filme aspiran a viajar a Europa, sea a través de la emigración clandestina o mediante el uso de un pasaporte falsificado. Sin embargo, los estereotipos ligados con España se presentan de modo que los ridiculiza y cuestiona su fundamento, lo que estimula la reflexión sobre la utilidad de la emigración.

Ahora bien, como alternativa a la emigración a España, el profesor sugiere un proyecto de «تسيبين المغرب»; hispanizar Marrueco» en el sentido de «traer al-Ándalus a Marruecos» en vez de «reconquistarlo» a través de la emigración» (Nadif 2011). Esta iniciativa declarada por el profesor encierra una serie de ideas relativas a la historia de al-Ándalus mezcladas y mistificadas. Primero, es oportuno aludir al imaginario que percibe el Marruecos actual como el legítimo heredero de al-Ándalus (Calderwood 2018). El vínculo principal entre Marruecos y España tiene raíz en la historia de al-Ándalus. De hecho, esta historia andalusí fue empleada en numerosas ocasiones para justificar diferentes acciones, como la intervención colonial española en Marruecos, la participación de tropas marroquíes en la Guerra Civil Española y la liberación nacional marroquí durante y después del Protectorado español (Calderwood 2018, 13). En consecuencia, la transgresión de fronteras entre España y Marruecos se hizo posible gracias a ese imaginario andalusí. Ahora bien, el maestro juega con este imaginario y, además, reclama el derecho de los moriscos de regresar a su país de origen. El maestro, auto-proclamado como presidente del pueblo, imita una tradición conocida de los líderes nacionales marroquíes que declaran su descendencia andalusí (Calderwood 2018, 5). Ahora bien, el maestro propone traer España a Marruecos en vez de irse los marroquíes a España. En fin, el proyecto es resultado de la confusión insensata por parte del maestro de territorios y épocas sumados a un imaginario complejo vinculado con un concepto histórico que es al-Ándalus. Además, el profesor hace mención de diferentes figuras históricas andalusíes, como Ibn Zaydún, Abbas Ibn Firnas, Ibn Zuhr, Ibn Arabi, Ibn Jaldún e Ibn Tufail. En otra ocasión, el maestro rechaza ser detenido por la policía porque compara su arresto con la Inquisición. Así está su mente repleta de referencias de la historia andalusí. En otra escena, se ve el maestro enseñando a los niños una moaxaja bien conocida en la que se añora el tiempo bonito vivido

en al-Ándalus<sup>32</sup>. La moaxaja retrata este tiempo pasado en al-Ándalus como un sueño, lo que enfatiza la imagen que la película procura presentar del imaginario andalusí como una utopía.



**Imagen 21:** La otra orilla vista desde la costa marroquí (Nadif 2011)

Como otras películas magrebíes estudiadas aquí, hay una aparición muy limitada de españoles que no tienen ningún efecto en el curso de los acontecimientos de la historia. Asimismo, cabe señalar el uso mixto en el filme de los idiomas árabe, español y francés. La utilización del francés entre los emigrantes magrebíes y subsaharianos en el campamento muestra su procedencia de la África colonial francesa, lo que forma uno de los elementos constituyentes de la compleja identidad magrebí contemporánea. La película alude a la importancia de comprender esta complejidad histórica como un paso principal para el entendimiento del contexto del movimiento migratorio magrebí.

### 6.5. *HARRAGA BLUES*

*Harraga Blues* aborda a lo largo de sus dos partes el relato de dos jóvenes argelinos que se plantean viajar desde la capital argelina hacia España. A diferencia de los personajes de las películas anteriores, procedentes de

<sup>32</sup> La moaxaja se titula «Jadaka algaizu», de Lisaneddín Ibn Al-Jatib (año 1368). Una frase clave del poema indica la mencionada percepción del vínculo con al-Ándalus como algo ensañado: «Nuestra afinidad en al-Ándalus no fue más que un sueño o un encuentro furtivo» (la traducción es mía).

zonas marginadas y pobres, estos pertenecen a la clase media argelina. De hecho, tienen una buena vida en su país, con trabajo, familias acogedoras y amigos fieles. Ahora bien, la elección del director, Musa Haddad, de presentar dos jóvenes que tienen una buena vida y no necesitan realmente emigrar fue objeto de críticas en Argelia. Haddad respondió que «no fue su intención analizar el fenómeno de la migración clandestina, sus causas o sus efectos, sino quiso presentar la realidad de la juventud argelina en un marco artístico que demuestra cómo se convierten los sueños erróneos en desastres»<sup>33</sup>. Es menester mencionar aquí que este filme es el fruto de una producción y financiación totalmente argelina. Este hecho tiene varias consecuencias en la obra, desde la aparición en árabe de los nombres en los créditos de cierre hasta la clara presencia de imágenes positivas de Argelia, como se comprobará más adelante.

La historia comienza con la decisión de Zain y Rayan de «quemar» hacia España. Pero antes de realizar el viaje, se encuentran con un amigo que procura convencerles de que es posible cumplir sus sueños en su patria. Les explica que él mismo gestiona un negocio exitoso que empezó desde cero y los anima a «correr el riesgo» para empezar sus propios proyectos en Argelia, como él. No obstante, los dos chicos persisten en «correr el riesgo» de viajar a Europa. La utopía europea ha sido siempre más atractiva para la juventud árabe, pues el cumplimiento de los sueños les parece más asequible, fácil y rápido. Zain, por ejemplo, busca ganar dinero para poder casarse con su novia. Otro factor que le hace a Zain inclinarse más por emigrar es el hecho de que su hermano está casado en España con una mujer española. Piensa que esto le facilitará encontrar vivienda y trabajo allí.

Zain ya cuenta con el dinero para el viaje y por ello va de *harraga*, mientras que Rayan se queda para buscar el dinero requerido por los traficantes. Zain permanece algún tiempo en una cueva junto a los otros viajeros. Durante la espera de las instrucciones del capitán para partir en la falúa, cada uno de los *harragas* cuenta su propósito para viajar a España. Uno dice que quiere ir a España para luego ir a Bretaña, o sea, para él España es solo un lugar de tránsito hacia otro país del Norte rico.

33 Shennib, Sabah. 2013. «موسى حداد يعرض فيلمه الجديد "حراقة بلوز" بتلمسان» [Musa Haddad estrena su nuevo *Harraga blues* in Tlemcen]. Djazairress, 8 de julio. Acceso el 4 de abril de 2019. <https://www.djazairress.com/eldjadida/26685>.

El segundo afirma que quiere casarse allí, mientras que el tercero aspira a firmar un contrato con un equipo de fútbol. El cuarto relata que quiere ganarse la vida en España con su instrumento musical. Finalmente, Zain menciona que quiere ir a España solo por dos años para ganar dinero y luego regresar a Argelia. De hecho, esta conversación resume los principales motivos de la juventud argelina para emigrar a la utópica Europa.



Imagen 22: Los harragas esperando en una cueva el embarque en la falúa (Haddad 2013)

Zain protesta al ser llamado a montar en una falúa, ya que le habían prometido viajar en una zódiac. Pero el capitán afirma que alcanzarán igualmente la costa española, y esto es lo importante. Al inicio del viaje, los *harragas* aparecen llenos de esperanza y buen humor, cantan y cuentan chistes. Pero todo esto se interrumpe cuando el motor se estropea y llega una tormenta. Entonces la esperanza se esfuma, y se aleja el camino a la tierra de los sueños. Experimentan el miedo de morir en el medio del mar sin poder comunicarse con nadie. Pero al cabo los emigrantes son rescatados por la policía argelina cerca de la ciudad de Orán. Los peligros vividos por Zain cambian su idea sobre el *harga*. Ahora está convencido de que es una aventura que no merece realizar y confiesa: «la quema me ha quemado» (Haddad 2013).

A diferencia de los otros filmes, *Harraga Blues* no solo muestra el lado negativo de emigrar a Europa, sino también las ventajas de vivir en el propio país y en el seno de la familia. La familia en esta película cobra gran

importancia. Por un lado, se hace mención de una pareja que está sufriendo la ausencia de su hijo único que hace veinte años había emigrado a Europa, y desde entonces perdieron el contacto con él. Por otro lado, se ve en una escena a un chico ahogándose en el mar, a quien Rayan rescata y devuelve a su familia. La felicidad de la familia por el regreso de su hijo y la gratitud que manifiestan a Rayan revela el valor de un hijo para sus padres. Además, Rayan abandona su voluntad de viajar a España para donar su dinero, difícilmente adquirido, para una operación urgente de su madrastra. También es digna de mención la alusión del filme a varios símbolos nacionales argelinos, como la bandera argelina, el himno nacional y el retrato de Abdelkader El Djezaïri, el líder de la resistencia argelina contra la ocupación francesa. En resumen, se nota la aspiración de la película a alentar la vinculación de los argelinos con su país natal e invitar a dejar de emigrar sin necesidad. En cambio, la única aparición española es la de la cuñada de Zain. Parece una señora amable, pero está representada de forma muy limitada y sin ningún papel importante para la secuencia de los acontecimientos.

Queda por comentar aquí la introducción de un cuadro francés en *Harraga blues*. En cuanto se despide Zain de su familia para viajar, la cámara se enfoca en un cuadro colgado en el pasillo de la casa. Es la famosa *Balsa de la Medusa* (año 1818) del pintor francés Théodore Géricault.



Imagen 23: La balsa de la Medusa, colgado en el pasillo de la casa (Haddad 2013)

La obra describe el naufragio de una fragata enorme que partió de Francia rumbo a Senegal. Durante el camino la fragata encalló en un banco de arena en la costa de África Occidental. Por ello construyeron una balsa para completar el recorrido. Esta es la balsa que aparece en el cuadro. La balsa se sumergió parcialmente en el agua por la sobrecarga de viajeros y se perdió en la alta mar. Debido a esto, sufrieron de hambre y sed, y tuvo lugar el asesinato y el canibalismo entre los sobrevivientes. De entre las 146 personas en la balsa, sólo quince personas fueron rescatados al final. Este naufragio es considerado el más famoso de la historia de Francia. La elección del cuadro indica un cierto vínculo con los viajes actuales en pateras en la medida en que nos acerca a las condiciones inhumanas de estos viajes. No obstante, el *harga* se dirige en el sentido contrario de la Medusa, es decir, desde África hacia Europa, o desde las antiguas colonias hacia las metrópolis coloniales.

#### 6.6. *QUAND LES HOMMES PLEURENT*

Este documental de Yasmine Kassari, conocida por su interés en la diáspora marroquí, se estrenó con antelación al filme previamente analizado *L'enfant endormi*. Las dos obras se complementan para presentar un panorama social vinculado con la emigración magrebí en España. Si *L'enfant endormi* es un trabajo de ficción que plantea la cuestión migratoria desde el punto de vista de las mujeres, *Quand les hommes pleurent* aborda la emigración en formato documental desde la visión masculina. Conviene pues ponerlas en relación. El documental se cuenta entre las obras más tempranas en ocuparse de la emigración magrebí en España; se basa en una serie de entrevistas con el colectivo marroquí que vive en el sur de España en el año 1998; los entrevistados hablan de sus viviendas, trabajos, actividades, deseos y problemas. El título —*Quand les hommes pleurent*— deriva del imaginario vinculado con la masculinidad en lo que se refiere a la creencia de que los hombres no lloran o, cuando lloran es por causas graves. Basado en esto, la emigración se describe aquí como una aventura de extrema dificultad. También se retrata la emigración como una experiencia propia de los hombres, por lo que el sufrimiento en el exilio cae principalmente sobre sus hombros.

La misma decisión de emigración está ligada estrechamente con el «ser hombre» ante los ojos de la sociedad, ya que, de lo contrario, la persona es considerada vaga, cobarde, inútil y, sobre todo, carente de valores viriles. Para mostrar esta idea, Kassari entrevista a un grupo de hombres emigrantes que se quejan de este rol social que se les ha asignado, pero también muestran su molestia por varias razones. Kassari se sitúa en una postura cercana a los emigrantes y conversa con ellos como una amiga suya. El contacto entre la directora y los marroquíes no se limita a las entrevistas, sino que los acompaña mientras llevan a cabo diferentes tareas, visitas, y durante el traslado de un lugar a otro. La afinidad mostrada en el documental acerca los argumentos de los entrevistados como si trataran de confesiones entre amigos. Sin embargo, no se ve nunca a Kassari durante todo el documental; se oye su voz conversando mientras enfoca la cámara en los entrevistados para cederles el protagonismo absoluto. Las entrevistas se realizan en el idioma de los emigrantes, es decir, en árabe, con subtítulos en francés. Además, se invoca la memoria colectiva árabe del exilio a través de la recitación de fragmentos de dos poemas de Mahmud Darwix que plantean las temáticas de exilio y nostalgia.



Imagen 24: Un inmigrante marroquí en España habla con su familia (Kassari 1999)

Los emigrantes marroquíes expresan su disgusto con respecto a la situación precaria de vivienda y trabajo. La falta de agua corriente y

electricidad en las hogares les hace la vida muy difícil. Por ello, los entrevistados los asimilan a la cárcel, de la que no pueden salir porque los dueños de los pisos rechazan alquilárselos. La mayoría trabaja en agricultura en condiciones extremas, pero siguen con la esperanza de poder obtener papeles y mejorar su estado. La directora hace la misma pregunta a varias personas: ¿por qué no vuelves a Marruecos, si lo estás pasando tan mal en España? Unos ven que, ya superada la penosa ruta hacia España, no regresarán, sea lo que sea la vida que encuentran allí. Otros aguantan las inconveniencias del exilio con la esperanza de una mejora de su situación en términos económicos y legales. Sin embargo, una respuesta frecuente atribuye la imposibilidad de la vuelta a la supuesta reacción de la familia y los amigos. Se trata de una mentalidad, descrita anteriormente en este análisis, que ve en el regreso sin haber tenido éxito en el país de destino una muestra de cobardía o indeterminación, o, en otras palabras, de no «ser realmente hombre».

La principal preocupación de los entrevistados se asocia a la regularización o la obtención de papeles. Y esta se representa como la solución de todos los obstáculos de los emigrantes, no solo en este documental sino en varias obras estudiadas en la presente tesis. El cambio en el estado de un emigrante clandestino al conseguir legalizar su situación se asimila a un nuevo nacimiento, ya que se reconoce su existencia, antes ignorada, y se garantizan sus derechos laborales y el acceso a los servicios básicos. Por ello, los entrevistados protestan ante el aprovechamiento de los jefes de su estado ilegal, a pesar de su capacidad de arreglar los papeles de sus trabajadores. Los emigrantes muestran estar angustiados por las dificultades de la vida, pero también por la preocupación por sus familias que dejaron en Marruecos. De este modo, los emigrantes están debidamente vinculados con ambos países de origen y recepción. Lo manifiesta la radio que los exiliados encienden, a veces sintonizando emisoras marroquíes y otras españolas. Están entre dos mundos y siguen las noticias de ambos lados.

