

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Theses, Dissertations, Student Research: Modern
Languages and Literatures

Modern Languages and Literatures, Department of

8-2010

Cine e inmigración: espacios de inclusión y exclusión

Ana M. López-Aguilera

University of Nebraska at Lincoln, alopeza1@huskers.unl.edu

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss>



Part of the [Modern Languages Commons](#)

López-Aguilera, Ana M., "Cine e inmigración: espacios de inclusión y exclusión" (2010). *Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures*. 8.

<http://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss/8>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

CINE E INMIGRACIÓN: ESPACIOS DE INCLUSIÓN Y EXCLUSIÓN

by

Ana M. López-Aguilera

A THESIS

Presented to the Faculty of

The Graduate College at the University of Nebraska

In Partial Fulfillment of Requirements

For the Degree of Master of Arts

Major: Modern Languages and Literatures

Under the Supervision of Professor Oscar Pereira

Lincoln, Nebraska

August, 2010

CINE E INMIGRACIÓN: ESPACIOS DE INCLUSIÓN Y EXCLUSIÓN

Ana M^a López-Aguilera, M.A.

University of Nebraska, 2010

Adviser: Óscar Pereira

El tema de la inmigración representa una novedad para la sociedad española. Aunque habituada a las visitas de turistas extranjeros, la llegada de personas cuya estancia responde a motivos económicos y laborales (no ociosos) y que se prevé más prolongada, ha creado una nueva situación social. El cine ha respondido a este cambio incluyendo personajes inmigrantes en las obras y planteando en las mismas cuestiones relacionadas con el tema. Este tipo de cine se denomina “de inmigración” o “de inmigrantes” y muestra una preocupación de los directores por tratar contenidos sociales en sus obras. No obstante, existe una tendencia a explicar éstos mediante un discurso cultural del que se excluyen factores decisivos para el tema migratorio como son los económicos. Esto conlleva una simplificación del tratamiento de este fenómeno social. Otra consecuencia es que el discurso económico que explica de forma más profunda la inmigración se silencia, desaparece.

El análisis de tres películas de inmigración nos revela esta aproximación culturalista a obras que tratan cuestiones sociales. Estas tres películas son: *Poniente* (2002) dirigida por Chus Gutiérrez, *Flores de otro mundo* (1999) de Icíar Bollaín y *En construcción* (2000) de José Luis Guerin. El análisis parte de la dimensión espacial de las películas: aquélla en que se sitúa la historia narrada. El contraste entre la explicación

culturalista con respecto a las obras cinematográficas y el enfoque más amplio de los estudios geográficos nos permitirá percibir esa tendencia en el cine de inmigración.

1. Introducción	1
1.1 Cine español e inmigración	1
1.2 Repaso de bibliografía sobre cine de inmigración en España	3
1.3 Espacio-sociedad: ¿Por qué usar el espacio como categoría de análisis en torno a un fenómeno social: la emigración?	8
1.4 Espacio-cine: ¿Por qué usar la categoría de espacio para el análisis cinematográfico?	13
2. <i>Poniente</i> (2002)	15
3. <i>Flores de otro mundo</i> (1999)	41
4. <i>En construcción</i> (2000)	56
5. Conclusiones	75
6. Obras citadas	82
7. Anexo: mapas	89

1. Introducción

1.1 Cine español e inmigración

Los estudios sobre cine realizado en España en las últimas décadas señalan como una de las novedades que presenta éste la inclusión del tema de la inmigración. A partir de los años noventa, los directores españoles comienzan a incorporar en sus obras personajes inmigrantes, sus viajes, sus experiencias en el nuevo país o las reacciones de los nativos ante su llegada.

La película *Las cartas de Alou* (1990) del director Montxo Armendáriz se considera la primera obra cinematográfica centrada en la experiencia migratoria hacia España de un africano, aunque la presencia inmigrante en el cine español era anterior. Chema Castiello distingue entre aquellas películas que incorporan a los inmigrantes “ya sea como personajes de reparto, ya como simples figurantes,” proporcionando éstos “un colorido y una notable dosis de actualidad a las propias cintas” (15). Y un segundo grupo de películas en que el inmigrante o inmigrantes (a veces, se trata de una colectividad) es el protagonista o en que el fenómeno de la migración es el tema central de la película (16).

Este cambio en el cine español responde a una transformación en la sociedad española: el aumento de población extranjera inmigrante. En otras palabras, y siguiendo una equiparación utilizada reiteradamente por cineastas y críticos, será en estos años cuando España deje de ser un país de emigrantes para convertirse en uno que recibe a inmigrantes. La incorporación de España a la Unión Europea y el crecimiento económico del país a partir de la misma son las razones principales para que se convirtiera en un país de destino para la inmigración.

La inclusión del tema de la inmigración en el cine español es entendida por la mayoría de críticos como una tarea social que el director asume para describir o criticar los factores, circunstancias, consecuencias y reacciones ante ese fenómeno nuevo para la sociedad española.

Esta idea de que el artista (director, escritor, músico) interviene en el mundo al incorporar en su obra un tema de relevancia social como es la inmigración, es recurrente en los estudios sobre literatura o cine de inmigración: “La literatura puede contribuir en gran medida a una mejor comprensión de estos fenómenos complejos [la emigración, la mundialización de la economía, la creación de sociedades mestizas]” (Andrés-Suárez 19); “La literatura actual expresa también ese aspecto [los fenómenos migratorios] como testigos cualificados que son los escritores. Realidad y ficción se hacen compañeras” (Castaño Ruíz 2); “Directores y directoras con una clara vocación social nos han ofrecido su punto de vista a través de un conjunto de cintas que son tanto la revelación de la vida, la dura vida del emigrante, como el retrato de la sociedad de acogida” (Castiello 7-8).

Cierto que España estaba acostumbrada a recibir extranjeros desde que el turismo se convirtió en uno de los sectores básicos claves de la economía del país, con lo que los turistas europeos representaban un beneficio. Además la incorporación de España a la Unión Europea en 1986, la firma del Tratado de Schengen en 1991 y la unificación monetaria europea en el 2000 incrementaron el número de extranjeros (en este caso, ciudadanos de la Unión Europea) en España, no sólo como turistas, sino también como residentes en el país. Según el Boletín estadístico del Observatorio Permanente de Inmigración, la población extranjera que reside en España a fines de 2008 representa el

9,76% del total de población (Gobierno de España. Ministerio de Trabajo e Inmigración s. n.).

Sin embargo, los extranjeros que aparecen en el cine español contemporáneo corresponden a un perfil muy específico: persona que se traslada a España para residir en el país por un período de tiempo prolongado y ello por causas económicas. Por el contrario, los turistas o europeos expatriados, apenas se hallan presentes en las pantallas cinematográficas. Parece que es la inmigración y no la idea de “extranjero” lo que despierta el interés del cine y la preocupación social, si aceptamos que ésta es la que provoca la creación cinematográfica sobre inmigración.

1.2 Repaso de la bibliografía sobre cine de inmigración en España

A continuación expondremos algunas ideas sobre la bibliografía existente en materia de cine de inmigración con el objetivo de reconocer cuáles son los enfoques y temas en que se centran estos análisis.

Aunque escasa, existen una serie de monografías que se enfocan en analizar exclusivamente el tema de la inmigración en el cine. Entre éstas se encuentran los libros de Isabel Santaolalla (2005), Chema Castiello (2005) y Eduardo Moyano (2005), así como la tesina de maestría de Iván Cavielles-Llamas (2009). El primero estudia la presencia de la categoría “etnia” o “raza” en el cine español: cómo son representados los diferentes grupos raciales y cómo su inclusión en el campo cinematográfico modifica o afecta la identidad española. Comienza con un recorrido por la representación racial en el cine español hasta la década de los años ochenta. A partir de entonces, se centra en distintos grupos étnicos (encuadrados bajo el epígrafe de “Otros”) a los que dedica un capítulo diferente en un estudio más detallado que incluye datos como: su presencia en la

sociedad española, cómo aparecen representados en diferentes películas y, finalmente, un análisis más pormenorizado de una de esas obras en la que ese grupo étnico es protagonista.

En cuanto al libro de Chema Castiello, recopila información sobre cada película que trata el tema de la inmigración en el cine español, incluidos cortometrajes y películas para público infantil. Aparecen datos técnicos, una sinopsis, información sobre el director/a y un breve comentario sobre un tema destacado de la película. Una novedad de este libro es que incorpora un apartado sobre los actores y actrices extranjeros que desempeñan los papeles de inmigrantes. El objetivo del autor es exponer los modelos de representación del inmigrante que aparecen en el cine español y cómo refleja o influye la respuesta de la sociedad española en este fenómeno social reciente.

Respecto al libro de Eduardo Moyano, *La memoria escondida*, el autor relaciona la emigración española con la inmigración hacia España en diferentes películas con el propósito, que él mismo expone, de recordar a los españoles que los inmigrantes en la actualidad pretenden lo mismo que los españoles que emigraron durante siglos: “ganarse el pan” (22). Para ello expone películas en que españoles viajan a países o regiones distintas y las dificultades que encuentran en ese espacio extraño que incluye: América, durante la conquista y en las emigraciones del siglo XIX y XX, las ciudades españolas en el caso de la emigración interior, así como Europa y África. En las siguientes partes del libro (de la segunda a la quinta) se centra en la inmigración y en diversos aspectos de la misma: la llegada y la convivencia; el desempleo, un problema común entre emigrantes y emigrados; el racismo y la memoria. Destaca en este libro que incluye entrevistas con directores y actores, así como información sobre actores extranjeros.

Por su parte, el trabajo de investigación de maestría de Iván Cavielles-Llamas busca exponer los modelos de representación del inmigrante en el cine español desde 1990 a la actualidad para relacionarlos con el debate entorno a cuestiones como las consecuencias de la inmigración en la sociedad española y, siguiendo su argumento, el replanteamiento de la identidad nacional (el “ser español”) que conlleva. Plantea que se ha producido una evolución en este tipo de cine: del *thriller* de las primeras películas (analiza *Bwana* de Imanol Uribe como modelo) se pasa a un cine más realista, que adopta técnicas documentales y en el que la presencia de mujeres en la dirección y en los papeles principales destaca (el análisis de *Flores de otro mundo* de Icíar Bollaín sería el modelo). Asimismo, incorpora un apartado sobre el cine de emigración española, tomando como modelo la película *Un franco, 14 pesetas* (2005) de Carlos Iglesias, para mostrar las conexiones entre el modo en que el cine plantea estos dos fenómenos: la emigración española a Europa y la inmigración extranjera hacia España. Esta evolución cinematográfica sugiere, según el autor, que el cine marcha hacia una visión más inclusiva del inmigrante, tanto en el cine, como en la sociedad, a través de la empatía, del reconocimiento de ese “otro” en “nosotros” mismos.

Pero la mayoría de estudios sobre el cine español de inmigración aparecen en artículos de revistas académicas o capítulos de compilaciones. En éstos se suelen comparar dos o más películas o analizar cómo uno o varios elementos destacados (como el género, el romance intercultural, la violencia, etc.) se plantean en esas obras cinematográficas.

Aunque existen estudios que analizan la presencia de este fenómeno social en otras formas de arte como son la literatura, la música o las representaciones gráficas

(postales, cómics o carteles publicitarios), dado el interés que la inmigración parece despertar, hasta aquí, nos hemos enfocado en los estudios sobre cine por dos razones: primero, porque el objeto de esta investigación es el análisis de obras cinematográficas y, segundo, porque las conclusiones que se derivan de los estudios sobre cine de inmigración pueden hacerse extensibles al resto.

Respecto a estas conclusiones, podemos afirmar tras la lectura de la bibliografía sobre cine e inmigración, que existe una serie de temas o enfoques comunes que nos ofrecen una idea de en qué dirección se mueve la investigación sobre el tema. A grandes rasgos hallamos:

- i) la asunción de que cine y realidad social van unidos. Se parte de la idea de que el cine lleva a la pantalla la problemática (porque siempre aparece un conflicto) que a la sociedad española le plantea el incremento del número de inmigrantes que se ha producido en un reducido número de años. Y esto se realiza con el objetivo de plantear una solución a ese conflicto o de denunciar la posición más débil del inmigrante en el mismo. Es decir, se adjudica al cine una “función social” de intervención en el mundo.
- ii) La resolución del conflicto o la denuncia se busca en las películas a través de la exposición de rasgos comunes entre personajes inmigrantes y personajes nativos, de forma que surja un acercamiento entre ambos grupos. El propósito final, según la mayoría de la crítica, es que ese acercamiento se traslade a los inmigrantes y españoles reales como respuesta a la “función social” que se mencionaba antes. Los rasgos comunes entre los dos grupos

de personas que van a sustentar esa identificación derivan principalmente de dos planteamientos:

- a. compartir una situación de marginación: mujer española y hombre negro frente al hombre blanco-español (*Bwana*), emigrantes españoles en Europa e inmigrantes extranjeros en España frente a nativos del país (*Poniente*), la condición de desempleado, etc.
 - b. compartir emociones y anhelos que, se presentan como universales: el amor familiar, el matrimonio, el deseo de mejorar económicamente, el miedo, etc.
- iii) La idea de que la incorporación de inmigrantes a la sociedad española supone una renegociación de la identidad nacional también aparece frecuentemente en los estudios. Se plantea como positivo, en el sentido, de que desplaza una identidad monolítica (obsesionada en identificarse con los europeos) dando paso a una flexible y multicultural que resalta los vínculos “históricos” con el norte de África (a través del mito de Al-Andalus) y con Hispanoamérica (a través de la categoría de Hispanidad).
- iv) La crítica señala una tendencia de este cine a presentar los estereotipos asociados con los grupos raciales a que pertenecen los personajes inmigrantes. Aunque difieren en sus elucubraciones sobre la razón que hay tras ello: un acto inconsciente del director que demuestra lo arraigado de estos estereotipos, o bien, un acto consciente que pretende mostrar la simplicidad de los mismos y lo inadecuados que resultan para tratar la cuestión de la inmigración.

1.3 Espacio-sociedad: ¿Por qué usar el espacio como categoría de análisis en torno a un fenómeno social: la emigración?

Las películas que analizamos en este estudio y, en general, el cine español de inmigración, plantea este tema como una situación de coexistencia (vivir juntos, ocupar un mismo espacio) entre dos grupos de personas que resultan diferentes unos a otros (por sus costumbres, color de piel, dominio de la lengua de comunicación, riqueza, etc.). La llegada de estos nuevos vecinos, diferentes a lo que estaban acostumbrados, provoca inseguridad en los antiguos vecinos.