Los entrevistados cuentan las historias de su emigración clandestina y el largo y complejo recorrido que llevaron a cabo para llegar a España. También hablan de las causas que les empujaron a tomar la decisión de emigrar, entre ellas, el aumento de la dificultad de vivir en Marruecos.

«Nuestro país nos expulsa» (Kassari 1999), dicen mientras recuerdan que vivían mejor en el pasado. Además, las imágenes que veían en la televisión reflejaban un estado de bienestar digno de desear por los marroquíes; afirma uno: «veíamos en la televisión imágenes positivas de Europa: respetaban los derechos humanos, y los trabajadores tenían asociaciones y sindicatos. Al final vinimos aquí y vimos que algunas cosas eran ciertas mientras otras eran más cercanas a la publicidad» (Kassari 1999). Cabe destacar que parte de la «publicidad» en la imagen de Europa se vincula en la mente de los hombres con la representación de las mujeres. Si bien el documental se interesa por la experiencia de la emigración del hombre, no deja ninguna oportunidad de captar las imágenes femeninas que rodean los emigrantes. Por ejemplo, la cámara se enfoca en fotos de mujeres rubias colgadas en la habitación de un joven marroquí. Por otra parte, la única chica entrevistada en el documental es Salima, quien vive junto a su familia en España. Describe el lugar en el que vive como un gueto, ya que muchas familias viven juntas y aisladas del resto de la sociedad. Esta forma de aglomeración de viviendas, que no guarda el respeto a la privacidad de cada persona, deja a Salima sin libertad de salir sola.

### **6.7. *BRÛLEURS DE FRONTIÈRES***

Este documental de 24 minutos se produjo como el trabajo de graduación de máster de Mouhssine El Badaoui en 2002 en el Institut des Arts de Diffusion en Bélgica. Su rodaje tuvo lugar en Casablanca, la ciudad natal del director. La estructura del filme es bastante simple; se constituye de diferentes planos de Casablanca y su puerto intercalados por una serie de entrevistas con jóvenes provenientes de los barrios más pobres y marginados en la ciudad. La conversación con los chicos revela los principales motivos que inciden en su decisión de viajar clandestinamente a España. Las preguntas del director, cuya voz se escucha pero que no llega a ser visto, giran en torno a la situación actual vivida en Marruecos, la tendencia a viajar clandestinamente y la imagen de Europa en las mentes de los muchachos marroquíes.



**Imagen 25:** Escritura en la muralla junto al mar: «buena suerte para los harragas» (El Badaoui 2002)

Los chicos expresan su frustración porque se sienten ignorados por los más ricos, las autoridades y la prensa. Se quejan de la pobreza, la corrupción, la desigualdad de oportunidades y la marginación a las que están sometidos. Además, estos problemas dieron origen a la decisión de varios muchachos de dejar sus estudios para buscarse la vida. Sin embargo, los trabajos que ejercen no les dan para tener una vida decente. Por eso ven la necesidad de viajar a Europa, ya que en su país no encuentran suficientes recursos económicos. Además, uno de los entrevistados declara su deseo de conseguir una beca para completar sus estudios en España. Los jóvenes hablan de una gran desesperanza por sus condiciones en Marruecos, lamentan que no encuentran trabajo, porque si lo hubieran encontrado, no saldrían al extranjero. Después de describir la gravedad de la situación, hablan del consumo de la droga como un resultado natural de la decepción de la juventud marroquí. De esta forma, la vinculación del marroquí con las drogas no se refuta, al contrario, se normaliza y, de algún modo, se justifica.



Imagen 26: Retrato de Casablanca (El Badaoui 2002)

Resulta imposible para estos jóvenes viajar de forma legal, ya que se les exigen requisitos imposibles para la mayoría de ellos. De hecho, varios de los entrevistados confiesan haber ya intentado «quemar» a España; unos llegaron a la otra costa mientras otros fueron detenidos desde Marruecos. Sin embargo, el fracaso del primero intento no les desanima a iniciar el *harga* de nuevo. Los chicos cuentan parte de lo que vieron durante la aventura: la vigilancia estricta sobre los *harragas* en los dos lados de Gibraltar, el abuso de los traficantes, la infravaloración de las vidas de los viajeros «como si se tratara de la vida de una mosca» (El Badaoui 2002), y el maltrato que sufren en las cárceles marroquíes y los centros de estancia temporal de inmigrantes en España.

La última pregunta dirigida a los jóvenes consiste en cómo imaginan Europa. Es una pregunta esencial que facilita el entendimiento del fenómeno de emigración clandestina en Marruecos. La reunión de los efectos *pull* de Europa y *push* de Marruecos da origen a la alta tendencia entre los jóvenes marroquíes de emigrar de cualquier manera y a cualquier precio. Al final del documental, se ven los chicos, que fueron entrevistados de forma individual, reunidos por la noche y preparados con el propósito de lanzarse hacia España. Pero se desconoce el destino final de esta aventura, lo que abre paso las diferentes adivinanzas de los espectadores. *Brûleurs de frontières* es un documental tan sencillo como revelador en cuanto transmisor de los pensamientos de los jóvenes *harragas* de primera mano.

### 6.8. *EL OTRO LADO... UN ACERCAMIENTO A LAVAPIÉS*

*El otro lado...* fue dirigido por el egipcio afincado en Madrid Basel Ramsis y estrenado en el año 2002. La obra pretende reflejar imágenes del barrio multiétnico y multicultural de Lavapiés. La iniciativa de rodar la película representa un proyecto pionero en el que el inmigrante hace llegar su voz en cuanto subalterno frente a la hegemonía de un tipo homogéneo de representaciones. Otro aspecto novedoso que ofrece el documental radica en que sus imágenes se centran en inmigrantes que llevan tiempo en Lavapiés, en contraste con otros trabajos en los que se tratan solamente la fase de llegada a España (muchas veces en pateras) o el período directamente posterior. Sin embargo, las imágenes que este filme examina siguen en entredicho y resultan conflictivas incluso hoy día, veinte años después del rodaje. Las principales cuestiones abordadas en este documental incluyen la formación de guetos en el barrio, la supuesta relación inmigrante-delincuente, la ley de extranjería, los okupas, la inmigración de menores, el colegio de niños de este barrio, las cuestiones de mestizaje, integración e interculturalidad y, finalmente, cómo imaginan los inmigrantes el barrio después de diez años.

Al principio del documental se aclara que la obra fue rodada en el verano de 2001, antes de los acontecimientos del 11-S en Nueva York. Además, se menciona que la fase de posproducción se ejecutó después de esa fecha, pero sin que haya afectado al filme, ya que el equipo siguió trabajando como si no hubiera pasado nada. Por otro lado, apuntan que ninguno había leído el libro de Samuel Huntington sobre el choque de civilizaciones y, por consiguiente, ninguno se había visto afectado por esta teoría. Conviene tomar en consideración estos datos en la medida en que, como sostienen Manfred Beller y Joep Leerssen (2007, 343), las imágenes son dinámicas y variables en función de, principalmente, circunstancias culturales y políticas. Se pretendió, en consecuencia, grabar las imágenes de migración en Lavapiés sin imponer ningún factor exterior.

La estructura narrativa del documental resulta fuera de lo común. Los temas se organizan mediante ocho cuentos, con una representación de las imágenes desde un ángulo diferente en cada uno de ellos. También se caracteriza el filme por su intertextualidad. Se intercalan canciones, buena

parte de las cuales se centran en ambientes multiculturales y reivindican suprimir las barreras entre las diferentes culturas para materializar un Lavapiés formado por los varios colores del espectro. Las entrevistas abarcan un abanico amplio de personajes, todos residentes en el barrio madrileño. Entre ellos se encuentran mujeres y hombres, jóvenes y mayores, de diferentes procedencias. Hay chinos, magrebíes, latinos, bengalíes y subsaharianos, además de españoles residentes. A ello obedece el título *El otro lado*, ya que se persigue mostrar otras imágenes desde la perspectiva de los inmigrantes que viven en Lavapiés. El total de personajes norteafricanos en este largometraje es siete; todos son hombres adultos. A ellos se suma el mismo Ramsis, quien se deja ver en diferentes momentos a lo largo del documental. En cambio, las mujeres magrebíes permanecen totalmente ausentes. No se escucha la voz de ninguna, aunque aparecen en las tomas que muestran la vida cotidiana del barrio.

La ventajosa posición intersticial del director le permite transmitir varios puntos de vista sobre las imágenes de los inmigrantes. El documental refleja un juego de imágenes (auto-, hetero- y meta-imágenes) tan diferentes como la diversidad de las personas entrevistadas. Una buena parte de estas imágenes se revela de manera directa a través de las entrevistas. Ahora bien, es frecuente que las imágenes entren en contradicción con hechos reales o con lo que afirman otros entrevistados; en ocasiones, un mismo entrevistado transmite imágenes contradictorias. En el caso de las escenas de diálogo entre inmigrantes y españoles, se puede notar una cierta tensión, lo que indica la necesidad de crear más diálogo entre ambas partes. Frente a esta imagen, una toma muestra cómo una mujer española ayuda a una árabe a llevar su carro de compra en las escaleras del metro, lo cual indica que también hay oportunidades para la convivencia.

El documental se cierra con la canción «Babel», que alude a la simbólica historia de la Torre de Babel con el origen de las lenguas del mundo y los primeros intentos de comunicación entre diferentes grupos. El documental, sin embargo, no muestra en ningún momento una variedad de idiomas, sino que siempre trata de plasmar una diversidad en relación con el español. Casi todos los entrevistados hablan en español, y el mismo director lee un pasaje bíblico en español, con un marcado acento árabe. Aunque el español de los entrevistados no es gramaticalmente correcto,

en general se entiende lo que desean transmitir. Es más, demuestran una alta capacidad para argumentar cuando se les ofrece una oportunidad para ser escuchados. Puede decirse que la intencionalidad que subyace al permitir a estos marginados hablar, cada uno a su manera y, además, sin añadir subtítulos, es subvertir la regla seguida en la mayoría de las obras en relación con las normas lingüísticas. Piénsese en el año del rodaje 2001, cuando la incorrección lingüística resulta en la mayoría de los casos en sarcasmo hacia los inmigrantes.



**Imagen 27:** Discusión entre un autóctono y dos emigrantes sobre la convivencia en Lavapiés (Ramsis 2002)

Además, se inserta en el documental un discurso que presenta la definición tradicional de la identidad española. La canción «Soy ibero» alude al antiguo discurso identitario español en el que se proclama el orgullo del macho ibero por ser superior, fuerte y capaz de defender su tierra (Guillén Marín 2018: 57).

Soy ibero, con orgullo lo proclamo  
Soy ibero, y de esta tierra soy el amo [...]  
Ser ibero es una cosa muy seria  
Soy altivo, soy severo, porque he nacido en Iberia  
y al que diga lo contrario, y al que ofenda mi terruño  
lo atravieso atrabiliario con entada, a que empuño.

La identidad se puede percibir como una construcción discursiva basada en la auto-imagen (Leerssen 2016, 22). Esta construcción se enfrenta actualmente a muchos interrogantes y ha estado expuesta a revisiones con motivo de la aparición del Otro inmigrante en el territorio nacional. Se entrevista a gente de variados orígenes que aspiran a la convivencia en un mismo espacio en el centro de la capital española. Ya no es solo el «ibero» quien habita la tierra ibérica. La diversidad de entrevistados propone otro tipo de relaciones, lejos de la superioridad de una raza sobre otra.

Nociones como mestizaje, integración e interculturalidad son objeto de discusión. Las opiniones difieren mucho, incluso en lo que respecta a su definición. Para unos, el mestizaje es simplemente vivir en un mismo espacio; otros lo identifican con el intercambio comercial entre personas de diferentes razas. Un magrebí percibe el mestizaje, a modo de ejemplo, en el hecho de que varias personas se reúnan para ver un partido de fútbol, mientras que otro lo identifica con el intercambio cultural y artístico entre los vecinos de Lavapiés y el interés mutuamente. Hay varios entrevistados que perciben positivamente el crecimiento del mestizaje. Pero también hay opiniones sobre la imposibilidad de la integración en lugares donde existe una relación basada en la desigualdad entre autóctono e inmigrante. Para un entrevistado magrebí es imposible conseguir pacíficamente la integración, y se pregunta sobre su significado: «¿integrar quién a quién?». Sostiene que la integración es la asimilación de una cultura por otra; es más, cree que el mestizaje cultural solo se tiene después de una contienda y que donde hay una multiculturalidad, hay un choque de fuerzas para imponerse la cultura del más fuerte. En la misma línea, una entrevistada española estima que la mezcla actual es meramente visual, pero no efectiva, y afirma: «yo no veo que nosotros estemos integrados tampoco con ellos, creo que falta bastante más integración por todas partes» (Ramsis 2002). La exigencia a los españoles, y no solo a los inmigrantes, de empeñarse por la integración revela una voluntad de conseguir mayor igualdad y entendimiento entre extranjeros y autóctonos. No obstante, varios entrevistados reconocen la dificultad de la integración y la necesidad de mucho trabajo a largo plazo para conseguirla.



**Imagen 28:** Un matrimonio mixto: hombre magrebí y mujer española (Ramsis 2002)

Pero hay una manifestación actual importante del mestizaje y la integración: los matrimonios mixtos. Se ejemplifica con el caso del magrebí Alami y su mujer española, quienes además hablan de cómo quieren educar a su hijo en un ambiente intercultural. Uno de los entrevistados habla de matrimonios mixtos, pero no solo entre hombres marroquíes y mujeres españolas, sino también entre mujeres marroquíes y hombres españoles —que es menos frecuente—. Los hijos fruto de estos matrimonios marcarán una nueva etapa del mestizaje, según cree uno de los personajes, quien afirma que el mestizaje solo se da cuando hay una segunda generación de inmigrantes. Opuestamente, una entrevistada brasileña incide en que la mirada discriminatoria hacia el Otro perdura también con la segunda generación: «eres árabe en España, aunque naciste en España sigues ser marroquí, aún no eres español» (Ramsis 2002).

El mestizaje en Lavapiés se aprecia especialmente en el centro educativo infantil considerado «intercultural», según describe su director, ya que más del 70% de los alumnos son inmigrantes o hijos de inmigrantes de diferentes procedencias. El colegio intenta ofrecer un tipo de educación que se «adapte a todas las características culturales de los niños» (Ramsis 2002). Pero, al contrario de esta imagen de aceptación y respeto a las diferencias, ¿qué pasa en el caso de los adolescentes que abandonan el colegio? El documental presenta el caso concreto de la

«banda del pegamento» en la plaza de Cabestreros. Este grupo de chavales marroquíes es conocido por atracar a la gente del barrio y perturbar la convivencia. Su imagen es altamente negativa para los vecinos. Junto a esto, el estereotipo bien arraigado en la mentalidad española sobre la vinculación entre inmigrante y delincuencia refuerza este conflicto y dificulta la comprensión de los jóvenes inmigrantes. Sin embargo, existen voces que invitan a entender las causas detrás del comportamiento de estos «alternativos». Las explicaciones dependen de la posición de cada persona. Desde el punto de vista de un señor español mayor, los chavales marroquíes son «los que dan más guerra», porque estos menores no tienen edad para trabajar y, además, no tienen papeles. Entonces, la resultante falta de integración es la responsable de su comportamiento agresivo. Para el director del colegio, la culpa debe atribuirse al Estado, que no ofrece ayuda ni protección a estos jóvenes. Para un señor marroquí las raíces del problema están ya en Marruecos y luego se agravan debido a las condiciones de vida en España: «hemos venido desde un mundo de conflictos, liberarse de estos conflictos es muy difícil [...] pero aquí se está mezclando con el hambre, con la tristeza y con la desesperanza. Hay gente que tiene catorce años o quince años y lleva cinco años sin ver a sus padres» (Ramsis 2002).

Frente a esta situación, varios entrevistados comparten la imagen de un Estado responsable del fomento de los problemas. Además, son varias las voces que critican la falta de un esfuerzo serio por parte del ayuntamiento para enfrentarse a los desafíos de la multiculturalidad. Incluso algunos creen que desatender la situación de los menores para centrar las noticias en los conflictos de los inmigrantes es una estrategia seguida por fines políticos como, por ejemplo, preparar la opinión pública para aceptar la ley de extranjería. Junto a esto, se echa la culpa a los medios de comunicación por la mala imagen y la falta de información sobre el Otro inmigrante en España. La repetición de las críticas directas e indirectas durante el documental puede revelar una posición compartida con el director, conocido por su involucramiento en la crítica política.

Un entrevistado marroquí sostiene que lo que se busca es que Lavapiés sea una segunda Almería, en clara referencia a los ataques racistas en el año 2000 contra los inmigrantes en El Ejido. Las imágenes asociadas a

dichos hechos están todavía bien presentes en el imaginario colectivo en el momento de rodar el documental. Cuando los entrevistados comparan el marroquí/magrebí/musulmán con otros grupos de inmigrantes en términos de racismo mencionan que el marroquí se enfrenta a mayor discriminación. Por ejemplo, el hispanoamericano no encuentra el mismo grado de rechazo como el marroquí, ya que el español lo percibe más próximo en la medida en que la lengua, la religión y la historia sitúan a España en el papel de «madre patria». Y cuando se comparan marroquíes con chinos, resulta que aquellos están más expuestos a actitudes racistas por ser más «abiertos». En otras palabras, el magrebí tiene mayor contacto social con el español y, así, es más susceptible de sufrir acciones xenófobas. Uno de los entrevistados explica que el conflicto social se da con mayor intensidad en la franja más baja de la sociedad, en la que hay más concurrencia, sobre todo laboral, entre inmigrantes y autóctonos, y surgen más brotes de racismo y xenofobia. Añade, además, que las generaciones anteriores se educaron con libros de texto que presentaban la historia del islam en España como una guerra entre buenos y malos.

Surge así el temor al marroquí como un enemigo histórico, y entra en juego la imagen de la «invasión mora» de la península. Un marroquí se queja de que cuando las mujeres lo ven en la calle esconden sus bolsos debajo del brazo, mientras que los hombres meten las manos en los bolsillos cuando pasan por su lado. Es de nuevo el estereotipo que relaciona al inmigrante con la delincuencia. El mencionado marroquí añade: «a un español no le pide los papeles el mismo policía en la misma plaza tres veces, y con esto, más o menos, ya he dicho todo» (Ramsis 2002). Cabe mencionar que el término «moro» se emplea varias veces durante el documental, pero no con matices negativos; incluso uno de los magrebíes entrevistados lo utiliza. El único caso de uso negativo se da en un comentario escuchado sin que se vea la cara de la señora que lo hace: «¡mira qué bonito que se ha quedado Lavapiés! Mira los moros, ¡venga, que se vayan a sus tierras!» (Ramsis 2002).

El documental recoge varias quejas por parte de españoles con motivo de la llegada de los inmigrantes a Lavapiés. Alegan que no son racistas y atribuyen sus quejas a causas diferentes; sin embargo, terminan culpabilizando al inmigrante, de una forma u otra. A uno de ellos le parece

la inmigración una contaminación inevitable. En respuesta, se escucha la canción «Contamíname», de Pedro Guerra, que hace uso del término «contaminación», pero distingue entre una contaminación positiva y otra negativa, que hay que evitar. La canción llama al reconocimiento del pasado intercultural de la península ibérica y al desarrollo de las relaciones con los Otros diferentes:

Contamíname

Pero no con humo que asfixia el aire

Ven, pero sí con tus ojos y con tus bailes

Ven, pero no con la rabia y los malos sueños

Ven, pero sí con los labios que anuncian besos

Contamíname, mézclate conmigo

Que bajo mi rama tendrás abrigo

En la misma línea, cabe aludir a la canción también incluida en el documental *En las fronteras del mundo*, que trata de denunciar los problemas de la inmigración contemporánea bajo un sistema mundial capitalista e invita a ponerse en el lugar del otro:

Soy tú, soy él...

Mano de obra barata

Sin contrato, sin papeles

Sin trabajo y sin casa

Ilegales sin derechos

O legales sin palabra

Soy tú, soy él...

En el nuevo paraíso

Horizonte de grandeza

De los que serán más ricos

Construyendo su fortuna

Con la sangre de tus hijos

Las dos últimas líneas de la citada canción indican la imagen de un Occidente abusador de los inmigrantes. Los mismos inmigrantes

comparten esta imagen. Uno de los entrevistados alude a que son ellos quienes construyeron Europa, son ellos también quienes trabajan en las obras de reforma y renovación de los edificios de Lavapiés, lo que al final conducirá a echarles fuera de este barrio.

Otra imagen/respuesta al racismo del blanco contra el negro se ubica en el cuento de *Uba Opa*, contado oralmente por un entrevistado africano<sup>34</sup>. Este cuento trata del personaje Uba Opa, el cual era negro como todo su pueblo, en tiempos cuando no había blancos en el mundo, pero Uba Opa se convirtió en blanco por haber nadado hacia una isla lejana; y resulta que todos los blancos en el mundo actual son descendientes de este, el cual era originalmente negro. Este cuento manipula el imaginario eurocéntrico que impone la situación del europeo blanco en el lugar central del superior, amo, colonizador, etc. mientras lo que hace este cuento es invertir este orden y poner al blanco en el lugar del derivado del negro «original».

Los entrevistados comparten la percepción del barrio de Lavapiés como un lugar de encuentro entre distintas culturas, razas, etnias y religiones. Ahora bien, unos evalúan esta imagen positivamente, mientras otros prefieren un barrio más «limpio». El director procura probar la auténtica multiculturalidad de Lavapiés mediante la búsqueda del origen de su nombre. Las explicaciones giran en torno a tres opciones. La primera hace referencia al pasaje bíblico en el que Jesucristo les dirige la palabra a sus discípulos y ordena «que os lavéis los pies unos a otros» (Juan 13, 14). Con ello se le recuerda a un país de mayoría católica como España su responsabilidad ética frente a los más desfavorecidos (Guillén Marín 2018: 51). La segunda alude a la comunidad judía que habitaba en el barrio y de la que provendría el nombre *Avapiés*, que significa 'lugar sagrado', en referencia a la sinagoga que fue destruida y en cuyo antiguo emplazamiento se levanta la actual Iglesia de San Lorenzo. La tercera explicación se basa en los arroyos del antiguo alcázar árabe que regaban los pies de los árboles. En uno u otro caso, estas tres explicaciones subrayan la naturaleza multicultural y multiconfesional del barrio a través de la historia. En el mismo sentido, un entrevistado apunta a que hubo durante la década de 1970 hostales alrededor de Lavapiés a los que

acudían personas de diversos orígenes para alojarse, lo que favoreció una especie de encuentro con los extranjeros. Actualmente, es posible percibir el barrio como representante de la *global city* (Iordanova 2010, 59), lugar de hibridación e interacción transcultural. En otros términos, se puede hablar de la «tribalización de las ciudades metropolitanas», es decir, la cohabitación entre diferentes «tribus» en un espacio compartido (Arbonés Aran 2015), como es Lavapiés.

Por otro lado, se representa el barrio de Lavapiés como un lugar de posibilidades y ensoñaciones, que cada uno percibe desde su propio punto de vista. Un entrevistado africano afirma que Lavapiés le recuerda su infancia, ya que le parece un barrio africano. Otro entrevistado dice que es el barrio más bonito del mundo, porque viven allí muchos artistas. Los inmigrantes manifiestan su admiración por el barrio y su singularidad, al mismo tiempo que demuestran su preocupación por ser echados fuera de él. Hablan de estrategias que sigue el Estado para marginar al inmigrante y para que no se transforme el barrio en un refugio de artistas, inmigrantes, etc. Varios predicen un inminente cambio en el barrio bajo justificaciones como reformarlo o embellecerlo. Finalmente, cabe aludir al paralelismo entre el documental previamente analizado, *En construcción*, y *El otro lado...*, ya que ambos presentan barrios marginales en grandes ciudades españolas (Barcelona y Madrid) a punto de ser reformados y demográficamente transformados. Sin embargo, el documental de Ramsis muestra a los habitantes de Lavapiés como bien conscientes de las obras de reforma y sus consecuencias que caerán sobre ellos. Al contrario, los vecinos de El Raval barcelonés no se dan cuenta de lo que se planifica para su barrio y cómo les afectará.

## 6.9. VIDAS ENTRE DOS ORILLAS

El documental de 2014 *Vidas entre dos orillas*, del marroquí residente en España Hicham Malayo, presenta un nuevo e interesante caso de estudio. Es el único trabajo dedicado exclusivamente a la mujer árabe y musulmana en España del que tengo noticia. El filme fue financiado por la Generalitat Valenciana, la Diputación de Valencia y el Ayuntamiento de Torrent. Además, fue coproducido con la Asociación de Artistas Árabes

de España, cuyo objetivo es «combatir los estereotipos a través de la cultura y el arte» (Nur 2014). En definitiva, el documental es el resultado de la cooperación entre diferentes partes que contribuyen a conseguir el declarado objetivo del director: «dar voz a la mujer magrebí para que se exprese sin ningún tutelaje» (Nur 2014). La estructura del documental es simple; está compuesto de entrevistas con seis mujeres de origen marroquí y residentes en la provincia de Valencia. El título *Vidas entre dos orillas* acentúa el lugar intersticial de las entrevistadas, igual que el del mismo director, en cuanto inmigrantes pertenecientes a los dos lados del Mediterráneo. Lo que pretenden estas mujeres es llegar a encontrar una forma de vida adecuada en el otro lado, es decir, en España. Cabe destacar que la Comunidad Valenciana cuenta con una concentración considerable de inmigración marroquí.

Los imagotipos transmitidos en el documental se plasman mayoritariamente mediante las declaraciones de las mujeres y se apoyan a veces con imágenes visuales<sup>35</sup>. Asimismo, se puede encontrar una mezcla de imágenes productivas y reproductivas, según las define Jean-Marc Moura (1992, 280). La teoría imagológica considera que un autor puede tratar los estereotipos mediante una de estas tres opciones: estar de acuerdo con los estereotipos, contradecirlos o jugar (manipular) con ellos (Beller 2007: 432). En el caso de este documental, se presentan imágenes reproductivas que confirman una parte de los estereotipos sobre la mujer magrebí, pero luego se contrastan con imágenes productivas que las entrevistadas pretenden demostrar.

El cortometraje empieza con imágenes de té, dulces y meriendas marroquíes presentados en ambientes caseros. Se puede considerar que estas imágenes son mejor identificables para el espectador español en relación con la mujer marroquí, pero esta misma familiaridad podría jugar el papel de intermediario que facilita la introducción posterior de imágenes productivas y novedosas. La vinculación frecuente entre las mujeres árabes y los ambientes caseros viene del dicho tradicional de que «بيت المرأة» «مملكتها» (la casa es el reino de la mujer). Además, se reconoce la casa, en general, como «zona de confort» de las personas, de forma que se puede

asegurar que las entrevistadas se sientan más cómodas para hablar y expresar su opinión. Por otra parte, la casa representa un espacio privado e íntimo donde el habitante puede reflejar su personalidad; las casas vistas en el documental están decoradas con un estilo aparentemente marroquí donde también ofrecen comidas y bebidas preparadas por ellas para demostrar «la generosidad» de la que están orgullosas, como mencionan durante el documental.

Sin embargo, se demuestra otra faceta de la vida de estas fuera de sus hogares al grabarlas fuera haciendo diferentes actividades, dado que la mayoría de las entrevistadas posee trabajos remunerados o colaboran con ONGs. Por otro lado, ellas constituyen un tipo de movimiento migratorio poco representado en las obras literarias y audiovisuales, ya que se trata de una emigración que no está motivada por necesidades extremas que conducen a la aventura de cruzar el Mediterráneo clandestinamente. Ellas ofrecen una imagen que contrasta con la más frecuentemente empleada de la llegada de inmigrantes en pateras a las costas españolas. Amina y Naima explican que viajaron a España por motivos vacacionales, pero luego decidieron quedarse y comenzar una nueva vida. Jihan vino a España para estudiar en la universidad y ahora trabaja de ingeniera agrónoma. La madre Hafida y su hija Souhaila vinieron para reunirse con el padre que había viajado a España años antes. Y finalmente Hanna nació en España en el seno de una familia marroquí.