Ante esta situación cada película se plantea el modo en que se organizará esa coexistencia: ¿Se compartirá el espacio o se dividirá según grupos? Si se establecen guetos, ¿a qué espacios afectará: laboral, doméstico, de ocio...? ¿Existen niveles de exclusión o de coexistencia? ¿Qué razones se plantean tanto para la exclusión como para la inclusión? El análisis del espacio en que coexisten inmigrantes y nativos nos dará una idea de cómo esa película alegoriza las relaciones sociales entre los dos grupos.

Para ello resulta necesario definir algunos rasgos respecto a la categoría de espacio. En primer lugar, aunque el espacio sea físico, posee también una dimensión social. Edward Soja distingue entre ambas (física y social) y compara la última con la Historia: aunque el espacio físico venga dado (es decir, sea fijo, ese en concreto), la organización, distribución e interpretación del espacio es un producto social; de la misma forma que la historia es una transformación social del tiempo (79-80). Este cambio en la concepción del espacio facilita usarlo para estudiar el mundo posmoderno. Y esto es así porque si el espacio se entiende como una serie de relaciones sociales, puede “separarse”

de anclajes físicos o geográficos y seguir esos movimientos y construcciones móviles en que se articula la sociedad actual.

Esto no significa que la dimensión física carezca de importancia, sino que se intenta expandir el concepto para hacerlo más útil como categoría para conocer el mundo. Robins y Giddens lo exponen a través de la distinción entre “lugar” y “espacio”. Como expone Doreen Massey al replantear el concepto de “lugar”, para estos dos autores, la interacción y comunicación característica de la época posmoderna provoca tantos cruces de los límites o fronteras que antes definían los lugares como diferentes y separados, que la misma idea de lugar cambia. Así los lugares como separados y delimitados se encuadran dentro de un concepto más amplio y distinto: el espacio (Massey 53-54). Dentro de este espacio, los lugares (o nodos o locales, según Soja) se conectan formando una red de relaciones de diversa índoles y diferentes niveles (local al global).

Una de las consecuencias de este cambio en la percepción del espacio es la pérdida de esa neutralidad atribuida al espacio físico como mero reflejo de la sociedad que la habita (Hubbard, Kitching y Valentine). Es decir, el factor “poder” inherente a las relaciones sociales intervendrá en la organización del espacio y se manifestará en todos los niveles: internacional, regional o doméstico. Si en las relaciones internacionales, la opinión de determinados gobiernos nacionales “pesa” más que la de otros; aquéllos a su vez se encuentran sujetos a las decisiones de organismos y acuerdos internacionales que regulan áreas de su economía o diplomacia, tampoco puede esperarse una distribución igualitaria de las relaciones de poder en los espacios donde coexisten nativos e inmigrantes. Así, Gloria Anzaldúa critica la discriminación de género dentro de la discriminación racial que experimentan los chicanos en la zona fronteriza y Mike Davis

señala la discriminación racial aplicada por los sindicatos agrícolas a los trabajadores no estadounidenses en el sudoeste del país. La posibilidad de “negociación” entre sociedad receptora e inmigrantes para crear un espacio híbrido en que convivir en igualdad de condiciones que plantean diversos directores y autores resulta demasiado idealista. Como Massey señala, el mestizaje como toda relación social encierra sus propias relaciones de poder.

En tercer lugar, lo que tradicionalmente definía un espacio era la existencia de unos límites o fronteras establecidos en diferentes niveles (desde el supranacional al individual) y que, de acuerdo con Massey, reunían unos determinados rasgos: primero, los límites o fronteras son una construcción social por lo pueden modificarse (aunque, en ocasiones, coincidan con un elemento natural, como una montaña o el mar); segundo, interfieren con el resto de relaciones sociales que configuran el espacio social, y tercero, son una expresión de las estructuras de poder presentes en la sociedad (68-69).

Estos límites pueden ser más o menos fuertes, dando lugar a espacios más o menos cerrados a aquello que se encuentra fuera de ellos. Precisamente, una de las consecuencias de la globalización es que las barreras o fronteras tienden a desaparecer porque la distancia que imponen es superada o deviene irrelevante. Por ejemplo, la desaparición de aranceles y el desarrollo de las comunicaciones han eliminado las barreras para el comercio de productos o la transferencia de capitales entre la mayoría de países. También la migración de personas ha aumentado aunque se le opongan más trabas que a los productos.

Con la eliminación de fronteras y el aumento de la interrelación entre áreas separadas se diluye la distinción entre fuera/dentro. Esto provoca inseguridad en

individuos y grupos que se sienten “invadidos”. Esta impresión se explica a través de la idea de “*sense of place*” (sentimiento de pertenencia a un lugar) que vincula espacio e identidad (individual y grupal). Rose señala que esta expresión señala la función de un lugar como depositario de los sentimientos de individuos. Éstos otorgan a un espacio significados o cualidades que reconocen en su propia persona, es decir, parte de su identidad se halla en ese lugar (se identifican con él). De ahí que el cambio en el lugar que representa la llegada de gente diferente, sea percibido como una amenaza, una “invasión” no sólo de su espacio, sino algo más profundo y privado. Por su parte, quienes llegan a ese lugar pueden sentir rechazo hacia él a causa de las diferencias que perciben con su propio hogar o consigo mismos, y esto refuerza su identidad de origen. Es decir, identidad y espacio se relacionan de dos formas: identificándose con el lugar o identificándose en oposición al lugar. A estas dos, Rose añade una tercera posibilidad y es que no se “sienta” un lugar de modo especial, de forma que no influye en la identidad (Rose 89-97).

Pero el sentimiento de pertenecer a un lugar no se reduce al individuo, sino que se extiende a un grupo. La identidad de una comunidad, es decir, cómo se explica el mundo, se entiende normalmente como asociada a un lugar específico. Para Stuart Hall, aunque no esencial (pues existen culturas errantes), la idea de lugar actúa como una marca de pertenencia a una cultura: establece límites simbólicos que determinan quien pertenece a esa cultura y quien no. Así la idea de lugar está asociada a la identidad individual y a la identidad cultural (de un grupo).

En conclusión, la categoría de espacio se debate entre dos ideas: lo estático y lo móvil. Tradicionalmente el espacio se ha entendido como fijo, delimitado por unas

fronteras que determinaban la pertenencia a una comunidad/cultura y cuyos miembros desarrollaban un sentimiento de pertenencia hacia ese lugar que les distinguía de aquellos grupos o individuos que no se identificaban con ese lugar. Este aspecto sentimental hacia el lugar se combinaba con las dinámicas de poder que interactuaban en las relaciones sociales llevadas a cabo en ese lugar.

Sin embargo, esta concepción del espacio se ha visto alterada especialmente por todos los movimientos (de personas, capitales, productos, información, etc.) que conlleva la globalización. A la que Stuart Hall describe como el proceso por el que áreas relativamente separadas confluyen en un único espacio imaginario (190). Es decir, mayor movilidad que genera un aumento de las relaciones sociales alrededor de un espacio más comprimido.

Una de las reacciones ante esta situación es intentar “fijar” la idea de espacio: reforzar las fronteras, el sentimiento de pertenencia, la identidad cultural, etc. Puesto que esta reacción no puede llevarse a cabo en el mundo real, pues la economía capitalista está conformando un mundo sin “lugares” (Harvey), se lleva a cabo a través del mundo simbólico. Por ejemplo, la construcción de vallas y muros que “refuerzan” la idea de frontera entre, por ejemplo, Ceuta-Melilla y Marruecos, Estados Unidos y México. Aun cuando resulten inútiles para reducir o eliminar la inmigración indocumentada, aumentan las dificultades y peligros para los inmigrantes (Davis expone cómo la mortalidad en la frontera EE.UU.-México ha aumentado a causa del cambio de rutas provocado por la construcción de la valla), así como el sentimiento de diferencia irreconciliable entre los dos grupos.

Sin embargo, otra opción va hacia el extremo opuesto: replantearnos el concepto de espacio. Separarlo de su dimensión física, la cual cada vez tiene menos importancia, para pensarlo en términos de un espacio social: como una red de relaciones sociales que se cruzan y mezclan en determinados puntos (Massey 54). Resultado de esta red móvil será el mestizaje, la hibridez: personas que se mueven y relacionan a través de esas redes, por tanto, sienten que pertenecen a más de una cultura, idioma e identidad y crean a su alrededor espacios híbridos, *thirdspaces*, o *in-betweens* entre diferente culturas (Hall, Bhabha, Andalzúa). Aunque incluso en estos espacios mestizos, como espacios sociales que son, aparece la desigualdad, pues no todos los individuos o grupos participan en igualdad de condiciones.

Sin embargo, esta idea de espacio híbrido suele olvidar esos aspectos concretos y la consecuencia es que iguala en lo ideal (normalmente siguiendo la estela de la categoría “cultura”, híbrida o multicultural) a, por ejemplo, viajeros y refugiados, o a inmigrantes “de lujo” (ejecutivos de multinacionales o trabajadores de organizaciones internacionales, por ejemplo) con inmigrantes “de subsistencia” (normalmente indocumentados, usan las redes de tráfico de personas y se convierten en la mano de obra barata en la sociedad receptora).

1. 4 Espacio y cine: ¿Por qué usar la categoría de espacio para el análisis cinematográfico?

La elección de esta categoría (el espacio) como base de nuestro análisis de obras cinematográficas atiende a varias razones. En primer lugar, la dimensión espacial es un elemento fundamental en el cine que responde, según Mark Shiel, a dos perspectivas: i) *space in films* (el espacio en la obra de cine) que abarca el lugar de rodaje, el espacio o

espacios en que transcurre la historia así como la relación entre ellos, y ii) *films in space* (películas en el espacio) que incluye: a) la configuración o modificación de espacios vitales (reales) a causa de la práctica cultural del cine, b) así como la organización espacial de la industria cinematográfica respecto a la producción, distribución y exhibición y el papel que juega el cine en el proceso de la globalización (5).

En este análisis nos centraremos en la primera perspectiva y, más concretamente, en el espacio narrativo de la película: un pueblo en el Poniente almeriense dedicado a la agricultura de invernaderos en la película *Poniente*; un pequeño pueblo del interior de España en *Flores de otro mundo*, y El Raval, un barrio en decadencia del centro de Barcelona en *En construcción*.

No obstante, la conexión entre este espacio narrativo y el espacio vital/real resalta en estas tres películas: en el primer caso, a causa del paisaje de invernaderos y la coincidencia entre hechos reales y ficticios (ataques a inmigrantes en pueblos almerienses en el 2000); en *Flores de otro mundo* también un acontecimiento real sirvió de inspiración (visitas organizadas de mujeres solteras a pueblos del interior), así como el uso de la metáfora de la familia como nación; y, por último, a causa de la forma documental de *En construcción* y su rodaje en un escenario y con personajes reales. Esto coincide con el propósito adjudicado por la mayoría de críticos al cine de inmigración: exponer la sociedad que le rodea.

2. *Poniente* (2002)

La película *Poniente* de la directora Chus Gutiérrez plantea el regreso de Lucía a su pueblo natal en la costa almeriense a causa del fallecimiento de su padre, así como su decisión de hacerse cargo de los invernaderos que ha heredado. Esta situación familiar da pie a que la película muestre las relaciones problemáticas entre propietarios y trabajadores inmigrantes que se perciben en este modelo agrícola y que desembocarán, en el final de la película, en un ataque a los trabajadores extranjeros por parte de grupos de habitantes del pueblo. Precisamente, este tema es el que lleva a Chema Castiello a clasificar a *Poniente* en el grupo de películas de inmigración que giran entorno al “conflicto, el rechazo y la violencia” (25) y en el que la sociedad de acogida y su reacción ante los extranjeros son los verdaderos protagonistas (26), frente a aquellas que abordan el “periplo”, o bien, la “convivencia”.

Esta obra cuenta con un trasfondo real pues sólo dos años antes del estreno, en el Poniente almeriense se produjeron una serie de ataques violentos hacia los inmigrantes que trabajaban en los numerosos invernaderos de la zona. Los medios de comunicación de la época refieren que tras el asesinato de una mujer española por un marroquí, durante el fin de semana del 5 y 6 de febrero de 2000, vecinos de El Ejido, en Almería, atacaron a los inmigrantes, sus comercios, mezquitas y viviendas (Algañaraz, Cervantes, Constela y Torregrosa).

Los disturbios que se describen en los periódicos se asemejan extraordinariamente a aquellos con que concluye la película. Así, Constela y Torregrosa en *El País Digital* de 7 de febrero de 2000 hablan de: ataques a automóviles (“un centenar de jóvenes con palos incendiaba cinco vehículos”), asaltos a casas de extranjeros (“numerosos asaltantes

penetraron en un número indeterminado de casas provistos de palos, cuchillos y piedras”), destrozos a negocios, centros de reunión y propiedades (“adolescentes armados con barras de hierro se aplicaron a fondo con las ventanas traseras del restaurante Assalam. Les protegía la oscuridad y el consentimiento de cientos de personas que se apelotonaban en las calles”: “daños que presentaban coches, negocios e incluso una mezquita”), cortes de calles para evitar el acceso de la policía (“De las pedradas contra negocios regentados por inmigrantes [...] se pasó a ataques más contundentes, al incendio de contenedores para levantar barricadas y a lanzar proclamas agresivas”).

Por su parte, Algañaraz en *El Mundo* del 9 de febrero de 2000 recoge acontecimientos similares, aunque también otros nuevos, como incendios de invernaderos y chabolas (“Hubo siete incendios de las precarias construcciones en que viven los trabajadores extranjeros y de algunos viveros agrícolas”), huidas de inmigrantes a otros lugares (“son numerosos los marroquíes que abandonan la zona de El Ejido porque temen nuevas agresiones”) e incluso profanaciones (“Una agresión que ha provocado reacciones airadas entre los marroquíes es el ataque, el sábado pasado, contra la mezquita del barrio de La Loma. Varios libros fueron destrozados, también se dañó el mobiliario y, según los indignados trabajadores, se profanó un ejemplar de El Corán”).

Éstos son sólo algunos ejemplos de los ataques que los vecinos de los pueblos llevaron a cabo contra los trabajadores inmigrantes y que aparecieron en los medios de comunicación del momento. Si observamos el final de *Poniente* (1:19-1:27)¹, comprobaremos que coinciden con las agresiones recogidas en los periódicos: amenazas, asaltos físicos, destrozos de vehículos con matrícula extranjera y de locales y negocios de

¹ Minutos en que transcurre la escena en la película.

extranjeros, levantamiento de barricadas, incendios de invernaderos, asalto a la mezquita y quema del Corán.