Imagen 29: Amina sirviendo té para sus alumnas (Malayo 2014)

Desde otro enfoque, el documental de Malayo es plural en su representación visual de la mujer marroquí. Como es sabido, el tema del velo *hiyab* es un elemento que suscita mucha discusión en las sociedades europeas. En el caso de este documental, se muestra una variedad de vestimenta entre las marroquíes. Las seis entrevistadas se dividen entre tres que lo llevan y tres que no. Además, durante unos planos que muestran las calles valencianas, se puede ver varias mujeres marroquíes con diferentes modos de vestirse. No solo el *hiyab* es una forma de distinguir las mujeres marroquíes; Naima que no lo lleva, tiene las manos pintadas de *henna*, lo que también afirma su pertenencia a la cultura árabe.

La diferencia no es un obstáculo para la integración en la nueva sociedad: esto es lo que procuran demostrar las entrevistadas. Souhaila, que es la menor de las entrevistadas, aboga por respetar todas las personas de manera igual porque «solo existe una raza, que es la raza humana» (Malayo 2014). Las mujeres inmigrantes pretenden enseñar que también ellas pueden ofrecer sus cualidades y servicios en las sociedades de acogida, dentro de un marco de intercambio cultural y profesional. Las entrevistadas hacen hincapié en que cursaron estudios y que «la mujer marroquí no es diferente, en general, a la española. La marroquí también tiene cultura y tiene conocimientos» (Malayo 2014), como sostiene Hafida. Ella aplaude la libertad que encuentra la mujer magrebí en España. Pero luego se pregunta si esta libertad se extiende a aceptar su presencia en lugares de trabajo público. De hecho, unas mujeres en el documental tuvieron más éxito que otras. Por ejemplo, Naima trabaja de mediadora social con diferentes asociaciones y organizaciones, y Jihan se dedica a la ingeniería agrónoma. Amina, por el contrario, no encontró trabajo. Ella exclama: «¿qué integración buscan los españoles? ¿qué es la integración para ellos?» (Malayo 2014); y aduce que ella hizo la licenciatura en estudios islámicos en Marruecos y más tarde realizó un curso de mediación cultural en España, pero al final no encuentra trabajo con el título que tiene. Encontrar trabajo para ella se considera una forma importante de integración. Como resultado, Amina formó una asociación de mujeres árabes con el nombre Karama, que significa ‘dignidad’, la cual cree «que nos falta un poco aquí en España». Además, proclama que no es justo reservar a las inmigrantes únicamente puestos de trabajo de limpieza.

Las mujeres enumeran tres factores que inciden en la formación de la imagen del marroquí en España. Primero, consideran que hay ignorancia sobre Marruecos y los marroquíes, lo que permite fomentar prejuicios y estereotipos. Segundo, Jihan suma a ello el papel que juega la televisión, ya que «da enfoque en algo que no es al cien por cien cierto» (Malayo 2014). En tercer lugar, las entrevistadas aluden a la responsabilidad de algunas mujeres marroquíes al dar una imagen negativa de sí mismas, como la pasividad y la sumisión. Frente a esto, las marroquíes entrevistadas exigen a sus homólogas esforzarse por la integración; además reconocen la importancia de crear oportunidades de trabajo y formación para ayudar a estas mujeres. Las entrevistadas del documental agradecen la ayuda de la sociedad española y las oportunidades que se les ofreció, al tiempo que expresan su deseo de poder ayudar a otras del mismo modo que ellas encontraron esa ayuda. Naima, por ejemplo, se dedica a ayudar a las nuevas inmigrantes en el proceso de integración en la sociedad española.

Por otro lado, cumple mencionar la percepción de algunas inmigrantes sobre las dos orillas. Jihan afirma que no se siente extranjera en España, sino que la considera su «segunda tierra» mientras el vínculo que mantiene con Marruecos es principalmente el anhelo del pasado: «la infancia, los recuerdos, la familia, los aromas, la comida» (Malayo 2014). Por otro lado, Naima dice que, después de pasar tantos años en España, ya no puede volver a Marruecos y vivir la vida que ella llevaba antes, por mucho que lo desee, porque no le quedan amigos ni trabajo allí: «ahora tengo mis raíces aquí, mi casa. Es que me siento a veces emigrante en mi país [Marruecos], sola, rara. Tengo todo aquí» (Malayo 2014). Naima ofrece un ejemplo de la sensación del desarraigo y la (no) pertenencia, la cual es una de las inquietudes frecuentes expresadas por los inmigrantes. Hanna, por su parte, es capaz de reconocer y aceptar su pertenencia a los dos lados; ella nació en España y está contenta por estar en Valencia que «me ha dado su punto y sus conocimientos, me ha abierto puertas y me ha ayudado a descubrir cosas». No obstante, defiende el estilo de vida marroquí, que «a lo mejor está más basado en la religión pero que creo que está bastante bien» (Malayo 2014).

Al final, varias entrevistadas expresan su preocupación por la integración de la futura generación, que es la que importa más. Para ello, exigen

más trabajo para garantizar esta integración y reclaman la fundación de más asociaciones. Además, se hace necesaria una mejor interacción entre los inmigrantes marroquíes y los españoles para poder dar a conocer la cultura y la mujer marroquí adecuadamente. Jihan mantiene una perspectiva positiva y aduce que la gente española todavía conserva «la esencia» que otras naciones europeas ya habían perdido, a saber, el calor de las relaciones sociales entre los diferentes miembros de la sociedad. Por eso, cree que en un futuro cercano cuando los españoles van a llegar a conocer mejor su país vecino con el cual comparte este rasgo.

## 6.10. CONSIDERACIONES FINALES

Seis obras de las nueve examinadas en este capítulo se enfocan en jóvenes magrebíes que se plantean emigrar clandestinamente a España. Se sigue el recorrido que emprenden, empezando con la toma de la decisión de «quemar», luego la búsqueda de apoyo dentro del entorno más cercano, la consecución del dinero requerido para el viaje, la espera del momento de embarque, la ruta mediterránea de la patera y, finalmente, el inevitable fracaso de la aventura clandestina. Normalmente, son condiciones extremas las que empujan a los emigrantes a dejar su país, por lo que se tiene probablemente unas expectativas irreales del viaje a la otra orilla. Sin embargo, el final del viaje pone en contraposición la fantasía relacionada con el *harga* y la dura realidad.

Por otro lado, los filmes que tratan la vida de los emigrantes magrebíes en España (tres documentales producidos por directores emigrantes) muestran la regularización como la primera preocupación de sus protagonistas. Junto a la situación legal, atienden otras cuestiones, como la integración en la sociedad de acogida y la doble pertenencia o, al contrario, el total desarraigo. También muestran un especial interés en cambiar la imagen que se tiene de ellos en España. Mejor dicho, procuran modificar la imagen que creen que se tiene de ellos, es decir, las metaimágenes, que intentan refutar mediante la aportación de autoimágenes.

Asimismo, es de notar la limitada aparición de personajes españoles en los filmes norteafricanos, en los que, en cambio, se dedica el mayor espacio a la exhibición del interior de los emigrantes y su interacción con

el entorno social. En *Et après?*, se hace a los personajes españoles hablar en francés; creo que la explicación más probable de esta elección lingüística se debe al hecho de que el filme fue financiado parcialmente por una parte francesa. Las productoras francesas que financian o cofinancian una obra cinematográfica exigen a veces que el 50% o más del texto fílmico se escriba en francés. De ahí también los subtítulos en francés en las colaboraciones con productoras francesas o belgas.

Por lo que corresponde a la representación de la mujer, aparecen varios personajes femeninos en diferentes filmes de ficción y documentales. Algunas figuran como las únicas mujeres en el grupo completamente masculino de emigrantes clandestinos. En cambio, dos filmes ceden el protagonismo absoluto a la mujer, a saber, *L'infant endormi* y *Vidas entre dos orillas*. En el primero, se representa a la mujer como la víctima olvidada de la emigración clandestina masculina. En cambio, *Vidas entre dos orillas* enseña otra faceta de la mujer magrebí como emprendedora y emancipada.

En suma, las obras norteafricanas aspiran a cambiar dos imaginarios colectivos que giran en torno a la emigración clandestina. Por una parte, procuran concienciar a los ciudadanos magrebíes de los riesgos del viaje mortal y la frecuente inutilidad de la emigración. En otras palabras, estar en Europa (si se consigue llegar allí) no ofrece necesariamente una garantía para lograr el bienestar deseado. Por otra parte, las obras cinematográficas revisadas en este capítulo intentan rectificar los estereotipos vinculados con la figura del emigrante «ilegal» en la sociedad española, como la criminalidad y la inadaptabilidad, además de la homogeneización del perfil del emigrante clandestino. Para ello, se escucha directamente a los emigrantes magrebíes; guardar el primer lugar de enunciación a los emigrantes es una destacada característica de los filmes aquí examinados.

## 7. CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio se ha procurado rastrear las representaciones del inmigrante magrebí en España presentadas en obras cinematográficas producidas en los dos lados del Mediterráneo. Para ello, me he apoyado en el marco teórico de la imagología, un campo del comparatismo literario que indaga en las imágenes mentales que tiene una comunidad sobre sí misma o sobre otra, las cuales se plasman en discursos literarios, artísticos y culturales. Para llevar a cabo un análisis imagológico hay que examinar la obra que encierra la imagen estudiada, su contexto e intertexto, la recepción y las reacciones al texto, entre otras cosas. El estudio imagológico cobra una especial importancia porque, por una parte, manifestar las imágenes relacionadas con el Otro es una manera de revelar lo propio (Pageaux 1994, 105). Por otra parte, las imágenes (imagentipos) no quedan en su forma abstracta en las mentes de quienes las almacenan, sino que se desarrollan e influyen prácticamente en acciones y actitudes hacia el Otro en cuestión.

La imagología define tres grandes actitudes hacia el Otro: manía, fobia y filia. El magrebí, por ejemplo, refleja en los textos estudiados en esta tesis una clara manía hacia el español. Sin embargo, la admiración que lleva el magrebí hacia el español no está exenta de un cierto repudio, ya que los factores que entran en la formación del imaginario magrebí de tema español son múltiples. De hecho, el caso del presente estudio, la relación hispano-magrebí, dispone de una larga historia de encuentros y desencuentros que ha generado imaginarios ricos y complejos en los dos lados del Mediterráneo. Por ejemplo, la herencia de un pasado colonial ha complicado las percepciones mutuas entre el Magreb y España.

Las denominadas «oposiciones invariantes» (Leerssen 2000, 276-277), como Sur/Norte, fuerte/débil y centro/periferia, han marcado la realidad poscolonial en la que España se identifica con la primera parte de cada «oposición» y el Magreb con la segunda.

Ahora bien, el escaso reconocimiento académico de la historia colonial española en el Magreb como tal convierte el rastreo de su efecto en los imaginarios colectivos en una tarea muy difícil. Por otro lado, el postcolonialismo francés está más fuertemente presente en la zona del Magreb. Ejemplo muy claro de su influencia es el uso recurrente del idioma francés en las películas del corpus. Esto también, por su parte, hace que el interés en el estudio de la relación colonial hispano-magrebí resulte más inadvertido.

La importancia de estudiar la teoría postcolonial en el contexto de la presente tesis se debe al interés compartido entre dicha teoría y la imagología por los discursos culturales y la imaginación literaria relacionada con la identidad y la alteridad. Además, ambas proponen revelar las ideologías y los motivos éticos, políticos y sociológicos subyacentes detrás de las imágenes literarias. El postcolonialismo lee los discursos a partir de una conciencia crítica sobre el eurocentrismo y el imperialismo, que se pueden interpretar como dos imaginarios occidentales implicados en la expansión colonial en los siglos XIX y XX. Se resiste a dichos imaginarios a través de la creación y manifestación de un distinto imaginario. Esto es precisamente lo que realizan las obras cinematográficas aquí estudiadas: subvertir el imaginario prevalente a través de la exhibición de imágenes contrarias.

También se recurre al orientalismo, el estudio postcolonial que se preocupa por las representaciones occidentales del Oriente Medio que «llega[n] a adquirir el carácter de una verdadera “invención”» (Moll 2002, 370). El orientalismo se ocupa de describir los imagotipos, descifrarlos y explicar la mentalidad subyacente a ellos. Destacan algunos rasgos (clichés) en el imaginario orientalista, como la belleza, el primitivismo, el exotismo y la sensualidad. Los filmes analizados en esta tesis encierran, de una forma u otra, los mencionados estereotipos orientalistas, excepto la sensualidad; a ello me referiré más adelante. En suma, las representaciones orientalistas subrayan la superioridad del occidental en

comparación con el oriental. Si bien existen unas imágenes orientalistas positivas que transmiten una cierta atracción hacia Oriente y el oriental, les ganan a menudo las representaciones negativas.

Asimismo, algunos imagotipos abordados en esta tesis doctoral datan de la época andalusí y las guerras de la Reconquista. Se pasó por diferentes momentos de encuentro y desencuentro, pero lo mejor guardado en la memoria colectiva ha sido un imaginario bélico basado en los repetidos enfrentamientos. En este sentido, el año 1860 (Primera Guerra de Marruecos) es una fecha emblemática en el tema del presente estudio porque marca el comienzo de una serie de contiendas españolas en Marruecos. Con ello aumenta el interés literario, artístico y periodístico por el Norte de África. Se reaviva la hostilidad que tiene origen en la Reconquista y el deseo de derrotar al moro. Usualmente, se tiene una mirada exageradamente peyorativa del enemigo durante el periodo de enfrentamientos bélicos. En consecuencia, se retrata el magrebí a partir de una inferioridad física y moral. Abundan las representaciones animalizadoras del magrebí, además de discursos que le asignan defectos morales, sobre todo la traición. Cabe notar una continuidad de imagotipos a lo largo de varios siglos; además de los ya mencionados se añaden la violencia, el machismo del hombre y la sumisión de la mujer, el primitivismo y la ignorancia. Este último rasgo reviste una especial importancia, ya que se vincula con el ideario de paternalismo español en relación con el Magreb, es decir, se necesita la ayuda del español civilizado y desarrollado para enseñar al magrebí analfabeto. Esta concepción ha sido clave en la justificación de la acción colonial en Marruecos presentada como una campaña de la misión civilizadora que asume España hacia su hermano menor (Marruecos). La mención de factores de encuentro se produjo en diferentes momentos de la historia, normalmente cuando se hizo necesaria, como la activación de la memoria de «convivencia» andalusí y la hermandad hispano-marroquí para defender el proyecto expansionista en Marruecos. Por otro lado, siempre ha existido una corriente intelectual que veía al magrebí desde una postura de filia, pero en pocas ocasiones ganaba un amplio reconocimiento popular.

Visto el tema desde la otra orilla, la mirada que mantiene el magrebí sobre el español no es menos complicada. Además de los acontecimientos

bélicos antes mencionados, surgen de vez en cuando tensiones sobre cuestiones relacionadas con la soberanía de cada Estado sobre disputados territorios y recursos naturales. Con cada polémica surgida, se reutiliza una lista de designaciones y se revive una memoria de sucesos hostiles pasados. La relación con el amigo-adversario, el vecino irritante no se puede entender en un único sentido. Por una parte, el magrebí ve en el europeo un ser abusador, capaz de conseguir grandes éxitos económicos pero carente de espiritualidad y del entendimiento humano (Buruma y Margalit 2005, 81). Por otro lado, el español se distingue entre el resto de los europeos por ser el más cercano al magrebí. En épocas anteriores, los emigrantes magrebí y español coincidían en sitios de trabajo en el extranjero y sus condiciones se asemejaban enormemente. Además, se guarda en el norte de Marruecos una especial afinidad con España debido a la vecindad y la convivencia entre los habitantes marroquíes y españoles en épocas pasadas.

Más recientemente, la inmigración es el principal motivo de encuentro entre el magrebí y el español. En consecuencia, el movimiento migratorio ha tenido un efecto significativo en despertar el imaginario histórico, revisarlo y cuestionarlo. Con la entrada del magrebí en España se evoca la imagen temida del retorno del moro, pero es también una buena oportunidad para revisar esta historia de rivalidad con el moro, buscar sus raíces y sugerir alternativas a un imaginario de pureza étnica y cultural española. La inmigración se ha convertido en un hecho estructural irreversible de la identidad española que va asimilándose a su entorno europeo, cuya nueva definición se caracteriza por el hibridismo (Ballesteros 2015, 4). Asimismo, la presencia del Otro dentro del propio territorio hace necesario y urgente tratar los problemas sociales que padece la sociedad de recepción. En otras palabras, «los inmigrantes sirven a menudo como espejo revelador de los problemas del país de acogida (por ejemplo, el deterioro o disfuncionamiento de las estructuras familiares y sociales) y/o como pantallas de proyección de los deseos insatisfechos o los ideales no realizados de los personajes autóctonos» (Kunz 2015, 170). De ahí se puede entender una parte del desasosiego que genera la llegada de extranjeros en España.

Uno de los temas sobre el que la inmigración llama la atención es la amnesia española con respecto a su pasado migratorio. Si bien la historia española abarca una larga experiencia de emigraciones, exilios y expulsiones, parece que el español contemporáneo experimenta una amnesia hacia este pasado que le impide identificarse con el inmigrante económico proveniente de África o Europa del Este. Algunas obras filmicas españolas analizadas en el presente estudio pretenden crear un paralelismo entre la emigración española en otros países europeos y la actual inmigración magrebí en España para producir un sentimiento de simpatía y afinidad con el inmigrante. El inmigrante económico magrebí se enfrenta con un particular repudio en la sociedad receptora en virtud de varios factores. Primero, la pobreza del inmigrante económico suscita mayor aversión si se compara con el inmigrante mejor acomodado. Segundo, la pertenencia a la cultura árabe e islámica es causa de acusación de inadaptabilidad al estilo de vida occidental. Tercero, el ser marroquí reactiva la identificación de su presencia en España con el peligro de invasión. «Los marroquíes son percibidos, en gran parte, a partir de las pautas de un viejo discurso bélico», sostiene Daniela Flešler (2001, 73), «que los presenta como “moros”, identificándolos con los ancestrales enemigos de España». Además, cabe advertir que el rechazo a la inmigración aumenta cuando se pasa por una crisis económica o social, ya que, en este caso, se busca echar la culpa a un chivo expiatorio, que suele ser el inmigrante.

La sociedad magrebí, por su parte, posee un alto aprecio por la emigración y la figura del emigrante. De este último se mantienen altas expectativas en lo que corresponde a su vida en el extranjero. Se cree que todos los emigrantes en Europa tienen una vida estable y un trabajo bien remunerado. De lo contrario, se culpabiliza al mismo emigrante por no haber conseguido el supuesto éxito. La sociedad magrebí es una de las que dependen en gran medida de la emigración para sostener la economía local. Es vista como la primera solución de las altas tasas de paro entre los jóvenes, y como Europa es vista como una fortaleza cerrada a los ciudadanos africanos, la emigración clandestina queda como el único remedio de los que aspiran a ir allí. Por otra parte, la sociedad de origen siente una cierta distancia sentimental hacia los ya instalados en Europa, a quienes ve como europeos. En cambio, los emigrantes se sienten extranjeros en

el nuevo entorno, y solo escasas veces llegan a ser reconocidos en el país de recepción como pertenecientes a su cultura. Es más, no solo los emigrantes sienten este alejamiento de las dos sociedades, también sufren de esta confusión identitaria la segunda generación de emigrantes.

La literatura y el cine son dos medios en los que es frecuente abordar las cuestiones relacionadas con la emigración (el duelo migratorio) en sus diferentes dimensiones. En la presente tesis se ha elegido el medio cinematográfico puesto que se distingue como transmisor de imágenes por su cualidad audio-visual. El carácter acústico del cine hace factible la presentación de elementos como el idioma, el acento o el tono, entre otros. Asimismo, la representación del inmigrante, los espacios en los cuales se mueve y su interacción con el autóctono serán perfectamente reflejados en el cine gracias a su carácter visual. También por eso es posible transmitir estereotipos relacionados con el objeto representado de forma directa al espectador. Los dos principales géneros cinematográficos —ficción y documental— cumplen diferentes funciones complementarias entre sí para mostrar un panorama amplio de representaciones relacionadas con el fenómeno migratorio. Los documentales transmiten un sentido de veracidad a través del uso de un número de técnicas. También se reconocen los documentales por sus fines didácticos y por la realización de entrevistas con personas implicadas en el tema del filme. Además, el documental puede sugerir una objetividad al emplear la técnica del ojo observador a distancia, lo que ayuda a presentar el tema sin adoptar una postura concreta. En cambio, la ficción se vincula usualmente con la imaginación y la imitación de la realidad debido a su capacidad sugestiva de la mente humana que pasa por un estado de (suspensión de credulidad) durante el tiempo de la vista de la obra de ficción. A partir de estas dos categorías, se pueden producir géneros híbridos, como el docudrama y el *mockumentary*.

La elección del corpus para el presente estudio se ha basado en el criterio de incluir imágenes del inmigrante magrebí en España, sean filmes producidos en España o el Magreb. De esta forma, se han elegido diez filmes españoles (cinco de ficción y cinco documentales) y nueve filmes norteafricanos (cinco de ficción y cuatro documentales) que abarcan un periodo de quince años, de 1999 a 2014. Estos filmes se estudian a partir

de su consideración como obras de *auteur*. Basado en eso, se considera que las obras reflejan en primer lugar el punto de vista del director, pero sin soslayar el hecho de que las representaciones del sujeto inmigrante se pueden estudiar en tres dimensiones: en cuanto imágenes del Otro, imágenes que comparte el director con su sociedad e imágenes propias del director (Sánchez Romero 2005, 13). Pocos filmes consiguieron un éxito comercial que los llevara a ser categorizados como «más vistos». Sin embargo, estas obras obtuvieron varios premios nacionales e internacionales y circularon en cineclubes.

El hecho de que algunos directores inmigrantes de origen norteafricano hayan llegado a producir obras filmicas de tema migratorio constituye un avance significativo en la trayectoria de ganar el inmigrante su propia voz. Sin embargo, ninguno refleja una pretensión de proclamar la pertenencia a España, tal como se encuentra en textos literarios escritos por inmigrantes de origen marroquí en España, como es el caso de Said El Kadaoui Moussaoui, Laila Karrouch y Najat El Hachmi. Los directores inmigrantes tampoco usan en sus filmes lenguas regionales de España como el catalán o el gallego. En consecuencia, se puede deducir que la producción literaria de inmigrantes en España ha alcanzado mayor desarrollo que la producción cinematográfica de inmigrantes.

El análisis de las obras cinematográficas en la presente tesis se ha dividido en dos partes: filmes españoles (Capítulo 5) y filmes norteafricanos (Capítulo 6). La categoría de obras españolas se caracteriza por ciertos rasgos; quizás el primero de ellos sea el motivo humanitario reflejado en las representaciones filmicas de los inmigrantes. Sin embargo, la pretensión de otorgarle voz al inmigrante se ve dificultada a veces por la intermediación de los directores autóctonos. La voluntad de denunciar las injusticias a las que se ve sometido el inmigrante resulta en su frecuente victimización. Esto, por su parte, hace que el retrato de los inmigrantes se enfoque en la dimensión victimizada más que en las características personales de los propios inmigrantes; por ejemplo, se centra en la deficiencia de las condiciones vitales y laborales de los inmigrantes. Asimismo, las buenas intenciones no garantizan la evitación de las representaciones estereotípicas. Buen ejemplo de ello es *Illegal*, que, a pesar de la denuncia que presenta al tráfico de inmigrantes

clandestinos y el abuso de ellos, cae en la trampa de presentar unas imágenes extremadamente estereotipadas.

La figura presentada del inmigrante en dichas obras suele ser la de un sin papeles que vive en la sombra para escapar de la persecución policial. La clandestinidad se considera un *leitmotiv* en la producción española de tema migratorio. Sin embargo, no es frecuente la «paterización» de la inmigración magrebí en la cinematografía española, tal como sucede en la literatura o en los medios de comunicación. Las obras cinematográficas retratan la vida de los inmigrantes dentro de España, sin centrarse en el viaje o el medio de transporte que los ha llevado hacia allí.

Por otro lado, se identifica un perfil preferido para la representación del inmigrante magrebí en el cine español. Es normalmente un hombre joven de niveles económico y educativo modestos. Esta tipificación del inmigrante se procura quebrantar mediante la inserción de personajes que no se identifican simplemente con dicha configuración. Por eso, se cede en enfoque en algunos filmes a figuras femeninas (*Extranjeras*, *Retorno a Hansala*) y a personajes que tienen amplia cultura y estudios superiores (*En construcción*, *Vida de moro*).

Según Isabel Santaolalla (2010, 157), la corporalidad gana una especial importancia en la representación filmica de los inmigrantes, mayor aún que la atención que cobra la interioridad de los mismos. Hay una necesidad de marcar una clara diferencia étnica entre el sujeto que ve y el objeto visto. Sin embargo, no todos los colectivos inmigrantes se retratan de la misma forma. Laura Navarro García (2009) e Isabel Santaolalla (2010) indagan en la diferencia entre la representación corporal del inmigrante latino (caribeño, en especial), subsahariano y norteafricano. En el caso de los primeros dos, se halla una clara exotización e hipersexualización de la figura del inmigrante. Sin embargo, no existe este tipo de enfoque erótico en la representación del norteafricano, algo que se aparta de la representación sensual orientalista, sobre todo de los cuerpos femeninos. El papel del marroquí en los textos fílmicos españoles es en todo caso interpretado por «actores que no responden al estereotipo de belleza dominante en la actualidad [por lo que] se reproduce el estereotipo de *moro* feo. Y más, cuando suelen colocarse al lado de actores considerados socialmente atractivos, como José Coronado en *Poniente*, Álex Casanova

en *Susanna*, incluso el amigo de Anna en *Saïd*» (Navarro García 2009, 357).

Además, parte de la representación cinematográfica del Otro magrebí se transmite a través de la exhibición de las tradiciones y los ritos propios de la comunidad inmigrante. Se muestra al inmigrante compartiendo diferentes actos festivos o religiosos con la sociedad migratoria del mismo origen, lo que refleja una necesidad del individuo de aferrarse a una comunidad con la que se identifica. La solidaridad en la sociedad migratoria también se muestra mediante la ayuda que los antiguos inmigrantes prestan a los recién llegados; les guían y hospedan los primeros días hasta que encuentran trabajo y alojamiento. Asimismo, les apoyan sentimentalmente al compartir con ellos sus historias y experiencias. Normalmente, esto ocurre en lugares cerrados de los propios inmigrantes. No obstante, algunos filmes muestran personajes españoles presentes en celebraciones, cenas, funerales, etc., supuestamente exclusivos de la comunidad inmigrante. Esto produciría un efecto de familiaridad por parte del espectador autóctono con los extranjeros que están viviendo en el mismo territorio. En términos de espacios característicos de la inmigración magrebí, se identifican cuatro principales; casas, sitios de trabajo, mezquitas y carnicerías. Los inmigrantes están relegados a la periferia, y sus espacios se vuelven propios e indicativos de su identidad. La guetización de la comunidad inmigrante hace que estos lugares se vinculen con la precariedad, suciedad, oscuridad, marginación social y espacial, entre otros rasgos.

Así, se buscan las formas de convivencia entre los nuevos y los viejos habitantes. La asunción de la multiculturalidad en la sociedad española se convierte en una cuestión central en el debate surgido a raíz del movimiento migratorio contemporáneo. Es recurrente plantear el tema de integración en las obras cinematográficas aquí estudiadas, tanto españolas como norteafricanas. En la mayoría de las obras, se aborda la complejidad del concepto de la integración y la inexistencia de una simple comprensión del mismo. También se cuestiona a menudo la factibilidad de los programas estatales de integración de los inmigrantes, ya que, muchas veces, se entiende como una asimilación del más débil en la cultura del poderoso. Varias voces inmigrantes reclaman el respeto al bagaje cultural

que llevan desde su país de origen, que consideran como un elemento enriquecedor para la sociedad de recepción.

Asimismo, las reacciones de los autóctonos frente al encuentro con los inmigrantes se dividen en dos tipos principales: filia y fobia. Se nota una clara tendencia a mostrar figuras españolas femeninas adoptando la postura simpatizante con el inmigrante. En cambio, los que están en contra de la existencia de extranjeros en su país son casi todos hombres que, además de mostrar actitudes fóbicas, se vinculan con imágenes de masculinidad machista que se oponen con todos los medios posibles a cualquier relación amorosa interétnica. Buen ejemplo de ello se presenta en los personajes de cabezas rapada en *Saïd* que persiguen y amenazan a Saïd y Ana si se desarrolla su relación, ya que no soportan ver andar juntos una chica blanca y un moro.

Una de las observaciones repetidas en las obras de ficción españolas alude a un tipo de finales que Isabel Santaolalla (2006, 15) ha denominado «la desaparición como destino narrativo». Este remate de expulsión del inmigrante hace esquivar el planteamiento de asuntos acarreados por la instalación de inmigrantes, como la integración y la igualdad de derechos. Por el contrario, los documentales abordan los temas de convivencia y enseñan un notable esfuerzo por tratar los problemas generados por la «crisis de la inmigración» de forma que se buscan soluciones reales.