Resulta evidente la intención de la directora de conectar la obra cinematográfica con la realidad social que, en este caso, es la de los invernaderos almerienses y los inmigrantes que trabajan en ellos. En este sentido, se encuadra dentro de lo que la crítica ha señalado como “literatura o cine de inmigración”, y por ende, cualquier tipo de manifestación cultural que plantee el tema de la llegada y establecimiento de inmigrantes en España. Junto a la exposición de una realidad nueva en la sociedad española (el asentamiento de inmigrantes), para los críticos, estos productos culturales incorporan una función de denuncia, atribuyendo al autor la responsabilidad de dar cuenta y de intervenir en el mundo. A este respecto, los críticos reconocen en *Poniente* esta característica: “[Es una película] que demuestra que en el tema de la inmigración hemos querido borrar nuestro pasado pero no podemos ignorar el futuro. Y el futuro pasa por la aceptación e integración de los inmigrantes en nuestra sociedad” (Moyano 267); “Sobre este paisaje social que dio lugar a la explosión racista más grave de nuestra historia reciente (febrero de 2000) cimienta Chus Gutiérrez *Poniente*, una película valiente que articula la realidad social y la historia personal de los protagonistas” (Castiello 88).

Si *Poniente* atiende a la realidad social ¿en qué términos la explica? Para averiguarlo nos basaremos en la configuración del espacio narrado. Puesto que el espacio es producto y reflejo de un modo de organizar la sociedad, su distribución, acceso y organización en la obra cinematográfica nos proporcionará información sobre la visión de la directora con respecto a las relaciones entre nativos del pueblo e inmigrantes, entre propietarios de invernaderos y sus trabajadores extranjeros.

Por otra parte, la zona del Poniente almeriense y su extraordinario desarrollo económico y social a partir de la introducción de la agricultura extensiva, han sido objeto de estudio de la geografía política (humana, social) O sea, podemos referirnos a estudios sobre el espacio social “real”, como los de José Francisco Jiménez Díaz y Robert Wolosin, en que se ofrecen datos y explicaciones económicos, políticos y legales para el aumento de trabajadores extranjeros en la agricultura de invernaderos, para la competitividad en el sector o la explotación de sus trabajadores.

El Poniente almeriense, un modo de organización social reflejado en una distribución espacial determinada: ¿cómo es aquélla? ¿Cómo se representa en la película? ¿Qué motivaciones hay tras ella según lo plantea la directora? ¿Coincide con las explicaciones de los geógrafos? ¿Qué conclusiones se derivan para la idea de “función social” que los críticos atribuyen a esta película?

Éstas son las preguntas a que buscaremos respuesta en este análisis. Para ello, en primer lugar, describiremos brevemente el ámbito en que se sitúa la película. Con esto nos referimos al espacio geográfico y social en que se encuadra y que está determinado por el sistema agrícola que sustenta. A continuación, describiremos cómo ese espacio se construye en la película y cómo es caracterizado, tanto por la directora, como por los geógrafos. Finalmente, expondremos las conclusiones que pueden deducirse con respecto al propósito de reflejar la realidad social por parte de la obra. En resumen, algunos de los temas que trataremos en este estudio y que se plantean, tanto en el campo de estudio de la geografía y como en el del cine, acerca de la cuestión de la inmigración, son: las fronteras, la distinción ilegal-legal, desigual distribución de la riqueza, globalización y lo local, el derecho a la ciudad.

José Francisco Jiménez Díaz delimita el espacio geográfico del Poniente almeriense en que se concentran los invernaderos de la provincia en su estudio sobre un modelo de agricultura “glocalizada”²: “El Poniente almeriense es una comarca de la costa oriental de Andalucía formada por nueve municipios. Los nueve municipios que pertenecen a esta comarca, también llamada Campo de Dalías, son: Adra, Berja, Dalías, Enix, Félix, Roquetas de Mar, Vícar, El Ejido y La Mojonera. La extensión superficial de este conjunto de municipios es de 980 kilómetros cuadrados” (85). Robert Wolosin señala que en esta región se concentran 60.000 de los 80.000 acres de cultivos bajo plástico de Almería, hallándose el resto en la comarca del Campo de Níjar (2).

Asimismo, Jiménez Díaz aporta datos de población que constatan el rápido crecimiento poblacional de la comarca: “a principios del año 2000, tenía una población aproximada de 159.286 habitantes. En enero de 2005, la población comarcal era de 204.557 habitantes, es decir, en sólo cinco años se ha sucedido un notable aumento demográfico” (85).

Tanto Jiménez Díaz como Robert Wolosin atribuyen las transformaciones económicas y sociales de la zona del Campo de Dalías al sistema de agricultura de invernaderos. Estos cambios se definen a través de la expresión “el milagro de Almería”, el cual, según Wolosin, implica “the transformation of this arid, sun scorched-land with a stagnated population into a booming province with 80,000 acres of greenhouse horticulture, an expanding wine and olive industry, rapidly growing population, and tourist or expat attractor for northern Europeans seeking the sunny, warm climate” (1).

² Este término deriva de la combinación de “global” y “local” y hace referencia a un espacio local cada vez más dependiente de factores y actores internacionales o globales. Se comenta al respecto más adelante al describir la influencia de la dimensión internacional en el Poniente almeriense.

Este cambio comenzó en la década de los años cincuenta, cuando se descubrieron importantes acuíferos que podían proveer de agua a cultivos enarenados que, algunos años más tarde, en 1962, se transformarían en cultivos bajo invernaderos de plástico (Wolosin 25). A este cambio en la producción, se añadió una política gubernamental de distribución de tierras entre agricultores sin tierras para frenar la emigración y promover la permanencia de población en la zona y que favorecería un tipo de explotación agrícola familiar (Jiménez Díaz 85).

Hasta ese momento Almería había sido una de las provincias más pobres de España con una de las cuotas de población emigrante más altas del país. La incorporación de cultivos bajo invernaderos alimentados por los acuíferos transformaría radicalmente el paisaje, la economía y la sociedad de la zona convirtiéndola en una de las más ricas de España. Entre las características más destacadas de este sistema agrícola pueden señalarse: i) el reducido tamaño de la explotación y su gestión preferentemente familiar; ii) el elevado coste de su implementación y explotación; iii) su necesidad de abundante mano de obra, y iv) su extrema dependencia de factores y actores internacionales.

Este conjunto de rasgos lleva a Jiménez Díaz a encuadrarlo, dentro de “un sistema político y económico de agricultura intensiva”; lo cual implica “que ha de disponer de altos consumos intermedios, gran cantidad de mano de obra y una tecnología cada vez más avanzada”; por lo que concluye que “este sistema agrícola se asemeja más a la producción industrial capitalista que a la agricultura tradicional” (90).

Ambos autores resaltan la fuerte influencia que el ámbito internacional ejerce sobre el Poniente almeriense. Así Jiménez Díaz lo califica como “un paradigma de los procesos de glocalización” (84), es decir, como un ejemplo de territorio cuya economía,

sociedad y cultura es cada vez más dependiente de actores económicos y políticos internacionales: “Interdependencia que lleva a que el espacio ‘localizado’ deje de ser un elemento central de la vida socioeconómica, a la vez que se imponen una serie de flujos financieros y económicos globales que, con frecuencia, tienen más capacidad de acción y decisión que los actores locales sobre sus propios espacios y estructuras sociales” (88).

Esta influencia internacional se ejerce en dos ámbitos: económico y legislativo. En el primero el autor sitúa agentes como las alhóndigas (mercados de subastas de los productos), agentes de comercialización, empresas multinacionales e instituciones de investigación agrícola (101). Y en el segundo, organizaciones internacionales como la Unión Europea y la Organización Mundial de Comercio que establecen las “normas mundiales de producción y comercialización” así como “los controles técnicos de calidad de los productos” (102).

Por su parte, Robert Wolosin también señala la relación entre demanda global y producción local en el Poniente almeriense y, siguiendo a Atkins y Bowler, interpreta la globalización en este sector económico como: la liberalización del comercio internacional de productos agrícolas y alimentarios, el control de dicho comercio por multinacionales de manipulación y distribución de alimentos, la aparición de nuevas formas internacionales de división del trabajo y la sustitución de organizaciones nacionales por internacionales en materia de regulación del comercio de productos alimentarios (23).

Por tanto, desde el punto de vista de la sociedad receptora, la presencia de inmigrantes en los invernaderos almerienses se explica por la interacción de esos factores que conforman el sistema de agricultura intensiva. Por una parte, la mano de obra resulta imprescindible y ha de ser numerosa pues, como señala Wolosin, se necesitan como

mínimo tres o cuatro trabajadores agrícolas por invernadero (24). Por otra, se exige una mayor inversión en nuevos productos (semillas, pesticidas) y en tecnología para aprovechar al máximo el agua cada vez más escasa (y más salinizada), para hacer más resistente la planta a las plagas y para satisfacer la demanda internacional de productos. Para los propietarios agrícolas, la reducción de costes en la contratación de mano de obra compensa los elevados gastos en el resto de factores. Esta mano de obra “barata” está compuesta por trabajadores inmigrantes pues los trabajadores españoles cuentan con recursos o redes para acceder a otros trabajos con mejor sueldo o con derechos legales que les garantizan ayuda pública en caso de desempleo.

Desde el punto de vista de la sociedad que genera emigrantes, las razones para la emigración se relacionan con procesos o factores también globales y de índole económica. Tomemos como ejemplo África, el continente de origen de la mayor parte de la población extranjera en Almería hasta este momento³. Según datos del Padrón municipal de habitantes reelaborados por el Instituto de Estadística de Andalucía, en el año 2009, residían legalmente en la provincia de Almería un total de 143.707 extranjeros, de los cuales, 51.222 procedían de un país africano, es decir, el 35,65% del total (Andalucía. Consejería de Economía, Innovación y Hacienda. Inst. Estadística s. n.).

Entre las razones para la emigración del Sur (África) hacia el Norte (Europa), Sami Naïr prioriza las económicas y encuentra el origen de éstas en dos niveles de desigualdad: primero, entre los países de uno y otro lado del Estrecho y de la cual expone

³ Resulta significativo el aumento de población extranjera procedente de países europeos que se han incorporado recientemente a la Unión Europea en detrimento de quienes proceden de África. Por ejemplo, en el año 2000, del total de extranjeros legales en Almería, 59,24% eran africanos y sólo el 2,82% procedía de países de Europa del Este. En el año 2009 la proporción es 35,65% frente a 28,88%. Esto no tiene por qué significar una disminución de trabajadores africanos en la zona, sino que a éstos se les contrata irregular o ilegalmente, mientras que son los europeos los que ocupan las contrataciones regulares preferentemente. Datos procedentes del Padrón municipal de habitantes (Andalucía. Consejería de Economía, Innovación y Hacienda. Inst. Estadística s. n.)

como ejemplo que “el 90% del PNB del conjunto mediterráneo se encuentre hoy día en el Norte” (“Razones” 14); y el segundo nivel o tipo de desigualdad se localiza dentro de las mismas naciones del Sur, pues “los principales recursos se concentran en manos de los más ricos” (“Razones” 14).

A esta desigualdad se suma un cambio en las relaciones Norte-Sur en el ámbito de la economía mundial: si antes el Sur exportaba materias primas e importaba capitales, ahora “el Sur sigue exportando materias primas [...] pero además se ha convertido en exportador de capitales en dirección al Norte: devoluciones de la deuda, inversiones legales e ilegales (corrupción) de las elites financieras del Sur en el Norte, emigraciones” (“Norte-Sur” 27).

Esta situación de desequilibrio geográfico, David Harvey la extiende a nivel global y la atribuye a la implantación del neoliberalismo como sistema económico mundial, el cual se fundamenta en: i) la desregulación internacional de los mercados financieros; ii) una creciente movilidad geográfica del capital y de los productos, y iii) el empobrecimiento de la mayoría de la población de los países en desarrollo como consecuencia de implementar una política económica de corte neoliberal a cambio de préstamos internacionales o ayuda al desarrollo (90-93).

Por tanto, son razones de índole económica y que operan a nivel internacional las que influyen tanto sobre los propietarios agrícolas almerienses, como sobre los extranjeros que emigran a España. Y en esta emigración laboral confluyen tanto la necesidad de la sociedad receptora, como un impulso por parte del emigrante (a estas dos fuerzas impulsoras se las ha dado en llamar respectivamente *pull and push forces*). La

frontera y el grado de rigidez que la sociedad receptora imponga en ella regularán la entrada de los inmigrantes.

A grandes rasgos hemos expuesto cómo se organiza el sistema al que llegan los inmigrantes africanos para trabajar en el Poniente almeriense: un modelo agrícola intensivo, industrial. Y hemos constatado que tanto éste como las sociedades de origen de los inmigrantes se articulan siguiendo actuaciones y agentes internacionales. La organización social que se forma en los invernaderos del Poniente se va a caracterizar por la explotación y la segregación espacial de los inmigrantes.

Si la organización de la sociedad se representa en la película *Poniente* a través de la configuración del paisaje y de los lugares en que se suceden los hechos narrados, la situación de marginación de los inmigrantes se reflejará en su “destierro” del pueblo. La razón para esta exclusión la sitúa la directora en el racismo de los lugareños quienes no reconocen a los inmigrantes como sus iguales. El origen de este racismo se remite a la carencia u olvido de la experiencia personal como extranjeros o marginados, lo que viene señalado por el aislamiento del pueblo. La consecuencia de esta actitud racista será la violencia. La propuesta de la directora es hallar o crear espacios de convivencia igualitaria y de tolerancia, no segregados, a partir del reconocimiento de que todos “tenemos las mismas raíces” como explica Adbembi a Curro en la escena central de la película (00:47).

Como hemos indicado, los dos rasgos principales que caracterizan el espacio narrativo en esta película son: el aislamiento del pueblo con respecto al exterior y la segregación interior entre los grupos de residentes. Respecto al aislamiento, diversas panorámicas del pueblo desde las colinas que lo rodean nos revelan que está rodeado por

el mar y por montañas, barreras que le separan de su entorno, haciendo honor a su nombre: “La Isla”. No parece que existan carreteras que conecten el pueblo con el exterior: hallamos carreteras que suben y bajan por las montañas alrededor del pueblo pero sin que conduzcan a ninguna parte y desde ellas se perciben los invernaderos y el mar, pero nunca el pueblo. También los caminos dentro del sector de invernaderos parecen un laberinto, la misma Lucía se pierde en ellos pues no reconoce las señales de orientación. Además de que la suciedad y los restos de plásticos, desechos de los invernaderos, bordean todos los caminos y carreteras que aparecen en la película.