En esta tesis se concluye que una de las razones de la escasa implicación de los autóctonos en cuestiones de inmigrantes se debe a la amnesia que sufre el español con su pasado reciente cuando él estaba en el lugar del desplazado en tierras foráneas. Para ello, varias obras cinematográficas incluidas en el presente estudio pretenden mantener viva la memoria histórica al crear un paralelismo entre el emigrante español y el inmigrante magrebí. La comparación destaca muchas similitudes que contribuyen en una mejor comprensión del inmigrante en España.

Queda por mencionar que, a excepción de *Retorno a Hansala* y *Extranjeras*, todavía se echa en falta en la producción española la aparición de la mujer inmigrante magrebí en papeles principales. La inclusión de más mujeres inmigrantes significa tratar imágenes de un sujeto doblemente marginado y callado. Las mujeres inmigrantes magrebíes se vinculan en el imaginario español con la sumisión, el ocultamiento y

el callamiento. Esto hace que ceder el protagonismo a personajes inmigrantes magrebíes femeninos sea una tarea de máxima urgencia, pero también de alta complejidad.

Las obras definidas en esta tesis como norteafricanas (analizadas en el Capítulo 6) incluyen obras de directores norteafricanos que viven en sus países natales, directores inmigrantes en Europa de origen norteafricano y directores mejor descritos como *transnationally mobile*. Esta tercera categoría se refiere a los directores norteafricanos que pasan parte de su vida en Europa y otra parte en el Norte de África y se trasladan de un lugar a otro en función de los proyectos y las oportunidades que surjan. El enfoque de los filmes norteafricanos se centra en su propia sociedad, es decir, en ciudadanos norteafricanos que se plantean emigrar a España, así como en la comunidad emigrante norteafricana asentada en España. Al contrario de los filmes españoles que pretenden indagar en la vida del Otro y la interacción entre el autóctono y el inmigrante, las obras norteafricanas reducen la presencia del Otro español a un papel muy limitado y lo relegan a un segundo plano.

Seis de las nueve obras norteafricanas muestran intentos de emigrar a España. Primero, se introduce la historia a través de la exhibición de unas condiciones extremas vividas en el país de origen, lo que induce a salir de allí y buscar un lugar alternativo donde establecerse. Junto a las condiciones difíciles económica y socialmente, se refleja una alta desesperación e insatisfacción por parte de los personajes que luego deciden emigrar. Los siguientes pasos serán buscar un traficante con quien negociar para que los lleve a España de forma clandestina, conseguir el dinero requerido para el viaje y esperar la salida de la embarcación para juntarse al resto de los *harragas*. A diferencia de las obras españolas, las norteafricanas registran la travesía de la patera, zódiac, cayuco, etc. en el Mediterráneo. Sin embargo, todos los intentos de emigración están destinados al fracaso, sea por la detención de la patera en medio del mar, por el naufragio o por la devolución de los emigrantes llegados a la otra costa. Existe unanimidad a la hora de evitar los finales felices. De ello se puede inferir una voluntad compartida entre los distintos directores de despojar de atractivo la emigración clandestina, vista en el imaginario magrebí como una ruta mágica hacia el bienestar social y económico.

Las obras cinematográficas norteafricanas han conseguido adentrarse en la interioridad de los personajes norteafricanos, cosa que las obras españolas no logran conseguir. No existe un perfil físico repetido de los personajes magrebíes, pero sí coinciden en unos rasgos sociales y psicológicos. En lo que se refiere al aspecto social, los futuros emigrantes están separados de su entorno, lo que constituye un primer paso para dejarlo atrás. Además, se nota un especial lazo social entre los *harragas*, que solo se mantiene el tiempo del viaje. No obstante, este vínculo se rompe en el caso de experimentar un riesgo vital, ya que, en aquel momento, cada uno intenta salvar su vida como pueda. Por otro lado, el estado psicológico de los aspirantes a viajar se caracteriza por una alta desesperación, odio hacia el país de origen y angustia por abandonarlo cuanto antes. Si los emigrantes magrebíes toman la decisión de emigrar clandestinamente bajo una alta presión, sea por pobreza, exclusión social, guerra civil, etc., también hay un imaginario subyacente en sus mentes que retrata Europa como un paraíso ensoñado para los ciudadanos del tercer mundo. Entonces, se trata de la unión de los efectos *push* de la sociedad emisora y *pull* de la sociedad receptora.

La representación de España en las obras norteafricanas es bastante estereotipada. Se presenta a España con designaciones relacionadas con una imagen internacional del país fomentada por fines económicos (*marketing*) y turísticos, lo que se llama en definitiva «Marca España». Por ejemplo, es recurrente la alusión al fútbol por parte de quienes aspiran a emigrar, la paella, el flamenco, las mujeres españolas guapas y «dulces» y las playas malagueñas y valencianas.

En otro orden de cosas, se han estudiado en esta tesis tres documentales dirigidos por directores emigrantes que indagan en la vida de los emigrantes magrebíes en España. Tales filmes ofrecen para los emigrantes la oportunidad de autorrepresentarse sin intermediación; también les capacita para plasmar su punto de vista desde su lugar intersticial. Por ello, estos documentales se consideran los más fieles a la hora de transmitir la perspectiva de los emigrantes. Plantean varias cuestiones relacionadas con la vida de los emigrantes en España. Por una parte, se refleja una clara denuncia/queja de los emigrantes acerca de la precariedad laboral y legal a la que se enfrentan en España. Expresan su desilusión al encontrar en

España una realidad diferente de la esperada, sobre todo, debido a su situación irregular, que les obliga a vivir clandestinamente. Por ello, la regularización se presenta en los filmes como la primera preocupación de los magrebíes en España. Los entrevistados en dichos documentales protestan contra la injusticia de conceder papeles a una parte pequeña de los emigrantes ilegales, ya que ven que no se sigue un único criterio para la legalización. De esta forma, los emigrantes creen que la suerte es el principal factor del que dependen para lograr una vida estable en Europa.

Asimismo, la integración es un tema ampliamente abordado en las obras fílmicas de emigrantes. En este punto, dejar escuchar la voz de los emigrantes es de suma importancia porque aporta una visión que a veces se pasa por alto. Los emigrantes cuestionan el concepto de integración y manifiestan su disgusto por su empleo como práctica coercitiva contra los culturalmente diferentes. Rechazan firmemente el hecho de imponer un cierto marco cultural a ser seguido por todos. A ello se oponen las obras de emigrantes norteafricanos; *El otro lado...*, por ejemplo, sugiere que la integración se entienda como una responsabilidad compartida entre ambas partes, el inmigrante y el autóctono, y, por ello, se precisa un interés mutuo y un esfuerzo real. Cabe aludir aquí a una de las interpretaciones de la integración que los emigrantes en España defienden, esta es, ver que un puesto garantizado de trabajo es un requisito para la integración. De lo contrario, los emigrantes creen que no hay una efectiva voluntad de integración. Esta priorización del trabajo se comprende mejor al recordar que la mayoría absoluta de los emigrantes magrebíes en España se define con la categoría de «emigrantes económicos» que se han dirigido a Europa principalmente con el fin de conseguir una mejora económica.

Además, los documentales de emigrantes norteafricanos tratan ansiedades relacionadas con la experiencia migratoria, como el desarraigo, la doble pertenencia o el regreso, entre otras. La preocupación que tienen los emigrantes por el regreso es especialmente digna de mención. Después de la decepción por no haber encontrado lo esperado en España y la inversión de imágenes relacionadas con el país de origen y el país de recepción —paraíso/infierno, prisión/libertad, luz/oscuridad— la idea de regreso surge en las mentes de los emigrantes. Sin embargo, buena

parte decide no volver debido a un imaginario arraigado en la sociedad magrebí que vincula la emigración con cualificaciones personales positivas, como la osadía y la determinación, mientras el regreso es visto como señal de pereza y cobardía. En consecuencia, los que regresan sin haber conseguido un cierto éxito en el extranjero están mal vistos en la sociedad magrebí.

Otro desafío para los emigrantes magrebíes en España corresponde a una serie de imagotipos mantenidos sobre ellos en la sociedad española. Los emigrantes entrevistados en los documentales expresan repetidamente su molestia ante las imágenes que ven que los españoles mantienen de ellos, es decir, las metaimágenes, que intentan refutar mediante la aportación y confirmación de autoimágenes.

En suma, las obras norteafricanas aspiran a cambiar dos imaginarios colectivos que giran en torno a la emigración clandestina. Por una parte, procuran concienciar a los ciudadanos magrebíes de los riesgos del viaje mortal y la frecuente inutilidad de la emigración. En otras palabras, estar en Europa (si se consigue llegar allí) no ofrece necesariamente una garantía para lograr el bienestar deseado. Por otra parte, las obras cinematográficas norteafricanas revisadas en esta tesis intentan rectificar los estereotipos vinculados con la figura del emigrante «ilegal» en la sociedad española, como la criminalidad y la inadaptabilidad, además de la homogeneización del perfil del emigrante clandestino. Para ello, se escucha directamente a los emigrantes magrebíes; guardar el primer lugar de enunciación a los emigrantes es una destacada característica de los filmes aquí examinados.

Finalmente, es digno de particular mención el filme de Basel Ramsis porque no se refiere únicamente a los temas relacionados con los inmigrantes, sino que también plantea cuestiones sociales y políticas que afectan a otros colectivos marginados en España. Esto podría anunciarse como un prelude para una mayor involucración de los autores inmigrantes en la sociedad española, de acuerdo con el concepto de «postmigración» (Ring Petersen, Schramm y Wiegand 2019, 3) que aspira a superar la limitación de los inmigrantes a temas exclusivamente migratorios y conseguir que se impliquen en asuntos propiamente «nacionales».

## 8. REFERENCIAS

### Filmografía

Allouache, Merzak, dir. 2009. *Harragas*. Argelia: Libris Paris/Baya Argel.  
Aranda, Alberto y Guillermo Cruz, dirs. 2005. *¡Mezquita no!*. España: aContraluz.

El Badaoui, Mouhssine, dir. 2002. *Brûleurs de frontières*. Marruecos/Bélgica: IAD.

García Capelo, Álvaro, dir. 2001. *Canícula*. España: Morena.

Guerín, José Luis, dir. 2001. *En construcción*. España: Ovideo TV.

Gutiérrez, Chus, dir. 2002. *Poniente*. España: Olmo.

Gutiérrez, Chus, dir. 2008. *Retorno a Hansala*. España: MUAC/Mastranza.

Haddad, Musa, dir. 2013. *Harraga blues*. Argelia: Moussa Haddad.

Ismail, Mohamed, dir. 2002. *Et après?*. Marruecos: MIA.

Kassari, Yasmine, dir. 1999. *Quand les hommes pleurent*. España/Bélgica: Les Films de la Drève.

Kassari, Yasmine, dir. 2005. *L'enfant endormi*. Marruecos/Bélgica: Les Films de la Drève.

Malayo, Hicham, dir. 2014. *Vidas entre dos orillas*. España: 3AE.

Nadif, Mohamed, dir. 2011. *Andalousie, mon amour*. Marruecos: Awman.

Ramsis, Basel, dir. 2002. *El otro lado... un acercamiento a Lavapiés*. España: Dayra Arts.

Serra, Josep, dir. 2000. *Vida de moro*. España: Canal +.

Soler, Llorenç, dir. 1999. *Saïd*. España: CPI/ICC.

Taberna, Helena, dir. 2003. *Extranjeras*. España: Lamia.

Tirado, José Luis, dir. 2004. *Paralelo 36*. España: ZAP.

Vilar, Ignacio, dir. 2002. *Ilegal*. España: Vía Láctea.

## Bibliografía

- Abrighach, Mohamed. 2006. *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual. Ética, estética e interculturalismo*. Agadir: ORMES.
- Ackerman, Robert John. 1996. «Benign Racism». En *Heterogeneities: Race, Gender, Class, Nation, and State*, 31-52. Amherst: Universidad de Massachusetts.
- Affaya, Nouredine y Driss Guerraoui. 2005. *La imagen de España en Marruecos*. Traducido por Ahmed El Hakim. Barcelona: Fundació CIDOB.
- Ahmed, Sarah. 2000. *Strange Encounters: Embodied Others in Postcoloniality*. Nueva York: Routledge.
- Akalo, Nasima. 2007. «La doble visión de la inmigración magrebí en España». *Intersections*. <https://intersections.files.wordpress.com/2007/05/nasima-akalo.pdf>. acceso el 15 de octubre de 2020.
- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Andres-Suárez, Irene, Marco Kunz e Inés d'Ors. 2002. *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Verbum.
- Arbonés Aran, Núria. 2015. «Capturing the Imaginary: Students and Other Tribes in Amsterdam». Tesis doctoral, Universidad de Ámsterdam.
- Armes, Roy. 2015. *New Voices in Arab Cinema*. Bloomington: Indiana U Press.
- Arribas, Rubén. 2021. «Identidades múltiples: la mezcla que somos». *Contexto y acción*, 29 de enero. Acceso el 23 de marzo de 2021. <https://ctxt.es/es/20210101/Culturas/34831/Ruben-A-Arribas-ensayo-Clara-Obligado-Said-El-Kadaoui.htm>
- Balibar, Étienne. 1991a. «¿Existe el neorracismo?». En Wallerstein y Balibar, 31-48.
- Balibar, Étienne. 1991b. «Racismo y nacionalismo». En Wallerstein y Balibar, 63-109.

- Balibar, Étienne. 1991c. «Racismo y crisis». En Wallerstein y Balibar, 335-351.
- Ballesteros, Isolina. 2001. *Cine (ins)urgente: textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos.
- Ballesteros, Isolina. 2007. «Foreign and Racial Masculinities in Contemporary Spanish Film». *Studies in Hispanic Cinema* 3 (3): 169-185.
- Ballesteros, Isolina. 2015. *Inmigration Cinema in the New Europe*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bañón Hernández, Antonio. 2002. *Discurso e inmigración: Propuestas para el análisis de un debate social*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Barbadillo Griñán, Patricia. 1997. *Extranjería, racismo y xenofobia en la España contemporánea (La evolución de los setenta a los noventa)*. Madrid: CIS – Siglo XXI.
- Basch, Linda, Nina Glick-Sciller y Cristina Szanton Blanc. 1995. *Nations Unbound. Transnational projects, postcolonial predicaments and deterritorialized nation-States*. Luxemburgo: Gordon and Breach.
- Bauman, Zygmunt. 1996. «Making and Unmaking of Strangers». En *Stranger or Guest? Racism and Nationalism in Contemporary Europe*, editado por Sandro Fridlizius y Abby Paterson, 59-79. Estokolmo: Göteborg University.
- Beller, Manfred. 2007a. «Perception, Image, Imagology». En Beller y Leerssen, 3-16.
- Beller, Manfred. 2007b. «Prejudice». En Beller y Leerssen, 404-406.
- Beller, Manfred. 2007c. «Stereotype». En Beller y Leerssen, 429-434.
- Beller, Manfred y Joep Leerssen. eds. 2007. *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*. Ámsterdam: Rodopi.
- Bello Reguera, Gabriel. 2007. *Postcolonialismo, emigración y alteridad*. Granada: Comares.
- «Berbers». 2020. *Worldmark Encyclopedia of Cultures and Daily Life*. *Encyclopedia.com*. Acceso el 2 de abril de 2021. <https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/berbers>.

- Berger, Verena y Miya Komori, eds. 2010. *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Viena: Lit Verlag.
- Berghahn, Daniela y Claudia Sternberg, eds. 2010. *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Bessis, Sophie. 2002. *Occidente y los otros: historia de una supremacía*. Traducido por Florencia Peyrou. Madrid: Alianza Editorial.
- Bhabha, Homi. 2004. *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- Binebine, Mahi. 2000. *La patera*. Madrid: Akal.
- Bonaria Urban, Maria. 2013. *Sardinia on Screen. The Construction of the Sardinian Character in Italian Cinema*. Ámsterdam: Rodopi.
- Boukharouaa, Nour-Eddine, Marwan Berrada, Abdelhak Chaibi, Salma Dinia, Abdesselam El Ftouh, Adil El Maliki, Karima Farah, Ilham Bennani, Omar Elyoussoufi, y Yassine Ouadirhi. 2014. «The Moroccan Diaspora and its Contribution to the Development of Innovation in Morocco». En *The Global Innovation Index 2014: The Human Factor in Innovation*. Fontainebleau, Ítaca y Génova: Cornell U, INSEAD y WPO.
- Boyogueno, Simplicio. 2007. «El proceso de construcción de la otredad en Las voces del Estrecho y Las cartas de Alou». En Cornejo Parriego, 167-190.
- Bravo López, Fernando. 2004. «La legislación de extranjería en el debate político». En López García y Berriane, 109-111.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de. 2006. «El orientalismo español de la Edad Moderna: la fijación de los mitos descriptivos». *El orientalismo desde el Sur*. Ed. José A. González Alcantud, 37-53. Barcelona: Anthropos – Junta de Andalucía.
- Buruma, Ian y Avishai Margalit. 2005. *Occidentalismo: breve historia del sentimiento antioccidental*. Traducido por Miguel Martínez Lage. Barcelona: Península.
- Calderwood, Eric. 2018. *Colonial al-Andalus: Spain and the making of modern Moroccan culture*. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard U Press.

- Cano Vera, José Juan. 1998. *La patera y otros relatos*. Alicante: Ediciones Epígono.
- Carretero, Nacho. 2016. «Yo también soy español». *El País*, 13 de septiembre. Acceso el 18 de enero de 2020. [https://elpais.com/politica/2016/09/13/actualidad/1473758176\\_296143.html](https://elpais.com/politica/2016/09/13/actualidad/1473758176_296143.html).
- Castaño Ruiz, Juana. 2004. «Discurso literario e inmigración: escritores y tipología de textos». *Tonos digital: revista electrónica de estudios filológicos*, 7.
- Castiello, Chema. 2005. *Los parias de la tierra: Inmigrantes en el cine español*. Madrid: Talasa.
- Checa y Olmos, Francisco. 2015. «Pateras del Mediterráneo. Viajes de ida y vuelta. El refuerzo de lo nacional en tiempos de crisis». En Sieber, Abrego y Burgert, 95-112.
- Conte Imbert, David. 2010. «Espacios discursivos de la inmigración». En Iglesias Santos, 33-61.
- Cornejo Parriego, Rosalía, ed. 2007. *Memoria colonial e inmigración: la negritud en la España posfranquista*. Barcelona: Bellaterra.
- Cowie, Elizabeth. 2011. *Recording Reality, Desiring the Real*. Minneapolis: U Minnesota Press.
- Dadoosh, Ahmad. 2011. ضريبة هوليوود: ماذا يدفع العرب والمسلمون للظهور في الشاشات العالمية [El impuesto de Hollywood: Qué pagan los árabes y musulmanes para salir en las pantallas internacionales]. Damasco: Dar Elfikr.
- Degler, Frank. 2007. «Cinema». En Beller y Leerssen, 295-296.
- De Haas, Hein. 2011. «The Determinants of International Migration: Conceiving and Measuring Origin, Destination and Policy Effects». *IMI Working Paper Series*. Oxford: International Migration Institute, U Oxford.
- De Haas, Hein. 2016. «Moroccan Migration Trends and Development Potentials». Bonn y Eschborn: Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ).
- De Lucas, Javier. 1996. *Puertas que se cierran: Europa como fortaleza*. Barcelona: Icaria.

- Dennison, Estaphanie y Song Hwee Lim, eds. 2006. *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film*. Londres: Wallflower Press.
- Díaz Narbona, Inmaculada y Claudine Lécrivain, eds. 2008. *España/Marruecos: Miradas cruzadas*. Cádiz: Diputación de Cádiz.
- Domínguez, César. 2006. «The South European Orient: A Comparative Reflection on Space in Literary History». *Modern Language Quarterly* 67 (4): 419-449.
- Don Rhodes, Gary y John Parris Springer, eds. 2006. *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson: McFarland & Company.
- Dyserinck, Hugo. 2016. «Imagología comparada». *1616: Anuario de Literatura Comparada* 6: 281-292. Trad. Rosa Teresa Fries. Título original: «Komparatistische Imagologie». *Komparatistik: Eine Einführung*. 1991, 125-133. Bonn: Bouvier.
- 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: 54-65.
- Elena, Alberto. 2010. *La llamada de África: estudios sobre el cine colonial español*. Barcelona: Bellaterra.
- Elliot, Alice. 2016. «Paused subjects: Waiting for migration in North Africa». *Time & Society* 25 (1): 102-116.
- Elsaesser, Thomas. 2005. *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.
- Ennaji, Moha y Fatima Sadiqi. 2008. *Migration and Gender in Morocco: The Impact of Migration on the Women Left Behind*. Trenton: Red Sea Press.
- Fernández García, María Jesús y María Luísa Leal, coords. 2012. *Imagologías Ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*. Mérida: Gobierno de Extremadura.
- Fernández Parrilla, Gonzalo y Carlos Cañete. 2019. «Spanish-Maghribi (Moroccan) Relations beyond Exceptionalism: A Postcolonial Perspective». *The Journal of North African Studies* 24 (1): 111-133.

- Flesler, Daniela. 2001. «De la inmigración marroquí a la invasión mora: discursos pasados y presentes del (des)encuentro entre España y Marruecos». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* (5): 73-88.
- Flesler, Daniela. 2008a. «Contemporary Moroccan Immigration and its Ghosts». En *In the Light of Medieval Spain: Islam, the West and the Relevance of the Past*, editado por Simon R. Doubleday y David Coleman, 117-132. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Flesler, Daniela. 2008b. *The Return of the Moor. Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration*. Indiana: Purdue University Press.
- Foucault, Michel. 1986. «Of Other Spaces». Traducido por Jay Miskowiec. *Diacritics* (16.1): 22-27.
- Frank, Søren. 2008. *Migration and Literature*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Frank, Søren. 2010. «Four Theses on Migration and Literature». En Gebauer y Lausten, 39-57.
- Fuchs, Barbara. 2009. *Exotic Nation. Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- García Benito, Nieves. 2004. «Por la vía de Tarifa o la letra con sangre entra». En Soler-Espiauba, 51-88.
- García Espinosa, Julio. 1969. «Por un cine imperfecto». *Hablemos de cine* 55/65 (1970): 37-42.
- García Valdivia, Ana. 2018. «The Externalization Of European Borders: Morocco Becomes A Key EU Partner In Migration Control». *Forbes*, 26 de diciembre. Acceso el 26 de mayo de 2020. <https://www.forbes.com/sites/anagarciavaldivia/2018/12/26/the-externalization-of-european-borders-morocco-becomes-a-key-partner-for-the-eu/#73f38f8d2657>
- Gebauer, Mirjam y Pia Schwarz Lausten, eds. 2010. *Migration Literature in Contemporary Europe*. Múnich: Martin Meidenbauer.
- Gerndt, Helge, ed. 1988. *Stereotypvorstellungen im Alltagsleben: Beiträge zum Themenkreis Fremdbilder, Selbstbilder, Identität*. Múnich: Münchner Vereinigung für Volkskunde.

- Getino, Octavio y Fernando Solanas. 1969. «Hacia un tercer cine». En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano* (1): 29-62. México: Fundación Mexicana de Cineastas.
- Gilroy, Paul. 2005. *Postcolonial Melancholia*. Nueva York: Columbia University Press.
- González, Virgilio. 2011. «Maghreb and subsaharan migration to Spain». *Diversity, Communication and Coexistence. Exedra* 1: 55-73.
- Goytisolo, Juan. 1982. *Crónicas Sarracinas*. Barcelona: Ibérica.
- Goytisolo, Juan. 1990. «Nuevos ricos, nuevos libres, nuevos europeos». *El País*, 26 de febrero. Acceso el 30 de marzo de 2021. [https://elpais.com/diario/1990/02/26/opinion/635986808\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1990/02/26/opinion/635986808_850215.html)
- Goytisolo, Juan. 1998. «¡Quién te ha visto y quién te ve!». *El País*, 19 de febrero. Acceso el 30 de marzo de 2021. [https://elpais.com/diario/1998/02/19/opinion/887842805\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1998/02/19/opinion/887842805_850215.html)
- Granados, Antolín. 2004. «El tratamiento de la inmigración marroquí en la prensa española». En *Atlas de la inmigración marroquí en España*, editado por Bernabé López García y Mohamed Berriane, 438-439. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales y Universidad Autónoma de Madrid.
- Gronemann, Claudia. 2015. «Miradas entre/cruzadas: España y la inmigración magrebí en el cine actual». En *Nación y migración: España y Portugal frente a las migraciones contemporáneas*. Editado por Cornelia Sieber, Verónica Abrego y Anne Burgert, 211-222. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Guillén Marín, Clara. 2018. *Migrants in Contemporary Spanish Film*. Nueva York: Routledge.
- Guneratne, Anthony R. 2003. «Introduction: Third Cinema». En *Rethinking Third Cinema*, editado por Anthony R. Guneratne y Wimal Dissanayake, 1- 28. Nueva York: Routledge.
- Hernández Guarch, Gonzalo. 1998. *Los espejismos*. Almería: Ayuntamiento de Roquetas del Mar.
- Iglesias Santos, Montserrat, ed. 2010. *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Imbert, Gérard. 2010. *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.
- Jordanova, Dina. 2010. «Migration and Cinematic Process in Post-Cold War Europe». En Berghahn y Sternberg, 50-75.
- Jäckel, Anne. 2010. «State and Other Funding for Migrant, Diasporic and World Cinemas in Europe». En Berghahn y Sternberg, 76-95.
- Karahalios, Harry. 2012. «Differentiating National Identities: Cultures of Immigration in Europe's Peripheries». Tesis doctoral, University of Notre Dame.
- Khader, Bichara. 2006. «Historia de las migraciones árabes y magrebíes hacia Europa». Traducido por Carlos Larrinaga. *Historia Contemporánea* 32: 51-71.
- Khader, Bichara. 2010. *El mundo árabe explicado a Europa*. Barcelona: Icaria.
- Khatib, Lina. 2006. *Filming the Modern Middle East: Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*. Nueva York: Tauris.
- King, Russel, John Connell y Paul White. 1995. *Writing across Worlds: Literature and Migration*. Londres: Routledge.
- Kracauer, Siegfried. 2012. «National Types as Hollywood Presents Them». *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*. 81-132. California: University of California.
- Kunz, Marco. 2003. *Juan Goytisolo: Metáforas de la migración*. Madrid: Verbum.
- Kunz, Marco. 2015. «El otro como espejo y pantalla: (re)figuraciones del contacto cultural entre inmigrantes y autóctonos en la ficción literaria y cinematográfica española». En *Nación y migración: España y Portugal frente a las migraciones contemporáneas*. Editado por Cornelia Sieber, Verónica Abrego y Anne Burgert, 169-182. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Kureishi, Hanif. 2015. *El buda de los suburbios*. Traducido por Mónica Martín Berdagué. Barcelona: Anagrama.
- Laacher, Smaïn. 2007. «The Power to Name and the Desire to Be Named. State Policies and the Invisible Nomad». En *The Places We Share. Migration, Subjectivity, and Global Mobility*, editado por Susan Ossman, 17-26. Lanham (Maryland): Lexington Books.