El aislamiento presupone la idea de que existen unos límites que definen el espacio del pueblo, una frontera, en cuya defensa se aplican los nativos del pueblo rechazando la entrada de extraños (por ejemplo, los inmigrantes en pateras a quienes los dueños de invernaderos se refieren con el término “invasión”). La solución que se aplica a los que ya se encuentran allí es recluirllos en guetos.

Precisamente la cuestión de la frontera (o fronteras pues las hay de diferente naturaleza) es una de las más importantes que surgen en *Poniente*. Verena Berger considera esta película diferente del resto del cine de inmigración español precisamente porque su foco de interés no son tanto la experiencia de la otredad por parte de los habitantes nativos o por los inmigrantes, sino los mismos movimientos migratorios, con lo que trae a primer plano el tema de las fronteras (geográficas, sociales y culturales) y su cruce (196). A este respecto, Berger resalta el papel del paisaje en concitar esta idea de frontera: “Siempre resaltan las líneas demarcadoras del paisaje, como si cualquier horizonte se convirtiera en símbolo de la frontera que existe como obstáculo, pero también para ser superada” (195).

Es decir, *Poniente* recrea a través de estas escenas descriptivas diferentes fronteras físicas. Entre ellas la que cuenta con una presencia más abrumadora es el mar que separa Europa y África. En primer lugar, resalta la carga simbólica que se atribuye a esta frontera como lugar de muerte: el cementerio se halla junto al mar y sabemos que la primera hija de Lucía se ahogó en esa playa. La película busca esta asociación entre mar y muerte que el espectador extenderá a los propios inmigrantes a causa de las repetidas noticias de naufragios de pateras y muerte de personas que intentaban cruzar el Estrecho en su camino a España.

Por otra parte, el mar actúa como una de las barreras que rodean al pueblo (la otra son las montañas) y que resaltan la posición de aislamiento en que la película sitúa al pueblo. Los habitantes del pueblo perciben los límites como marcas que delimitan y distinguen su territorio, el cual está asociado para ellos a una manera particular de ser y comportarse. De ahí su rechazo a la entrada de inmigrantes africanos a los que denominan “invasión”, así como a las nuevas ideas que representa Lucía a quien no le importa trabajar junto a sus empleados subsaharianos en el invernadero. Sin embargo, sin esa “invasión”, los propietarios de invernaderos no dispondrían de mano de obra barata y tendrían que pagar salarios más altos a los trabajadores agrícolas. Ni el pueblo sería tan próspero en general.

Parece contradictorio este rechazo y “necesidad” al mismo tiempo que Adbembi plantea en una conversación con su jefe: “nos necesitáis, pero no nos queréis cerca. Preferiríais que fuéramos invisibles”. En esto sí que coincide con la realidad social, pues como Eugenia Ramírez Goicoechea señala en su estudio sobre inmigración, los lugares de ocio y reunión (bares, parques, paseos, etc.) son los espacios donde se manifiesta

mayor rechazo al inmigrante: “Se detecta en algunas localidades el deseo de que estos colectivos fueran más invisibles o que ocuparan su lugar exclusivamente en el espacio laboral, sin alterar el paisaje humano habitual de homogeneidad cultural, lingüística, hasta fenotípica, de los pueblos y ciudades” (565).

Este deseo de control de los inmigrantes (de convertirlos en cosas) puede responder a esos sentimientos que se asocian a determinados lugares que comentábamos en la introducción: una tradición, unas costumbres asociadas a un determinado paisaje o lugar al que siento que pertenezco y que no deseo que se modifique.

También puede estar relacionado con la impotencia que los nativos sienten ante los cambios que llegan del exterior. La economía de este pueblo, como explicábamos antes, depende de agentes internacionales. La capacidad local para influir en la fuente de riqueza del pueblo es muy reducida. Sin embargo, sí puede controlar a otro agente “extraño” que ha llegado al pueblo y que sí es visible: los inmigrantes. A pesar de que éstos no representan una amenaza para la prosperidad del pueblo, sino que la mantienen (a expensas de su propia explotación, lo cual sitúa bajo otra perspectiva esa “necesidad” de mano de obra inmigrante), ni para las autoridades ni la organización del pueblo, pues al no ser ciudadanos, carecen de capacidad para intervenir políticamente. ¿Son una amenaza para la homogeneidad del pueblo? Si, pero este hecho no es negativo desde el punto de vista de la película, que acepta y defiende la heterogeneidad que representan los inmigrantes.

Pero, una cuestión más importante que heterogeneidad-homogeneidad y que debería plantearse el pueblo es: “¿dónde se halla la verdadera amenaza para nosotros?” Si está en la frontera, no procede de los inmigrantes que entran por ella, sino de las

organizaciones internacionales que firman los acuerdos de libre comercio e instalación de empresas con el Norte de África, los cuales van a deslocalizar la agricultura y a traer productos agrícolas más baratos al mercado. Sin embargo, esta cuestión no es central para la película. La única escena en que se plantea (reunión de agricultores para discutir la bajada de precios de los productos agrícolas) es interrumpida, justo cuando va a hablar el alcalde (representante del poder público) y la película se desvía hacia la trama individual, personal, presente en la película.

Esta orientación de *Poniente* (desviar la atención hacia el debate en términos de identidad cultural) puede apreciarse también en cómo los medios de comunicación o la política discuten sobre esa misma frontera del Estrecho: se construye y refuerza una frontera simbólica que distraiga el debate, mientras el interés económico controla esa frontera (la traslada, reduce o aumenta, según las necesidades del mercado laboral en Europa). Muestra de ello es la confluencia de dos iniciativas europeas: la construcción de las vallas blindadas que separan Ceuta y Melilla de Marruecos y la eliminación de aranceles con dicho país a partir de los Acuerdos euromediterráneos de asociación.

El Tratado de Schengen que garantiza el libre movimiento de personas dentro de las fronteras de la Unión Europea, se acompaña de una política de refuerzo de los límites exteriores de la Unión. A causa de su situación geográfica, este tratado atribuye a España el papel de vigilante de la frontera sur europea. La manifestación más gráfica de esta política europea y del rol que España juega en él, se comprueba en las vallas (“o perímetros de seguridad”) construidas alrededor de Ceuta y Melilla con el propósito de evitar la entrada de inmigrantes ilegales en territorio español-europeo. Juan Goytisolo en su artículo “Frontera de cristal” señala la inutilidad de estos vallados porque la mayoría

de inmigrantes ilegales prefieren arriesgarse en un viaje en patera que les dejaría (con suerte) en la Península, antes que intentar saltar un muro que sólo les llevaría a una ciudad donde su detención y expulsión resultaría más fácil (196). Por tanto, el único valor de esta valla es simbólico: a través de su publicidad en los medios de comunicación, los ciudadanos europeos, asustados ante la “marea” africana que proclaman los mismos medios, sienten que los gobiernos europeos están haciendo algo para protegerles de la “invasión”. Es el mismo sentimiento y expresión que aparece en los comentarios de los dueños de invernaderos cuando discuten en el bar.

Por tanto, la frontera impenetrable existe sólo como símbolo para los ciudadanos del país receptor de que el gobierno (español o europeo) controla la situación. Para las personas que desean emigrar a Europa, la frontera real es “porosa”, usando el término de Sami Naïr, puesto que sólo permanece cerrada “para aquellos que no tienen con qué pagar” el visado de turista o el viaje en patera (“Razones”, 15). Y su función real es la de regular el volumen de inmigrantes que entran, así como seleccionar el nivel de éstos (los más fuertes, decididos o con recursos de origen). Su traspaso servirá además para clasificar a los emigrantes en legales o ilegales, con las consecuencias que esta última categoría conlleva: trabajo sólo en la economía sumergida (y la casi segura explotación), no poder acceder a recursos y ayudas públicas, una casi imposible futura regularización de su situación.

Por su parte, para las empresas y para las inversiones europeas, la frontera entre el norte y el sur del Mediterráneo se ha disuelto a partir de la firma de los Acuerdos euromediterráneos de asociación entre la Unión Europea y siete países del sur del Mediterráneo celebrados entre 1998 y 2005. Estos tratados regulan la liberalización de

los intercambios comerciales en esta zona para cumplir con el Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT). Esta liberalización se extiende a las mercancías al eliminar los aranceles y cuotas, así como al establecimiento de empresas en el territorio de los países firmantes. La aplicación de estos acuerdos es progresiva y, en el caso de Marruecos, supone que para el año 2012 no existirán aranceles que limiten la entrada de productos agrícolas de ese país en la Unión Europea y su precio será más barato sin duda, dado que los costes intermedios también son menores (Unión Europea s. n.).

Además de que esos productos agrícolas que vienen desde Marruecos (otra “invasión”) probablemente se originaron en una explotación de capital europeo, aunque esté en suelo marroquí. Una de las consecuencias de los Acuerdos mencionados es la deslocalización de la agricultura: las empresas agrícolas europeas se trasladan a los países del sur del Mediterráneo donde los costes de producción son mucho menores. El propio gobierno marroquí estructura esta política dentro de su “Plan Marruecos Verde” que pretende “la colocación de un total de 21.000 hectáreas de cultivo entre inversores extranjeros en régimen de arrendamiento, que gozarán de ventajas fiscales y una rebaja de precio del 20%” (Zaragoza s. n.). La misma noticia señala las características que atrajeron a las empresas españolas en previas fases del Plan: “El coste de la mano de obra en Marruecos y los incentivos fiscales (exoneración del derecho de importación y del IVA para la adquisición de bienes de equipo) atraen cada vez más a inversores españoles. Además, existen subvenciones para riegos y otras instalaciones, así como accesos a financiación a través de entidades bancarias de Marruecos” (Zaragoza s. n.).

En definitiva, la defensa de sus límites por parte de los vecinos de La Isla resulta comprensible porque perciben una amenaza externa. Según los habitantes del pueblo los inmigrantes africanos representan un peligro para su identidad: sus costumbres, su modo de vida, etc. por lo que alguien debería impedir que entraran (a menos que se necesite más mano de obra) y controlar que los que ya están en el pueblo, permanezcan en determinadas zonas. El problema de este pueblo es que no identifica correctamente la amenaza o si lo hace, no puede contrarrestarla, por lo que ataca el elemento más cercano a él, al que ve todos los días y que además es más débil: los inmigrantes. Precisamente, el discurso en la “vida real” en torno a la frontera que representa el Estrecho reproduce la conducta de los vecinos: centrarse en la frontera simbólica que protege la identidad, mientras no se presta atención a cómo el interés económico (acuerdos de libre comercio e instalación de empresas) es quien ejerce el control sobre la frontera real. Mientras que las políticas implementadas sí que representan un verdadero peligro para la agricultura del pueblo.

Los límites exteriores físicos se reproducen en la división interior del espacio mediante el establecimiento de otro tipo de fronteras, éstas sociales, por parte de los lugareños quienes excluyen a los trabajadores extranjeros de los límites del pueblo. Podemos comprobarlo en tres espacios concretos: i) las viviendas de los inmigrantes, que son antiguos cortijos abandonados o chabolas construidas con plásticos y restos de invernaderos; ii) el bar del pueblo que actúa como centro de reunión de los propietarios de los invernaderos, y iii) los propios invernaderos, el lugar de trabajo de los dos grupos enfrentados.

Los inmigrantes viven en barrios de chabolas o en cortijos abandonados en las afueras del pueblo. Las condiciones de vida en estos lugares planteadas por la película son deplorables: hacinamiento, carencia de luz y agua corriente e incomunicación. Según una encuesta publicada por El País en febrero de 2000 (coincide con los disturbios en El Ejido), la situación planteada por la película se asemeja a la realidad. Respecto a las condiciones de vivienda, se señala que el 61% de inmigrantes viven fuera del núcleo de población, la mayoría en almacenes (44%), la mitad sin cuarto de baño (57%), sin agua corriente (55%) y sin cocina (56%), aunque la mayoría (69%) sí tiene luz eléctrica (“Inmigración”).

¿Por qué los habitantes de La Isla no quieren alquilar sus casas a los inmigrantes?

Las razones que aducen los dueños salen a la luz en una discusión entre Adbembi y Miguel: son sucios, lo destrozan todo, viven muchos en una casa y huelen mal.

El bar del pueblo actúa como lugar de reunión de los propietarios de invernaderos y la entrada de un inmigrante subsahariano provoca miradas que obligan al hombre a marcharse (00:25). Las conversaciones en este bar giran alrededor de las llegadas de pateras (“es una invasión” se quejan) mientras en la televisión aparecen las imágenes de desplazados por una guerra en África. Contrasta con el bar Luján donde se reúnen los extranjeros y donde Curro es aceptado sin problemas.

Por su parte, la caracterización de los invernaderos pone de manifiesto la segregación racial de los trabajadores (algunos propietarios prefieren a los subsaharianos “porque protestan menos”), las duras condiciones de trabajo y las condiciones abusivas (no pagan horas extra), así como la división de trabajo (los españoles, la vigilancia y control, mientras que los extranjeros se encargan del trabajo manual).

Éstos son los tres espacios fundamentales (viviendas, bar, invernaderos) alrededor de los cuales nativos e inmigrantes se relacionan y su configuración está dirigida a mostrar la explotación y marginación del segundo grupo. ¿Por qué razón? La película lo explica a través del racismo entendido como la incapacidad para reconocer a los extranjeros como iguales a los nativos. De ahí los comentarios de que “son sucios”, “viven muchos juntos”, “huelen mal”. O sea, que no se comportan igual que ellos, por eso les relegan a los límites del pueblo cuando acaba la jornada de trabajo.

Pero esta segregación encuentra razones que van más allá del racismo. La negativa a alquilar una vivienda a inmigrantes contribuye a asegurar su condición de ilegales de forma permanente, puesto que un contrato de alquiler de vivienda y las facturas de agua, electricidad o gas sirven como evidencia de estancia en un lugar, requisito en caso de una futura legalización de su estatus. Asimismo asegura el aislamiento de los trabajadores agrícolas con respecto a los trabajadores en el pueblo o a las asociaciones que pudieran ayudarles o protestar en su nombre. Además asegura que su permanencia será transitoria, pues no adquieren propiedades ni establecen comercios, ni vínculos con el lugar.

Por su parte, la división racial en el lugar de trabajo contribuye a la separación de trabajadores y a que sea más difícil que formen un frente unido para demandar mejoras laborales. Po ejemplo, Justin Akers Chacón explica cómo la segregación de trabajadores inmigrantes en el sector agrícola del sudoeste estadounidense fue una medida promovida por los dueños de las explotaciones con el fin de impedir la unidad obrera para la defensa de mejores condiciones de trabajo, así como eliminar sindicatos y hacer fracasar huelgas (132-33).