- Lahlali, Mohammad Yasin. 2018. «أشكالية الهوية الجزائرية بين الأمازيغية والعربية» [La cuestión de identidad argelina entre la amazigh y la árabe]. *Al-Jazeera Blogs*. Acceso el 30 de marzo de 2021. <https://www.aljazeera.net/blogs/2018/6/13/أشكالية-الهوية-الجزائرية-بين>
- Lario Bastida, Manuel, coord. 2006. *Medios de comunicación e inmigración*. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- Leerssen, Joep. 2000. «The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey». *Poetics Today* 21 (2): 267-292.
- Leerssen, Joep. 2006. «The downward pull of cultural essentialism». En Wintle, 31-52.
- Leerssen, Joep. 2007a. «Identity». En Beller y Leerssen, 335-341.
- Leerssen, Joep. 2007b. «Imagology: History and Method». En Beller y Leerssen, 17-32.
- Leerssen, Joep. 2007c. «Image». En Beller y Leerssen, 342-344.
- Leerssen, Joep. 2016. «Imagology: On using ethnicity to make sense of the world». *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* (10) Autumn 2016: 13-31.
- Leerssen, Joep. 2017. «Stranger/Europe». *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica* 9 (2): 7-25.
- Lipkin, Steven, Derek Paget y Jane Roscoe. 2006. «Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons». En Don Rhodes y Parris Springer, 11-26.
- López de Abiada, José Manuel y Augusta López Bernasocchi, eds. 2004. *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos xvix-vii)*. Madrid: Verbum.
- López García, Bernabé. 1990. «Arabismo y Orientalismo en España: Radiografía y diagnóstico de un gremio escaso y apartadizo». *Awraq. Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*. Editado por Víctor Morales Lezcano, 35-69. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- López García, Bernabé, dir. 1993. *Inmigración magrebí en España. El retorno de los moriscos*. Madrid: Mapfre.
- López García, Bernabé, dir. 1996. *Atlas de la inmigración magrebí en España*. Taller de Estudios Internacionales Mediterráneos. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

- López García, Bernabé, dir. 2004. *Desarrollo y pervivencia de las redes de origen en la inmigración marroquí en España. Hacia la actualización del "Atlas de la inmigración magrebí en España"*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- López García, Bernabé. 2006. «La inmigración de magrebíes y africanos: asumir la vecindad» En *De la España que emigra a la España que acoge*, coordinado por Alicia Alted Vigil y Almudena Asenjo, 480-489. Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero.
- López García, Bernabé. 2011. *Orientalismo e ideología colonial en el arabismo español (1840-1917)*. Granada: Universidad de Granada.
- López García, Bernabé y Mohamed Berriane, dirs. 2004. *Atlas de la inmigración marroquí en España*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales y Universidad Autónoma de Madrid.
- Lipkin, Steven, Derek Paget y Jane Roscoe. 2006. «Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons». En *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, editado por Gary Don Rhodes y John Parris Springer, 11-26. Jefferson: McFarland & Company.
- Maalouf, Amin. 2001. *In the Name of Identity. Violence and the Need to Belong*. Traducido por Barbara Bray. Nueva York: Arcade.
- Malik, Sarita. 1996. «Beyond the "Cinema of Duty"? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s». En *Dissolving Views: Key Writing on British Cinema*, editado por Andrew Higson, 202-215. Londres: Bloomsbury.
- Marín Escudero, Pablo. 2014. *Cine documental e inmigración en España. Una lectura sociocrítica*. Salamanca: Comunicación Social.
- Martín Corrales, Eloy. 2002. *La imagen del magrebí en España. Una perspectiva histórica, siglos XVI-XX*. Barcelona: Bellaterra.
- Martín Corrales, Eloy. 2004. «Maurofobia/islamofobia y maurofilia/islamofilia en la España del siglo XX». *Revista CIDOB d'Afers Internacionals* 66-67 (*Representaciones e interculturalidad*): 39-51.
- Martin-Márquez, Susan. 2011. *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la performance de identidad*. Traducido por Josefina Cornejo. Barcelona: Bellaterra.

- Martínez-Carazo, Cristina. 2005. «Cine e inmigración: Madrid como espacio de encuentro/desencuentro y su representación en *Extranjeras* de Helena Taberna». *Hispanic Research Journal* 6 (3): 265-275.
- Martínez-Carazo, Cristina. 2007. «Deconstrucción/Reconstrucción: En construcción de José Luis Guerín (2001)». *Letras Hispanas* 4.2: 2-15.
- Martínez-Carazo, Cristina. 2010a. «Immigration and Plurilingualism in Spanish Cinema». En Berger y Komori, 157-171.
- Martínez-Carazo, Cristina. 2010b. «Inmigración en el cine español: el otro que es siempre el mismo». En Iglesias Santos, 185-198.
- Martínez-Sierra, Juan José et al. 2010. «Linguistic Diversity in Spanish Immigration Films. A Translational Approach». En Berger y Komori, 15-29.
- Mayblin, Lucy y Joe Turner. 2021. *Migration Studies and Colonialism*. Cambridge: Polity.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1925. *Floresta de leyendas heroicas españolas: Rodrigo el último godo*. (1). Madrid: La Lectura.
- Menéndez Pidal, Ramón. 2001. *Islam y cristiandad: España entre las dos culturas*. Editado por Álvaro Galmés de Fuentes. Málaga: Universidad de Málaga.
- Moll, Nora. 2002. «Imágenes del “Otro”. La literatura y los estudios interculturales». *Introducción a la literatura comparada*. Editado por Armando Gnisci. Trad. Luigi Giuliani. 347-389. Barcelona: Crítica.
- Mora, Miguel. 2010. «Gaddafi amenaza a la UE: “O nos dan 5.000 millones al año o Europa será negra”». *El País*, 31 de agosto. Acceso el 26 de mayo de 2020. [https://elpais.com/internacional/2010/08/31/actualidad/1283205617\\_850215.html](https://elpais.com/internacional/2010/08/31/actualidad/1283205617_850215.html).
- Morales Lezcano, Víctor. 1989. *Africanismo y Orientalismo español en el siglo XIX*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Morales Lezcano, Víctor, ed. 1990. *Awraq. Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Moreno Torregrosa, Pascual y Mohamed El Gheryb. 1994. *Dormir al raso*. Madrid: VOSA.

- Morley, David. 2000. *Home Territories: Media, Mobility and Identity*. Nueva York: Routledge.
- Morrison, Toni. 1992. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Moura, Jean-Marc. 1992. «L'imagologie littéraire, essai de mise au point historique et critique». *Revue de Littérature Comparée* 3: 271-287.
- Moyano, Eduardo. 2005. *La memoria escondida: emigración y cine*. Madrid: Tabla Rasa.
- MPC (Migration Policy Center). 2013. «MPC-Migration Profile. Algeria». Florencia: European University Institute, Robert Schuman Centre.
- Munkelt, Marga, Markus Shcmitz, Mark Stein y Silke Stroh. 2013. Introducción de *Postcolonial Translocations: Cultural Representation and Critical Spatial Thinking*. Ámsterdam: Rodopi.
- Murillo Perdomo, Augusto. 2004. «A modo de apéndice. Algunas reflexiones sobre migración y literatura». En Soler-Espiauba, 177-180.
- Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Nagib, Lucia. 2006. «Towards a positive definition of world cinema». En *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film*, editado por Estaphanie Dennison y Song Hwee Lim, 30-37. Londres: Wallflower Press.
- Natter, Katharina. 2014. «Fifty Years of Maghreb Emigration: How states shaped Algerian, Moroccan and Tunisian emigration». *IMI Working Paper Series*. Oxford: International Migration Institute, University of Oxford.
- Navarro García, Laura. 2009. «Racismo y medios de comunicación: Representaciones del inmigrante magrebí en el cine español». *Revista científica de información y comunicación* (6): 337-362.
- Nichols, Bill. 1994. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nini, Rachid. 2002. *Diario de un ilegal*. Traducido por Gonzalo Fernández Parrilla y Malika Embarek López. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

- Nur, Omnia. 2014. «Voces de mujeres marroquíes para acercar dos orillas». *Blog Palabras del Magreb*. Acceso el 6 de febrero de 2020. <https://palabrasdelmagreb.wordpress.com/2014/10/02/voces-de-mujeres-marroquies-para-acercar-dos-orillas/>.
- OIM (Organización Internacional para las Migraciones). 2018. «Se contabilizan 42.845 llegadas y 972 muertes de migrantes en el Mediterráneo en 2018». Acceso el 26 de mayo de 2020. <https://www.iom.int/es/news/se-contabilizan-42845-llegadas-y-972-muertes-de-migrantes-en-el-mediterraneo-en-2018>.
- Oliván, Fernando. 2004. «El debate sobre la ley de extranjería. Un análisis jurídico». En López García y Berriane, 106-108.
- Osborne, John y Michael Wintle. 2006. «The Construction and Allocation of Identity through Images and Imagery: An Introduction». En Wintle, 15-30.
- Pageaux, Daniel-Henri. 1994. «De la imagería cultural al imaginario». En *Compendio de literatura comparada*, dirigido por Pierre Brunel e Yves Chevrel. Traducido por Isabel Vericat Núñez, 101-131. Madrid: Siglo XXI.
- Peralta García, Lidia. 2018. «Migrations in Moroccan cinema (1958-2015): main thematic lines and evolution». *The Journal of North African Studies* 25 (1): 76-99.
- Quasthoff, Uta. 1973. *Soziales Vorurteil und Kommunikation: Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps*. Francfort del Meno: Athenäum.
- Querol Sanz, José Manuel. 2010. «El otro magrebí en la literatura española». En Iglesias Santos, 63-86.
- Ring Petersen, Anne, Moritz Schramm y Frauke Wiegand. 2019. «Introduction: From Artistic Intervention to Academic Discussion». En *Reframing Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condition*, editado por Moritz Schramm, Sten Pultz Moslund y Anne Ring Petersen, 3-10. Nueva York: Routledge.
- Roncero Moreno, Fernando y Juan Agustín Mancebo Roca. 2004. «Inmigración, emigración y cine». Albacete: Universidad de Castilla-La Mancha.

- Ruiz del Olmo, Francisco Javier. 2009. «Compromiso y veracidad en el reciente cine documental español». En *Doc 21. Panorama del reciente cine documental de España*, editado por Inmaculada Sánchez y Marta Díaz, 19-33. Girona: Luces de Gálibo.
- Said, Edward. 2001. *Fuera de lugar. Memorias*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Said, Edward. 2015. *Orientalismo*. Traducido por María Luisa Fuentes. Barcelona: Penguin Random House.
- Salazar, Noel B. 2011. «The power of imagination in transnational mobilities». *Identities: Global Studies in Culture and Power* 18 (6): 576-598.
- Sánchez-Mesa, Domingo. 2008. «Imágenes del inmigrante en la literatura española». En *Didáctica del español como segunda lengua para inmigrantes*, editado por Aurelio Ríos Rojas y Guadalupe Ruiz Fajardo, 159-190. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Sánchez Romero, Manuel. 2005. «La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias». *Revista de Filología Alemana* 28: 9-28.
- Sánchez, Raúl y Gabriela Sánchez. 2018. «Las cifras oficiales sobre inmigración demuestran la desproporción del discurso alarmista de Casado». *ElDiario*, 30 de julio. Acceso el 30 de marzo de 2021. [https://www.eldiario.es/desalambre/DATOS-inmigraciondemuestran-desproporcionalidad-Casado\\_0\\_798270729.html](https://www.eldiario.es/desalambre/DATOS-inmigraciondemuestran-desproporcionalidad-Casado_0_798270729.html)
- Santamaría, Enrique. 2002. *La incógnita del extraño. Una aproximación a la significación sociológica de la «inmigración no comunitaria»*. Rubí (Barcelona): Anthropos.
- Santaolalla, Isabel. 2005. *Los otros: etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Santaolalla, Isabel. 2006. «Inmigración, 'raza' y género en el cine español actual». *Mugak* (34): 9-16.
- Santaolalla, Isabel. 2010. «Body Matters: Immigrants in Recent Spanish, Italian and Greek Cinemas». En Berghahn y Sternberg, 152-174.
- Santos Unamuno, Enrique. 2012. «La identidad como estereotipo: los estudios imagológicos». En Fernández García y Leal, 33-54.

- Sargatal Bataller, María Alba. 2003. «La vivienda en el centro histórico de Barcelona. El caso de la Rambla del Raval». *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales* 7 (146). [http:// www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(069\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(069).htm).
- Sartori, Giovanni. 2001. *La Sociedad multiétnica: pluralismo, multiculturalismo y extranjeros*. Traducido por Miguel Ángel Ruiz de Azúa. Madrid: Taurus.
- Schwab, Raymond. 1950. *La Renaissance orientale*. París: Payot.
- Seyhan, Azade. 2010. «Unfinished Modernism: European Destinations of Transnational Writing». En Gebauer y Lausten, 11-22.
- Shafik, Viola. 2007. *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. Cairo: The American U in Cairo Press.
- Shohat, Ella y Robert Stam. 2002. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Traducido por Ignacio Rodríguez Sánchez. Barcelona: Paidós.
- Sieber, Cornelia, Verónica Abrego y Anne Burgert, eds. 2015. *Nación y migración: España y Portugal frente a las migraciones contemporáneas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Smith, Andrew. 2004. «Migrancy, Hybridity and Postcolonial Literary Studies». En *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, editado por Neil Lazarus, 241-261. Cambridge: Cambridge University Press.
- Solé, Carlota. 2006. «La percepción del otro: racismo y xenofobia». En *De la España que emigra a la España que acoge*, coordinado por Alicia Alted Vigil y Almudena Asenjo, 580-589. Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero.
- Soler-Espiauba, Dolores, coord. 2004. *Literatura y pateras*. Madrid: Universidad Internacional de Andalucía/Akal.
- SOS Racismo. 1997. Informe anual sobre el racismo en el estado español 1996. Barcelona: EPSA.

- Souiah, Farida, Monika Salzbrunn y Simon Mastrangelo. 2018. «Hope and Disillusion. The Depiction of Europe in Algerian and Tunisian Cultural Productions about Undocumented Migration». En *North Africa and the Making of Europe: Governance, Institutions and Culture*, editado por Muriam Haleh Davis y Thomas Serres, 197-228. Londres y Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Stam, Robert. 2001. *Teorías del cine: una introducción*. Traducido por Carles Roche Suárez. Barcelona: Paidós.
- Taibi, Mustapha y Mohamed el-Madkouri Maataoui. 2006. «Estrategias discursivas en la representación del Otro árabe». En *Medios de comunicación e inmigración*, coordinado por Manuel Lario Bastida, 125-144. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- Tertsch, Hermann. 2001. «Marruecos cierra los ojos a la emigración ilegal. La corrupción de la policía favorece la actuación de las mafias que dirigen la salida de las pateras». *El País*, 5 de diciembre. Acceso el 30 de marzo de 2021. [https://elpais.com/diario/2001/02/11/espana/981846001\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/02/11/espana/981846001_850215.html)
- Van Dijk, Teun. 2000. «New(s) Racism: A Discourse Analytical Approach». En *Ethnic Minorities and the Media*, editado por Simon Cottle, 33-49. Melton Keynes: Open University Press.
- Vaughan, Dai. 1999. *For Documentary: Twelve Essays*. Berkeley: University of California Press.
- Vega, María José. 2003. *Imperios de papel. Introducción a la crítica post-colonial*. Barcelona: Crítica.
- Wahl, Chris. 2005. «Discovering a Genre: The Polyglot Film». *Cinemascope—Independent Film Journal* 1. recurso online ya no disponible.
- Wallerstein, Immanuel y Étienne Balibar. 1991. *Raza, Nación y Clase*. Madrid: Iepala.
- Ward, Paul. 2005. *Documentary: The Margins of Reality*. London: Wallflower.
- Wayne, Mike. 2002. *The Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders, Diasporas*. Bristol: Intellect.
- White, Paul. 1995. «Geography, Literature and Migration». En King, Connell y White, 1-19.

- Wintle, Michael, ed. 2006. *Image into Identity. Constructing and Assigning Identity in a Culture of Modernity*. Amsterdam: Rodopi.
- World Bank Group. 2016a. *Migration and Development. A Role for the World Bank Group*. Washington: World Bank Group.
- World Bank Group. 2016b. *Migration and Remittances Factbook*. Washington: World Bank Group.