Esto ocurre en la película cuando tras una reunión de todos los grupos de trabajadores y gracias a traductores, acuerdan iniciar una huelga en protesta por la reducción del pago de la hora de trabajo. A partir de ese momento se acelerarán los acontecimientos hasta culminar en la noche de los ataques. Aunque ese proceso está tan mezclado con “cuestiones personales” (la venganza de Miguel por perder un juicio de tierras contra Lucía, la pelea con su hijo que se pasa al “bando” de Lucía, la discusión entre Curro y Adbembi, los problemas sentimentales entre Lucía y Curro) que se difumina la conexión entre la primera muestra de unión de trabajadores y los ataques incitados por los propietarios de invernaderos. Mientras los agricultores van a deshacerse de los trabajadores problemáticos o asustarlos, lo que presenta la película es una masa enfurecida de vigilantes a la caza del moro o una Lucía en *shock* por la violencia que presencia.

Ante estas fronteras que separan y crean espacios estancos, la película propone espacios de confluencia, de mezcla, para superar el aislamiento, no tanto físico, sino social del pueblo. Isolina Ballesteros señala este énfasis de la directora en poner de manifiesto “the shared cultural links, rather than differences” que comparten emigrantes y españoles, y esto como “the only possible means towards eventual integration and acceptance” (176). La consecuencia de no hallarlos será la violencia con que concluye la película y que afectará no sólo a los extranjeros, sino también a los nativos del pueblo (representada en la muerte de Miguelito, hijo del incitador a los disturbios).

Esos espacios de mestizaje tienen una presencia física, ocupan un lugar, pero buscan trasladarse al ámbito social. Dosinda García-Alvite identifica uno de estos lugares, el chiringuito “Poniente” que Curro y Adbembi quieren instalar en la playa: “En

este sentido [la palabra] ‘poniente’ significaría el diálogo entre culturas y su posible mezcla. Representando un sueño de independencia y libertad, el bar ‘Poniente’ se convertiría en el espacio nuevo que habitan personas como Curro y Bembi” (236).

Junto a éste, la película crea otros lugares que cumplen una función semejante. Al contrario que en el bar del pueblo, donde se mira raro que entre un inmigrante, Curro no tiene ningún problema para comer en el restaurante Luján junto a los clientes marroquíes. Por su parte, si el pueblo está cerrado a los trabajadores extranjeros, los barrios de chabolas donde éstos viven, se hallan abiertos a los españoles, así Curro, Lucía y su hija participan en una comida y fiesta con la familia y compañeros de Adbembi.

En este sentido, la propuesta de la directora coincide con la idea de un espacio “*in between*” o “*third space*” surgido en la frontera a partir del contacto entre culturas, y que han planteado autores como Homi Bhabha y Gloria Anzaldúa. En su artículo sobre Bhabha para el libro *Key Thinkers on Space and Place*, Constantina Papoulias explica este concepto de “*third space*” propuesto por Bhabha como “the hybrid cultural practices of [...] displaced populations who negotiate often irreconcilable fragments of different traditions and make their temporary home at their limits” (55). La existencia de este espacio híbrido “alienates the frontiers of the modern nation” (Bhabha citado en Papoulias, 55), de lo cual diversos autores han deducido y atribuido a este espacio un potencial de desafío a la autoridad a través de la alianza de los grupos marginales que lo ocupan (55). No obstante, continúa Papoulias, otros autores han criticado que este espacio híbrido, aunque puede desestabilizar la base ideológica cultural del nacionalismo, no afecta de igual forma al discurso económico, sino que lo refuerza (56). En otras palabras, mientras en el ámbito cultural esa convivencia o espacio híbrido puede generar

un debate o una concesión a los grupos marginales (inmigrantes, por ejemplo), no va a ejercer ninguna influencia en el espacio económico, que es el controla, por ejemplo, lo que cobran estos trabajadores en el invernadero.

En cuanto a la justificación que la película expone para la exclusión o aceptación de los extranjeros en el pueblo, destacan dos rasgos: primero, que es necesaria una identificación personal con la experiencia de extranjero para ser capaz de tratar a los inmigrantes como iguales o, en otras palabras, que sólo aquellos que han pasado por una experiencia similar pueden comprender, entenderles y aceptarles; y segundo, la argumentación para la igualdad de extranjeros y españoles se sostiene en unas raíces comunes que la película sitúa en Al-Andalus, cuando “España era un país bereber”, como Adbembi explica a Curro en la conversación que ocupa el centro de la película.

Respecto al segundo rasgo, lo que Adbembi plantea es una ampliación o modificación de la idea de identidad cultural española para incluir a los inmigrantes norteafricanos, pero sigue estando presente la idea de etnia con las implicaciones de exclusión que ésta siempre acarrea. De acuerdo con Stuart Hall, “we call this very strong, well-bounded version of cultural identity ethnicity” (181). Este concepto lo expresa a través de la metáfora de las “raíces”, que son estáticas, fijas. Y la misma se utiliza en *Poniente*: “tenemos las mismas raíces” explica Adbembi a Curro.

Además de estático, fijo, este concepto de etnia implica unos límites a partir de los cuales una persona ya no es reconocida como parte de la misma. Adbembi recurre a la historia del país receptor para ampliar esos límites e incluirle a él y a sus compatriotas. El problema se plantea respecto a quién y cómo se establecen esos límites: ¿qué pasa con los

trabajadores subsaharianos de Lucía? ¿Pueden reclamar una pertenencia a ese grupo? Si no es así, ¿cómo pueden exigir el que no se les discrimine o segregue?

La propuesta de Hall es sustituir la metáfora de las “raíces” (*roots*) por la de “rutas” (*routes*) o “diáspora”, la cual “cuts across the traditional boundaries of the nation-state, provides linkages across the borders of national communities, and highlights connections which intersect — and thus disrupt and unsettle — our hitherto settled conceptions of culture, place and identity” (207). A través de esta idea, argumenta Hall se logra una concepción más abierta de la idea de cultura y de la relación entre cultura, identidad y lugar (209).

La idea se asemeja a la que ya mencionábamos de “*thirdspace*” o espacios “*in between*” de Bhabha, lo cual Hall también señala (206). Y al comentarlos, comprobamos cómo este tipo de espacios fracasan en la película. En mi opinión, la directora reconoce la incapacidad de esta aproximación por sí sola para generar convivencia y tolerancia en una sociedad donde confluyan diversas culturas. Creo que la razón más importante para ello es que percibe la importancia que el factor poder juega en estos espacios híbridos: determinadas personas (grupos, estados) tienen poder suficiente para ejercer mayor influencia en esos espacios y esto excede una discusión en términos culturales, ha de incorporar el aspecto económico y político.

Pero la directora rechaza esta opción. En cambio, opta por añadir el factor de identificación personal, de empatía. Los límites implícitos en el concepto de etnia pueden superarse añadiendo la idea de que existen unos elementos que son comunes a todos los seres humanos independientemente de su raza, cultura o religión. Estos elementos son los sentimientos: la nostalgia, la soledad, la amistad, el amor, etc. Adbembi lo expresa en

otra conversación con Curro cuando las dos familias comparten una comida en las chabolas donde viven. A través del reconocimiento de estos rasgos comunes entre españoles (como Curro, Lucía y los espectadores) y los inmigrantes extranjeros, la idea de etnia se mantiene pero se amplía hasta abarcar a toda la humanidad.

Un problema surge en la dificultad para que el espectador (Curro o Lucía) se identifique con los inmigrantes en la película pues la distancia que se ha establecido entre los dos grupos es demasiado grande: excepto Adbembi, el resto de personajes extranjeros despiertan más compasión que identificación. Para eliminar esta distancia la directora recurre de nuevo a la historia: rescatar el pasado de emigrantes de los españoles. Recuerda al espectador que esa distancia entre inmigrantes y españoles en algún momento no fue tan grande y lo hace a través de la inclusión de una película dentro de *Poniente*: escenas de españoles llegando a estaciones de tren en ciudades desconocidas. Igual que para Curro, el espectador de esta película antigua, la memoria, el recuerdo de algún familiar que emigrara, actúa como paso intermedio para acortar ese espacio que impide la identificación entre trabajadores extranjeros en los invernaderos y espectadores españoles actuales.

En conclusión, *Poniente* recrea un pueblo español (“La Isla”) que se puede localizar fácilmente en la costa almeriense por el “mar de plástico” que le rodea, es decir, los cientos de invernaderos donde se producen sus cultivos agrícolas. Este pueblo puede interpretarse como una representación de España y los cambios que ha venido experimentando desde los años sesenta. En todo caso, lo que observamos es un lugar que se ha convertido en una sociedad “moderna” y se ha incorporado a una economía globalizada. Estas transformaciones han generado una mejora de la economía y de los

modos de vida de sus habitantes. También han supuesto la llegada de inmigrantes que nutren el mercado de trabajo no cualificado y mal pagado. Con los trabajadores extranjeros, aparece también la diferencia cultural y racial en el pueblo: nuevas costumbres, religiones, idiomas, etc. La reacción de los nativos será el aislamiento del exterior y la segregación de los extranjeros que viven allí y a los que “necesitan” para mantener su sistema económico. La película rechaza esta opción de exclusión y propone aceptar a los inmigrantes como iguales, basándose en la identificación entre españoles y extranjeros porque: existen rasgos comunes que unen a los dos grupos (los sentimientos), además de una historia compartida: Al-Andalus y cuando los españoles eran emigrantes en Europa.

El análisis de las políticas que se realizan alrededor de la frontera del Estrecho y del sistema de agricultura intensiva nos permite observar la influencia determinante que sobre La Isla/la nación, ejercen los actores internacionales que regulan la economía global. Sin embargo, éstos normalmente no están presentes en la discusión de la “frontera” que llevan a cabo los medios de comunicación, quienes resaltan el valor de “muralla simbólica” de esa frontera (la que crea un “ellos” y un “nosotros”).

De igual forma, en la película, no se discute sobre esos actores internacionales ni sobre el poder que ostentan sobre el pueblo. En su lugar, la discusión se centra en torno a los cambios que para la tradición, las costumbres, el color del pueblo representan los inmigrantes. Cambios que la mayoría de los vecinos perciben como negativos (una amenaza), mientras que para una minoría son positivos (hibridez). Para convencer al pueblo y a los espectadores, la película apela a la compasión y a la identificación: el sufrimiento de los inmigrantes, sus deseos de mejora en la vida, de vivir en paz, etc. Sin

embargo, obvia un rasgo común que ya hemos apuntado: estar sujetos a las decisiones de quienes dirigen la economía global, cuya influencia y capacidad de intervención sí que los convierte en una amenaza “externa” real.

3. *Flores de otro mundo* (1999)

Dirigida por Icíar Bollaín, *Flores de otro mundo* se ha convertido en una de las películas sobre inmigración que mayor éxito de público y de crítica ha obtenido. Entre los premios que se le han concedido destaca el Premio de la Crítica en el Festival de Cannes 1999 (Castiello 74). Por su parte, según datos del Ministerio de Cultura recogidos por Chema Castiello, comprobamos que *Flores de otro mundo* es una de las dos películas sobre inmigración que ha superado el millón de euros de recaudación. La cantidad exacta recaudada por esta cinta fue de 1.463.789 euros y contó con un número considerable de espectadores en los cines: 372.674. Ciertamente estas cantidades parecen escasas si se comparan con la película española más taquillera de ese mismo año: *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar que superó los 3 millones de espectadores y los 10 millones de recaudación. Teniendo en cuenta la posición privilegiada que Almodóvar ocupa en la cinematografía esta comparación resulta un poco fútil. Sin embargo, para una película de inmigración, y dado “el carácter minoritario de este cine de inmigrantes” como lo denomina Castiello (35), *Flores de otro mundo* ostenta una posición privilegiada.

Las razones para ese éxito, según el mismo autor, son el enfoque social, el realismo y la cotidianidad: “la película evidencia el compromiso de una directora dispuesta a hacer un cine realista y reflexivo que atestigua una finalidad social y donde la gente común, como en las películas de Ken Loach, son el centro de la historia” (77). Igual que *Poniente*, “un drama romántico en un contexto social” (Castiello 89), en *Flores* el problema social va a plantearse y desarrollarse en el interior de las casas, en la vida privada y doméstica de los protagonistas.

Flores de otro mundo se inspira en un hecho real, que a su vez tiene un origen cinematográfico: las “caravanas” de mujeres que han sido organizadas por diversos pueblos españoles, especialmente del interior, donde la población femenina es escasa y el envejecimiento y despoblación es una amenaza para la supervivencia del pueblo. El objetivo de estas visitas de mujeres es poner en contacto a los solteros del lugar con mujeres de fuera y esto con la esperanza de que surja una relación y la pareja decida permanecer en el pueblo.

El mismo término “caravana” evidencia el origen cinematográfico de esta apuesta rural por la supervivencia. La película estadounidense *Westward the Women* (1951) del director William Wellman, traducida al español como *Caravana de mujeres*, sirvió de inspiración al pueblo aragonés San Juan de Plan para organizar en la década de los años ochenta la primera visita de solteras al lugar. A partir de entonces, se han llevado a cabo experiencias similares en otros pueblos, extendiéndose también a familias completas, no sólo mujeres.

Isabel Santaolalla comenta en su artículo esta “simetría” entre cine-vida real que ha desembocado en la obra de Bollaín. Para esta crítica, mientras la película estadounidense se centra en documentar el nacimiento de una comunidad, pues concluye en el momento en que las pioneras llegan al Oeste donde las están esperando sus futuros esposos, la película española arranca en el punto donde concluye aquella, planteando las dificultades del encuentro (130-31).

Será otro paralelismo cinematográfico, el que Santaolalla plantea entre el recibimiento de las mujeres en *Flores* por los habitantes de Santa Eulalia y el malogrado que preparan los lugareños para los visitantes americanos en la película *Bienvenido Mr.*

Marshall (muy diferente del silencioso y tímido en *Westward the Women*), el que nos pondrá sobre aviso, según esta autora, de que lo festivo y alegre de esta bienvenida no va a durar y al cabo de poco tiempo se impondrá la realidad gris y aburrida de la vida rural. (132). Y, también podemos añadir, la realidad respecto a la incorporación de personas extrañas a la comunidad.

El elemento que distingue a esta caravana de mujeres que llega a Santa Eulalia y que encuadra a esta película en el cine de inmigración, es que, junto a las españolas, viajan varias mujeres dominicanas, con la esperanza de conocer y casarse con un hombre del pueblo. Tras la fiesta de bienvenida, se han formado dos parejas. Por una parte, Patricia, una de las mujeres dominicanas se casa con Damián, agricultor que vive con su madre, y trae a sus dos hijos, de un matrimonio anterior, a vivir con ellos. Por otra, Marirrosi, una enfermera bilbaína, y Alfonso, el organizador de la visita y que abandonó la ciudad para volver al campo, inician una relación, aunque ésta consistirá fundamentalmente en cartas y escasas visitas de ella al pueblo. La última pareja no surge de esta visita organizada, sino de un viaje de turismo sexual a Cuba, del que Carmelo, un albañil acomodado, se trae a la joven Milady al pueblo con el objetivo de casarse y formar una familia. La película expondrá las relaciones de estas tres parejas y los problemas que encuentran, los cuales sólo conseguirán solucionar Damián y Patricia, quienes permanecerán juntos, mientras que los demás se separan.

Respecto a la relación entre inmigración y espacio(s) en que se desarrolla la acción, destacan dos rasgos: primero, su situación en un entorno rural y, segundo, la preponderancia del espacio doméstico. La primera característica ha sido relacionada por diferentes autores con cuestiones como la soledad, el aislamiento o a la representación de

la tradición española o del pasado colonial. Creemos que más determinante que tratarse de un pueblo, son la escasez y homogeneidad de la población, lo cual acentúa la diferenciación de las mujeres extranjeras, así como su dependencia de sus parejas, puesto que carecen de redes de apoyo, como sí existen en las ciudades. Asimismo la situación en un pueblo del interior de España acentúa el tema de la “diferencia cultural”, con lo cual la cuestión de la inmigración se va a articular alrededor de la idea de identidad cultural, a la cual, Stuart Hall denomina “etnicidad”: “We call this very strong, well-bounded version of cultural identity *ethnicity*” (181 cursiva en el original).

En cuanto a la segunda característica, existe una marcada preferencia por recrear diferentes espacios domésticos como expresión del ámbito familiar y esto encuadrado en la metáfora de familia como nación. La llegada de un extranjero a la comunidad-nación y la reacción de la sociedad receptora se refleja en esta película en la incorporación de esposa (y en un caso, hijos) extranjeros. Los problemas de integración de los inmigrantes se plantean como diferencias culturales que la película solventa a través de la identificación de dos figuras maternas: Patricia y Gregoria.

A la hora de analizar el espacio cinematográfico en *Flores de otro mundo*, resulta imprescindible referirse a los estudios de Isabel Santaolalla. Esta autora comenta sobre la significación de los espacios en esta película en lo referente a la temática de la inmigración y adaptación al lugar, en su artículo “The ‘road that turning always’ ...: Replacing the familiar and the unfamiliar in Iciar Bollain’s *Flores de otro mundo/Flowers from Another World* (1999)”, así como en el capítulo IV de su libro *Los “otros”: etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*. En estos estudios señala la importancia de optar por un espacio cinematográfico rural frente a lo acostumbrado de

situar las películas de inmigración en centros urbanos. En su opinión, la elección de un espacio rural revela la intención de llevar la inmigración al mismo centro de la tradición peninsular, un lugar al que los inmigrantes no suelen acceder. Asimismo plantea cómo la construcción de los espacios y la caracterización de los personajes disuelven las expectativas sobre lo familiar y lo extraño (las diferencias entre “nosotros” y “ellos”, “aquí” y “allí”) trasladando a la comunidad la idea freudiana de que lo familiar (*heimlich*) y lo extraño (*unheimlich*) conviven en el interior de uno mismo. Ante el espacio claustrofóbico del pueblo y de las casas masculinas, se busca el escape en espacios liminales como la carretera que rodea el pueblo o a través de instrumentos de comunicación como el teléfono o los vehículos con los que poder negociar un espacio común.

Santaolalla señala la peculiaridad de esta película que traslada la “dramatización de las historias contemporáneas de inmigración, o el encuentro entre versiones de etnicidad convencionales y otras emergentes” al mundo rural, al “mismo corazón de la España (pen)insular” (*Los “otros”* 198). La elección de este escenario rural “yendo en contra de las prácticas, tanto en el cine español como en el de otros países” como señala la misma autora, ¿supone alguna diferencia específica?

Una entrevista de la directora, Icíar Bollaín, y el guionista, Julio Llamazares, sobre el proceso de realización de la película nos informa de que la elección de un espacio rural respondía al propósito de tratar el tema de la soledad, siendo los pueblos del interior que se habían ido despoblando con la emigración hacia las ciudades, el paradigma de la misma:

I. B.: En lo que yo me fijé en mi historia [...] es en cómo se busca la vida la gente para salir de la soledad. Porque, aparte de las caravanas a Plan, a mí me impresionó un documental del programa de *Línea 900* que se llamaba *Soltero y solo en el campo* en que entrevistaban a los hombres. Me di cuenta de que tenían un “cuelgue” tan grande que llegué a preguntarme cómo se buscarían la vida. (29)

J. Ll.: Detrás de eso está la historia sociológica y antropológica de la migración masiva, sobre todo femenina [...] este tipo de gente sabe que no sólo está condenado a vivir en la soledad del páramo castellano o en la serranía andaluza, sino que está condenado a vivir sin mujer, a vivir solo, independientemente de que quiera o no, porque no hay mujeres. (31)

Para Santaolalla y para Luís Martín-Cabrera, de la elección de un espacio rural se derivan interpretaciones con respecto al pasado colonial español. Así, el que inmigrantes latinoamericanas lleguen y se asienten en un pueblo español, más concretamente castellano, recrea una “colonización a la inversa” en palabras de Santaolalla: “Cuando baja del coche en el que Carmelo la ha traído al pueblo, su actitud [la de Milady] segura pero sorprendida según observa por primera vez a los “nativos” parece una versión invertida de la llegada de los conquistadores españoles al ‘Nuevo Mundo’” (*Los “otros”* 197).

Luís Martín-Cabrera coincide en esta apreciación, pues, en su opinión, “Milady and Patricia are retracing the path of the first conquistadors, only in the opposite direction: instead of going from the Castilian countryside to ‘La Española’, they are coming from the Dominican Republic and Cuba to Castile” (52-53). De ahí, que

interprete las reacciones del pueblo hacia estas mujeres extranjeras (“the way they are racialized and sexualized”) como una repetición de la herencia colonial española en las nuevas corrientes de inmigración (53).

En realidad, la cuestión que se plantea es qué consecuencias sobre el planteamiento de la cuestión de la inmigración se derivan de que esta película se localice en un espacio rural como Santa Eulalia. Más significativo que el tratarse de un pueblo, me parece que resultan sus reducidas dimensiones. Este hecho resalta si lo comparamos con la película *Poniente*, que también se localiza en un espacio rural, pero totalmente diferente, pues tiene una economía y una población crecientes y dentro de esta última, un alto porcentaje es de procedencia extranjera. Por el contrario, Santa Eulalia es un pueblo pequeño: aunque desconocemos el número de habitantes, el que carezca de una tienda de comestibles es un claro indicador de la escasez de población. Y, sin lugar a dudas, Milady y Patricia son las únicas extranjeras del lugar.

De esta localización de la película en un entorno rural apenas habitado y homogéneo las consecuencias que se derivan en lo tocante a la inmigración es una mayor indefensión de las mujeres extranjeras que lo habitan. Y esto es así porque no tienen acceso a las redes de apoyo que se forman entre compatriotas, o entre inmigrantes en general, pues están solas. Tampoco a las asociaciones de ayuda a estos colectivos que se localizan en localidades con un tasa de población inmigrante considerable.

Eugenia Ramírez Goicoechea en su estudio sociológico sobre inmigración en España elaborado a partir de entrevistas a inmigrantes de diferentes nacionalidades, pone de manifiesto la importancia de esta red, no sólo por su labor de asistencia material (alojamiento, búsqueda de empleo, dinero), sino también psicológica y social (por

ejemplo, en el aprendizaje del nuevo espacio y de las costumbres nativas y la adaptación a su nueva condición personal de inmigrante):

La red [de familiares y compatriotas] se erige como un recurso básico, tanto de captación como de integración [...] cada punto de la red representa una relación interpersonal subjetivamente significativa que neutraliza las barreras de un territorio ajeno física y simbólicamente, inaccesible por dominios y compulsiones decididos y organizados fuera del control del propio sujeto. Recorrer los caminos de la red es como abrirse paso por encima de divisiones y obstáculos administrativos, geográficos, culturales, romper las murallas construidas por la Historia, la Geografía, la Política, la Economía. (550)

La estancia en un pueblo pequeño como Santa Eulalia, sin más población extranjera, acentúa el aislamiento de Milady y Patricia, su sensación de diferencia con respecto al resto de la población, así como su dependencia de sus respectivas parejas masculinas.

Por otra parte, situar la acción en un pueblo pequeño del interior de España sirve a la película para incrementar el efecto de contraste entre culturas, que fue uno de los planteamientos de directora y guionista. Así, Julio Llamazares comenta: “Lo que sí teníamos claro era lo que nos interesaba narrar a ti y a mí: el choque de culturas, de mentalidades, la vida de cada día” (33). Este contraste aparece en todas las películas de inmigración, pero *Flores* lleva a los extremos este tema al situar a los personajes en un espacio rural y homogéneo como Santa Eulalia y, por tanto, convierte la cuestión [de la diferencia] cultural en el principal problema en torno al cual debatir la inmigración:

I. B.: En cierto modo sí tuvimos esa doble visión de lo mismo que tú, Juan, decías. Por ejemplo, una mulata en un campo castellano. Un auténtico flas. La metáfora la teníamos los dos en la cabeza: ¿qué hace una caribeña en un campo de Castilla? (47)

J. Ll.: Esta película es antinatural. Como su tema, que es meter con fórceps a unas mujeres que son pura vida y puro calor y puras ganas de vivir en un mundo muy cerrado y en vías de desaparición. (47)

Esta es la idea que sustenta el título de la película y la metáfora de las flores trasplantadas (orquídeas africanas) que Adolfo intenta hacer crecer en su invernadero (terreno español), cuyo significado metafórico también señala Santaolalla (*Los “otros”* 195).

El planteamiento de la inmigración en términos de diferencias entre culturas retoma la distinción de Hall entre “raíces” y “rutas” que ya habíamos comentado en el análisis de *Poniente*. Incluso la metáfora es igual en ambas películas. Mientras las “raíces” son estáticas, fijas, representando una cultura cerrada, las “rutas” o “diáspora” crean lazos que cruzan las fronteras estatales y superan los límites de la comunidad nacional. Al hacerlo así, desestabilizan los conceptos asumidos de cultura, lugar e identidad (207). A partir de esta categoría de “diáspora”, sostiene Hall, se construye un concepto abierto de cultura y de la relación entre cultura, identidad y lugar (209).

En el caso de *Flores* no se menciona el que existan las mismas raíces entre inmigrantes del Caribe y españoles, puesto que en la película no se menciona el pasado colonial español. Pero se introduce la idea de que sí es posible el trasplante, es decir, trasladar las raíces a otro lugar y prosperar allí.

No obstante, esta metáfora y el enfoque cultural plantean dos problemáticas. La primera hace referencia a cómo y dónde se establecen los límites de cada cultura. Y la segunda, ¿cómo solventar la idea de exclusión implícita en la categoría de “cultura” (etnia) para presentar una solución adecuada, es decir, multicultural?

Respecto a la primera cuestión acerca de qué rasgos son los que definen que una persona pertenezca a un grupo cultural o no, en la película está bastante claro: los personajes serios y silenciosos son habitantes de Santa Eulalia, mientras que quienes bailan, gritan y se ríen son caribeñas. En palabras de uno de los contertulios para la entrevista con Bollaín y Llamazares: “Porque se empareja el clima frío de ellos y el clima caluroso del que proceden ellas, enfrentándose ambos mundos. Asimismo, se contraponen dos caracteres y temperamentos: calientes ellas, o sea expansivas y comunicativas, frente al carácter frío del medio rural” (46).

Cabría preguntarse si no existen diferencias entre la cultura cubana (representada por Milady) y la dominicana (Patricia y sus amigas) aunque el clima sea caluroso en las dos islas y las dos sean mulatas.

Curiosamente, esta diferencia cultural (o más bien, temperamental) que se señala entre caribeños y españoles es, según entrevistas realizadas por Ramírez Goicoechea, uno de los rasgos con que los españoles construyen sus estereotipos sobre este grupo:

Además del idioma (la posibilidad de establecer comunicación), otras características culturales muy manifiestas entran a formar parte de los ingredientes con los que los españoles construyen sus estereotipos. Por ejemplo, aquellas que se refieren a sus expresiones más externas de viveza y jovialidad, referidas en este caso especialmente a los dominicanos:

‘Ellos son alegres. Ellos son la música y los bailoteos. Es una gente muy acogedora’. [...] En el decir de otro mediador social consultado, ‘Los dominicanos llevan otra alegría en el cuerpo, son más bullangueras, lo llenan todo’, citándolos en comparación con los marroquíes, por ejemplo. (295)

Según esta autora, esta imagen festiva puede funcionar tanto a favor de los inmigrantes dominicanos si se les compara con otras nacionalidades, como en su contra. No se puede hablar de una coincidencia sobre la interpretación de este estereotipo por parte de la población española, aunque sí para calificarla como estereotípica.

Por otra parte, el concepto de etnia como grupo con unos determinados rasgos culturales implica de por sí la exclusión de quienes no los comparten. La consecuencia extrema sería un nuevo tipo de racismo “whose dominant theme is not biological heredity, but the insurmountability of cultural differences” (Balibar y Wallerstein citado en Flesler, 105) y que concluye en la imposibilidad de mezclar determinadas culturas. Pero esta característica del concepto de etnicidad, negaría el propósito de mestizaje propuesto por la película y que se visualiza en la familia multirracial de Damián y Patricia.

Para superar esta contradicción, la película ha de encontrar unos rasgos que superen los límites del concepto de etnicidad y que comuniquen a los dos grupos/etnias. Unos caracteres que la familia de Damián y Patricia parece haber descubierto, al contrario que las otras dos parejas, cuya relación fracasa. Y, los cuales Alfonso ya había anunciado a Marirrosi al confiar en que sus orquídeas africanas prosperarían en su invernadero, pues “cuidándolo crece todo”. Cuidar se entiende como el cariño, mimar,

amar a las personas, por muy diferentes que sean. Sobre todo si se descubre que, en el fondo, no son tan diferentes, pues tienen los mismos sentimientos que nosotros.

Igual que en *Poniente*, la identificación emocional resuelve las deficiencias de la categoría “etnia”. Al mismo tiempo, permite eludir la cuestión de la desigualdad de condiciones (legales, económicas) en que nativos e inmigrantes “negocian” sus intercambios culturales.

Puesto que la propuesta de la película para la convivencia intercultural reside en los sentimientos y en la vida privada, no es de extrañar la importancia que en la película recibe el espacio doméstico. Desde el cartel que recibe a las mujeres en el pueblo: “¡Bienvenidas, estáis en vuestra casa!”, esta película recoge los esfuerzos de los personajes para transformar sus casas en hogares, aunque sólo Damián y Patricia lo lograrán.

Santaolalla describe las tres casas que aparecen en la película, las cuales, aunque diferentes en apariencia, transmiten el mismo valor simbólico, “convirtiéndose en expresión visual de la alienación de sus habitantes [...] dominados por la melancolía y la soledad” (*Los “otros”* 201). Nunca veremos en la película que Marirrosi llegue a entrar en la casa inacabada de Adolfo, a pesar de los intentos de ella por ayudarlo a acabarla y decorarla. Acompañada de Adolfo, Marirrosi va a acceder y ser aceptada en lugares en que se pone reparos a las otras dos mujeres: el invernadero, donde se crían las orquídeas africanas, el bar, donde se reúnen los hombres del pueblo y extensión de la casa familiar de Adolfo, el pueblo abandonado que sirve a Santa Eulalia de recordatorio y aviso. Sin embargo, nunca la veremos entrar en la casa de él.

Carmelo ha construido la casa más lujosa del pueblo para Milady con el propósito de formar una familia. Sin embargo, Milady constantemente huye de esta casa para visitar a Patricia o pasear por los alrededores del pueblo. Para ella es una prisión y se refugia en su habitación rodeada de fotografías de su familia en La Habana.

Pero la casa a la que se presta más atención es la de Damián, o mejor dicho, de su madre, Gregoria, como le recuerda él a su nueva esposa para explicar la autoridad que la madre ostenta, pues “al fin y al cabo la casa es suya”. Ésta será la principal en la película porque en ella se va a formar una familia, al contrario que en las otras casas.

Isolina Ballesteros resalta la frecuencia con que las directoras de cine recurren a la familia como metáfora de la nación y cómo ésta se enfrenta a la cuestión de la alteridad (6). Con respecto a *Flores* comenta cómo “Bollaín makes the rural family the locus of hope for a multiethnic and tolerant society” (7).

Aunque Daniela Fresler interpreta esta familia rural como una reafirmación de un tipo de racismo diferencial, pues “*Flores* shows that it is with a female Latin American immigrant [implica católica e hispanohablante] that a successful romantic relationship can be imagined” (114). Por el contrario, continúa la autora, en otras películas como *Bwana*, *Said*, *Tomándote* o *Susanna*, la relación fracasa pues el inmigrante es hombre y africano y la pareja es una mujer española.

Por su parte, H. Rosi Song señala que la solución de pareja (relación romántica) representa una forma de asimilación del inmigrante. Respecto a *Flores*, expone cómo los esfuerzos de Patricia para ser aceptada sólo tienen éxito cuando su suegra reconoce en ella los valores de una madre que se sacrifica por sus hijos y que cuida de su familia: “Despite her inicial rejection, Damian’s mother learns to appreciate her daughter-in-law

for the love she demonstrates for her children, her selflessness, and hard work. And at the end, it is the mother who will encourage her son to keep his new family together” (49).

En el fondo, el planteamiento en términos de una relación y la formación de una familia (aparte de cuestiones de asimilación, racismo cultural o la perpetuación del rol tradicional femenino) lo que ofrece es la posibilidad de buscar una solución rápida a cuestiones sociales complejas. Pero al hacerlo así, simplifica y borra aristas de dichas cuestiones.

Cierto que este planteamiento responde al propósito explícito de directora y guionista de centrarse en la problemática humana, no política. Así Julio Llamazares comenta:

Tampoco es que una película deba ser un espejo donde se expone algo totalmente realista, pero sí debe ser testigo de su tiempo y de su entorno [...]. [La gente busca reconocerse], reconocerse en los sentimientos y en los pensamientos. Yo creo que eso sí es importante para la gente [...]. Y hay unas personas que tenemos la suerte o la ventaja de poder expresar con palabras o con imágenes lo que los demás sienten y piensan. En ese sentido, nosotros tenemos un compromiso de lealtad con la gente. [...] Yo digo comprometido con tu época, con la gente con la que vives, no hablo de compromiso político (66-67).

Pero ¿cómo se puede evitar la discusión política cuando precisamente se incluyen una inmigrante ilegal en la película o el turismo sexual? Centrándose en la problemática doméstica que se le presenta a estas extranjeras. Aunque a veces se intercalen comentarios referentes a la discriminación racial (Patricia avisa a Milady de que la

policía está más dispuesta a pedir “los papeles” a una mujer negra que una blanca) o a las dificultades de la vida de un inmigrante (igual le comenta que el trabajo de interna equivale a estar explotada o la ansiedad constante de conseguir “los papeles” que le permitan residir legalmente), éstos se diluyen en la historia central de diferencias culturales, aceptación por la comunidad y problemas personales/familiares.

En el fondo, la inclusión de dos extranjeras aporta un elemento de exotismo en la película que satisface las necesidades del público español con preocupaciones sociales, el que acude a ver cine minoritario de inmigrantes, según la expresión de Chema Castiello, pero resultaría difícil deducir que ello implique una finalidad social o que tenga una repercusión sobre la sociedad española.

4. *En construcción* (2000)

El director Jose Luís Guerin y un grupo de alumnos del Máster de Documentales de la Universidad Pompeu Fabra fueron testigos con sus cámaras de parte del proceso de rehabilitación del barrio barcelonés del Raval entre los años 1998 y 2000, también conocido como el Barrio Chino. El resultado fue la película *En construcción*. En ella el director, según palabras propias, pretendía (y lo hace) mostrar “cómo se reemplaza una morfología humana por otra” (entrevista con Txema G. Crespo citada en Galán s. n.).

El propio título de la película, *En construcción*, nos pone sobre aviso acerca de este cambio urbano y humano en el centro histórico de Barcelona⁴. Pero Guerin no se limita a registrar esa transformación, simbolizada en el derribo de un edificio antiguo y en la construcción de uno nuevo, sino que también plantea lo injusto de un sistema inmobiliario que desplaza a los vecinos tradicionales del barrio (clases populares nacionales y extranjeras) para hacer sitio a nuevos vecinos de clases más altas. Todo ello bajo un discurso benefactor de mejora para el barrio y beneficio general para la ciudad pero que no oculta para la cámara de cine la presencia del beneficio e interés privado (constructoras, propietarios de inmuebles y bancos).

Si los Planes de Reforma Interior (PERI) del centro histórico han privado a estos vecinos de su espacio vital, Guerin les convierte en los protagonistas de su película. Son

⁴ El barrio del Raval es uno de los barrios en que se divide el distrito de Ciutat Vella. Éste es el primer distrito de Barcelona y coincide con el centro histórico de la ciudad. En el poniente se sitúa El Raval que fue la “cuna de la industrialización” barcelonesa. Desde 1925 también se lo conoció como “Barrio Chino” al prosperar el nombre con que el periodista Angel Marsa lo bautizó. La presencia de numerosos bares, salas de espectáculos y “casas de tolerancia” como denomina la página web del Ajuntament de Barcelona a los burdeles de la época, explica que el lugar recordara a este periodista a algunos barrios en otras ciudades europeas en que existían similares negocios y que ostentaban ese mismo apodo. En el anexo se incluyen tres mapas para facilitar la localización de esta zona: Ciutat Vella en Barcelona (mapa 1), El Raval dentro del distrito de Ciutat Vella (mapa 2), plano de El Raval con las calles que lo delimitan (mapa 3). Información y mapas procedentes de la página web del Ayuntamiento de Barcelona: *Ciutat Vella se tiñe de colores*

personas reales quienes “representan” sus propias vidas: Juani, que mantiene a su novio Iván ejerciendo la prostitución, el antiguo marinero Antonio, que ahora vive de recoger objetos en la basura, los niños del barrio que juegan en el solar. Pero también se les unen los obreros que trabajan en la construcción del nuevo edificio: también ellos clase popular (trabajadora) y muchos emigrantes, como gran parte de la población del barrio ahora. Los vecinos observan, opinan y se dirigen al edificio en construcción y quienes se encuentran allí a su vez se vuelven hacia los vecinos. Será la llegada de los futuros compradores, los posibles “nuevos” vecinos, la que rompa esa relación. Ellos no ven a los obreros y preferirían no ver a los vecinos, para eso van a blindar sus ventanas y edificio.

“Actores” reales es sólo uno de los elementos que definen el marco de libertad en que se encuadró el planteamiento de la película: “En esta película he querido tener el lujo de no tener nada claro de antemano. Lo más bello de todo ha sido partir a la búsqueda: ir descubriendo tu película al son, al ritmo de la realidad” (Guerin citado en Obiols s. n.). Esta libre “búsqueda de la realidad” ha dificultado la clasificación de la película, porque si su forma aparente es la de un documental, para el director “está más cerca del proceder del cine narrativo de ficción que del documental” (citado en Obiols s. n.).

Aunque los críticos no coinciden en qué categoría situarla, sí están de acuerdo en alabar su originalidad y calidad. De lo cual son prueba los premios recibidos: Premio Especial del Jurado y Premio Internacional de la Crítica en el Festival de Cine de San Sebastián en 2001, Premio Nacional de Cinematografía en 2001, Premio Goya al Mejor Documental en 2002 (Castiello 80). Además de un galardón, el Premio Titanio, cuya concesión por parte del Colegio de Arquitectos parece dar la razón a Guerin cuando relaciona arquitectura y cine a partir de su problemática doble naturaleza como negocios

y obras artísticas: “Cuando el arquitecto piensa verdaderamente en la distribución de espacios, en la ubicación de una ventana, en los materiales, está incidiendo en la vida de las personas. Este arquitecto con convicciones tendrá fricciones con los promotores cuyos intereses suelen ser muy parecidos a los de los productores de cine: acabar la película en menos tiempo, con menos presupuesto, con menos materiales” (Guerin citado en Galán s. n.)

Mi intención con esta aproximación y citas previas era introducir la idea de cómo Jose Luís Guerín se plantea su obra en torno a tres categorías que han venido sustentando este estudio: sociedad-cine-espacio. ¿Cómo relacionarla con la inmigración? Es decir, ¿por qué se ha elegido esta película para completar este estudio sobre cine de inmigración?

Por dos razones fundamentales. La primera es que el Raval, en la actualidad, es uno de los barrios barceloneses con mayor densidad de población inmigrante: si en el período 1986-97, en Barcelona el crecimiento de la inmigración osciló entre 20-25%, en el Raval lo hizo en un 84-86% (Magrinya y Maza 7). Y según datos del Padrón Municipal de Habitantes a 30 de junio de 2008, la población extranjera en El Raval se sitúa en un 52,3% mientras que el porcentaje en la ciudad de Barcelona es del 20,9% (Ayuntamiento Barcelona. Dpto. Estadística s. n). Esta concentración de población inmigrante en el área puede considerarse como una fase más en la trayectoria histórica de este barrio, que de siempre ha recibido, y en el que se ha asentado, la gran mayoría de emigrantes que llegaban a Barcelona para trabajar en el sector industrial, concentrado en su mayor parte en esta zona. Hechos ambos que han determinado su configuración y distribución espacial, como analizaremos más adelante.

La segunda razón se halla en la presencia de dos personajes inmigrantes (marroquíes concretamente) en la película: Abdel Azi (el peón) y Abdelsalam (el aprendiz). Éstos colaboran con la cuadrilla que construye el nuevo edificio de viviendas que va a erigirse en mitad del barrio popular y al que vendrán a vivir los nuevos vecinos de clases medias-altas. Abdel Aziz también aparece en la película *Poniente*, y nos lleva a plantearnos si se trata de un actor profesional en esta película-documental. Las interacciones y el contraste entre estos dos hombres y sus compañeros españoles (aunque también inmigrantes, del interior en su caso) planteará cuestiones como la lucha obrera o las diferencias de clases.

Ésta es otra de las razones por las que he elegido esta cinta: porque considero que su enfoque a dos de los temas que hemos tratado en el análisis (la exclusión social y la emigración) se asienta en diferencias que tienen una base económica y social, no tanto, cultural. La forma en que muestra esto puede ser explícita (por ejemplo, las conversaciones entre los albañiles) o implícita (por ejemplo, los objetos y elementos visuales que señalan a los promotores de la rehabilitación).

Por último, existe otra razón para escoger esta película y está relacionada con la categoría básica en que centramos nuestro análisis: el espacio. *En construcción* ha sido planteada como el estudio de un espacio en transformación, de ahí que la distribución y representación espacial junto con los habitantes que lo ocupan, ostenten un papel fundamental. Así que en ella encontramos temas que hemos elegido como centrales para nuestro análisis: la marginación/inclusión social en relación con la inmigración y cómo se expresa a través de su representación en los espacios cinematográficos.

¿Por qué los inmigrantes que acuden a Barcelona se asientan en El Raval?

Brevemente podemos señalar que este barrio proporciona una vivienda barata, el racismo en materia de vivienda es menor (por la propia condición de marginalidad del barrio) y en el lugar ya existe una población inmigrante a la que se suman los recién llegados (atracción de la comunidad que funciona como red social de apoyo).

Esta consideración del barrio como receptor de inmigrantes deriva de su tradicional caracterización como barrio industrial y obrero. Siguiendo el artículo de M^a Alba Sargatal sobre la coincidencia de “gentrificación”⁵ e inmigración (4-6), podemos establecer diferentes etapas de inmigración en El Raval y cómo estas aparecen siempre vinculadas a un impulso o crecimiento industrial:

1. De principios del siglo XVIII a mediados siglo XIX: comienzo y consolidación de fábricas en El Raval a la que acompaña una primera llegada de inmigrantes procedentes del resto de Cataluña.
2. Las obras promovidas a causa de las Exposiciones Universales de 1888 y 1929, así como el aumento de producción industrial para proveer a los países contendientes en la Primera Guerra Mundial, atrajo a más inmigrantes que se asentaron en el barrio.
3. Tras la Guerra Civil, la crisis agrícola y la protección de la industria nacional empujó a la población del campo a emigrar hacia las ciudades donde se hallaban las fábricas. Barcelona sería uno de los focos principales de atracción y en esta fase los inmigrantes procedían de todo el territorio nacional.

⁵ Este fenómeno se explica más adelante. Podemos adelantar que se define como la reforma de un barrio degradado, la cual va acompañada por una subida de estatus y una incorporación de nuevo vecinos con mayores recursos económicos y de clase social más elevada.

4. En los años noventa comienzan a llegar al Raval inmigrantes extranjeros, dentro de la tendencia general de asentamiento de población inmigrante en España y atraídos por las posibilidades laborales en una gran ciudad como Barcelona que además contaba con la promoción e inversión que suponen los Juegos Olímpicos de 1992.

La combinación de industrialización y crecimiento demográfico a partir de la inmigración explica la consideración de “barrio popular” del Raval, así como la configuración física del mismo. De acuerdo con esta autora, la densidad de población del barrio era muy elevada, pues los obreros preferían establecerse en las cercanías de las fábricas donde trabajaban, llegando algunas fábricas a crear el alojamiento para sus obreros dentro de las mismas.

Otro rasgo que determinó la organización espacial fue la cesión de la propiedad del terreno a la burguesía, cuyas residencias se hallaban en otro lugar, a través de las desamortizaciones de los conventos del área que eran muy numerosos. Los nuevos propietarios comenzaron una urbanización guiada por el máximo aprovechamiento del espacio y el resultado es descrito por Sargatal como un barrio sin plazas o espacios libres, con edificios que superaban el límite de cinco plantas, además de la construcción y ocupación de zonas no habitables como azoteas y patios interiores y pasajes que conectaban las calles en un entramado caótico. De esta forma lo que se consiguió fue la división del espacio urbano y de la sociedad: por una parte, el centro con funciones administrativas y residencia para la burguesía, y por otra, la periferia que rodea al centro, con funciones industriales y de residencia obrera (“Gentrificación” 4).

Aunque las consecuencias van más allá: pobreza, condiciones insalubres, marginación y “vicio”. En el Raval no sólo existían fábricas, sino que era el barrio de las tabernas, locales de prostitución y teatros diversos. De ahí derivaría su apodo de Barrio Chino. Y acarrearía, no sólo la marginación social y económica, sino también el estigma moral del barrio.

Esta idea de “vicio” perdurará hasta la actualidad pero con un enfoque diferente. En el siglo XIX explicaba la situación de pobreza y embrutecimiento de los obreros ante los ojos de la burguesía, sin atribuirse ella responsabilidad en dicha situación. Pero más importante, justificaba ocasionales campañas de “limpieza” del espacio con miras a modificarlo en su beneficio.

En la actualidad se omite la valoración moral, pero la política de “limpiar” el barrio de aquellos elementos que no concuerdan con la nueva imagen que se quiere ofrecer del mismo (que se resume en el eslogan de la campaña de promoción de la ciudad: “Barcelona, ponte guapa”) vuelve a responsabilizar a los habitantes de su propia situación cuando no tienen capacidad para influir en ella y con la consecuencia de ser expulsados del lugar.

La configuración de este barrio cambió desde mediados de los años cincuenta cuando la población obrera (asentada en Barcelona o recién llegada) se comenzó a trasladar a los barrios periféricos donde se construían viviendas accesibles en régimen de propiedad. Esto supuso una disminución de la población en El Raval.

Esta descripción del barrio es el paisaje antiguo que *En construcción* recoge y sobre el que se están realizando modificaciones para “poner guapa” a Barcelona. El escenario de la película es esa imagen tradicional de El Raval: las calles estrechas

serpentean entre un abigarramiento de edificios; éstos, viejos y destartados; las paredes, sucias, desconchadas, sin pintura pero cubiertas de pintadas; muchos locales comerciales aparecen cerrados; las plazas son pequeños espacios rodeadas de edificios en las que no hay bancos, césped o árboles; los bares y casas de comidas persisten; las chimeneas de las fábricas se han mantenido como recuerdo del pasado industrial, pero los almacenes están siendo demolidos. Los vecinos del barrio también responden a esa imagen de barrio popular: muchos ancianos, algunos vagabundos y prostitutas, quinquis e inmigrantes (en la actualidad, extranjeros). Curiosamente también aparecen muchos niños.

El Raval que recrea Guerin es el tradicional venido a menos justo cuando está siendo reemplazado por el nuevo y moderno: la transición de Barrio Chino al Raval chic. De ahí que entre los edificios antiguos surjan nuevos tipos como edificios de aparcamientos o que los antiguos adquieran nuevos usos, los hoteles que sustituyen a las pensiones, o el Teatro Apolo que ahora es un recreativo al que adornan tres chimeneas, restos de una antigua fábrica.

Estos cambios en la urbanización ya anuncian la venida de un nuevo tipo de vecino para el que se empiezan a construir bloques de pisos. Estos nuevos vecinos aparecen al final de la película: jubilados, familias o parejas jóvenes tienen en común el pertenecer a una clase social más elevada que la de los vecinos antiguos y el poseer los recursos necesarios para adquirir una vivienda. También plantean desde su llegada que la relación con los vecinos tradicionales es algo que no desean (evidente, por ejemplo, en sus proyectos de cerrar las ventanas con cortinas y en la inexistencia de balcones) y que esperan que aquéllos se “reformen”, es decir, se adapten al nuevo modo de vida que ellos representan (por ejemplo, dejando de tender la ropa en los balcones).

Pero la rehabilitación, los cambios urbanos, han traído otro grupo de habitantes al barrio, en este caso, temporales: los trabajadores de las obras. Entre éstos y los antiguos vecinos sí se va establecer una relación que se refleja en la película. Por ejemplo, la observación mutua es constante, se forma una pareja entre una chica del barrio y uno de los albañiles, uno de los vecinos se incorpora a la cuadrilla, los niños usan la obra como patio de juego recreando ellos mismos la construcción de una casa (en la que colaboran y viven todos frente al modelo inmobiliario que les rodea). El elemento que relaciona a estos dos grupos (antiguos vecinos y albañiles) es que pertenecen al mismo grupo social: clase trabajadora.

Respecto a la inmigración, señalar que *En construcción* incluye inmigrantes tanto entre los vecinos del barrio, como en la cuadrilla de albañiles. En el primer caso, describe una coexistencia espacial no problemática: los extranjeros visten sus ropas tradicionales, han abierto locales para satisfacer necesidades propias (locutorios, servicios para envío de dinero al extranjero), etc. No se percibe una convivencia profunda, una mezcla, pero sí que hay intercambios esporádicos entre las diferentes comunidades.

Este planteamiento de la película coincide con estudios realizados sobre la zona en los que se muestra una coexistencia tranquila de vecinos antiguos y vecinos extranjeros. Por ejemplo, Elisa Tabakman señala cómo a pesar de que se pueden distinguir zonas “étnicamente” recortadas, éstas no se separan de manera rígida, pues se comunican entre sí e incluso un mismo territorio se comparte entre “etnias” distintas dependiendo del día o de la hora (4). E Isabel Aparici en su observación de inmigrantes en el espacio público, destaca cómo cuanto mayor es la coexistencia de viejos vecinos e inmigrantes, menos resaltan estos últimos, y pone como ejemplo, la Plaza dels Angels

donde “la mezcla [de nuevos y viejos vecinos] es grande, las pocas interacciones entre grupos se realizan con total normalidad y tranquilidad” (4).

Por su parte, la relación entre inmigrantes y nacionales dentro del grupo de obreros en la película es mucho más profunda, especialmente entre Santiago, albañil gallego, Abdel Aziz, el peón, y Abdesalam, el aprendiz. Estos hombres intercambian experiencias personales, opiniones políticas y religiosas, discuten sus costumbres (culturas), etc. La caracterización de estos dos personajes inmigrantes es positiva, incluso comparados con personajes nativos, rompiendo con los estereotipos del inmigrante transmitidos por los medios de comunicación.

Ellos mismos se distinguen de otro grupo de marroquíes que trabajan en la obra pero que “sólo hablan rifeño”, lo que les proporciona cierta individualidad que se acentúa conforme avanza la película y van compartiendo con Santiago historias de la familia, vivencias personales (como pesadillas o la muerte de un padre)

Un tema al que no hacen referencia es su viaje o experiencia migratorios. Puede que no fuera significativo, lo cual contrasta con las sensaciones traumáticas y de ansiedad que inmigrantes en otras películas muestran respecto a estas cuestiones. Esto se relaciona con la configuración de estos dos personajes como personas estables: con planes de futuro, convicciones o recursos para salir adelante. En definitiva, son dos personas felices, sobre todo, si se las compara con Santiago, objetivo previsto por la película pues una gran parte de la misma se dedica a conversaciones de éste con sus dos ayudantes. Por ejemplo, Santiago les confiesa que pasa solo la mayor parte del tiempo que no está trabajando, pues no tiene familia ni lazos con la ciudad, mientras que los dos hombres explican cómo ellos buscan medios para superar el sentimiento de soledad.

El contraste entre Abdelsalam y los jóvenes del barrio como Iván y Juani en cuanto a perspectivas de futuro también es muy marcado: el transcurso de la obra (de la película) viene señalado por la pared que construye el aprendiz como muestra de que ha aprendido el oficio, mientras que los dos jóvenes españoles continúan igual, deambulando por el barrio.

Pero será Abdel Aziz el personaje inmigrante al que la película concede mayor importancia ya que él incorpora el elemento de crítica política y reivindicación social. Frente a la apatía y desencanto político de Santiago (el obrero español), Abdel Aziz introduce las ideas de conciencia de clase, pobreza y revolución: canta la Internacional todas las mañanas, explica a su compañero en qué consistió la Revolución Rusa, se queja a Abdelsalam de que “no es justo” que echen a los vecinos con 800.000 pesetas cuando luego venden los pisos a 20 millones.

Este discurso del peón es bastante diferente del que plantean inmigrantes en otras películas, sobre todo, porque abarca al propio Santiago y a los vecinos pobres del barrio. Si en la mayoría de películas de inmigración, la discusión se centra en las diferencias culturales que deriva en una oposición entre extranjeros y españoles y se plantea en términos de cultura (recordemos, por ejemplo, la metáfora de las raíces en *Flores de otro mundo* y *Poniente*), el discurso de Abdel Aziz salta por encima de las diferencias e incluye a sus compañeros, a los vecinos y a sí mismo en el mismo grupo: afectados por políticas económicas sobre las que no tienen control y que les expulsan de sus casas. Su propuesta: recuperar la idea de clase, lograr su unidad y ¿hacer una revolución? Lo cual contrasta con las soluciones de, por ejemplo, *Poniente* y *Flores*, que se centran en el ámbito privado, individual, y apelan a sentimientos.

No obstante, a veces los discursos de Abdel Aziz resultan poco naturales, además de que este personaje es el único representado por un actor (al menos la misma persona actúa en *Poniente* también) frente al resto que son vecinos y obreros reales. ¿Está “representando” su solución? Es decir, esta exageración y “actuación” (frente a la realidad del resto de personajes) podría ser la manera en que el director señala la imposibilidad del arte (el cine) para “solucionar” cuestiones de índole social.

Por el contrario, el movimiento de oposición a la especulación en el barrio (los grupos okupas, por ejemplo) que es el que debería tener una presencia real en la película documental apenas aparece como una sombra: diversas pintadas en las paredes en contra de la especulación. De igual forma se presentan los agentes que llevan a cabo el proyecto de reforma (bancos, constructoras y autoridades): a través de elementos visuales como carteles y eslóganes. Las dos perspectivas sobre la vivienda (vivienda como un derecho frente a la vivienda como negocio) se incorporan en la película, aunque de forma ambigua para ceder el protagonismo a los vecinos.

En definitiva, tanto la película como diversos estudios sobre El Raval presentan este lugar como un barrio de carácter popular y obrero que ha procurado alojamientos baratos a las capas sociales más bajas, entre ellas, a los inmigrantes extranjeros en la actualidad, siguiendo un proceso que se inició con la primera industrialización barcelonesa. Estos inmigrantes se benefician de la heterogeneidad y marginalidad del barrio en el sentido de que su presencia resulta menos llamativa y se les plantean menos impedimentos para alquilar que en otros barrios de la ciudad. Asimismo los vecinos antiguos y los inmigrantes extranjeros parecen coexistir sin excesivos problemas, posiblemente porque su convivencia no es muy alta. Además los negocios extranjeros

colaboran en mantener vivo el barrio y se unen a los bares tradicionales como centros de reunión a falta de otros espacios públicos. No obstante, la dejadez de las autoridades públicas y de los propietarios de las viviendas que tradicionalmente nunca han residido en él, han deteriorado el barrio hasta hacer necesaria una reforma. Ésta ha sido emprendida por el Ayuntamiento dentro del Plan de Reforma Interna del centro histórico. Ahora bien, ¿por qué esta reforma implica la sustitución de edificios y vecinos por otros más modernos y más “guapos”, en lugar de, por ejemplo, la rehabilitación de la zona?

La razón se halla en un proceso que los geógrafos han denominado “gentrificación” o “aburguesamiento” y que la película representa mediante el nuevo edificio que está surgiendo entre los viejos inmuebles. Tratar el tema de la gentrificación nos permitirá exponer: i) otro ejemplo de la forma en que la configuración y distribución del espacio determinan la sociedad y no sólo a la inversa (igual que ocurría con el modelo centro y periferia marginal –en la que se incluía la inmigración- que veíamos anteriormente, y ii) cómo el discurso benefactor y, en apariencia defensor de la multiculturalidad y memoria del barrio, que mueve la reforma esconde un discurso económico que busca el beneficio privado y la imposición de un único modelo de convivencia social.

Creo que estas ideas y conclusiones que exponen y critican muchos geógrafos y urbanistas a partir de sus observaciones y estudios, son planteadas por Guerin en su película. La consecuencia no es sólo una crítica particular por la desaparición del Raval y todo lo que implica (parte del pasado de la ciudad y el grave perjuicio a sus vecinos), sino también una crítica más general hacia una forma de articular y plantear cuestiones sociales en unos términos culturales y paternalistas.

La gentrificación es definida por M^a Alba Sargatal, como una “serie de mejoras físicas o materiales y cambios inmateriales –económicos, sociales y culturales– que tienen lugar en algunos centros urbanos viejos, los cuales experimentan una apreciable elevación de su estatus”. También señala cómo este fenómeno se caracteriza por “la ocupación de los centros de las ciudades por una parte de la clase media, de elevados ingresos, que desplazan a los habitantes de clase baja, de menores ingresos, que vivían en el centro urbano” (1). Es decir, parecen ir unidos: mejoras físicas del centro deteriorado-desplazamiento de los vecinos antiguos por nuevos de clases más altas-mejora de la imagen del centro.

Precisamente esto es lo que percibimos en la película: el derribo de los antiguos inmuebles para construir nuevos, donde ya no habitarán los antiguos vecinos, sino personas con los ingresos suficientes para adquirir una vivienda. La película finaliza en el momento en que la “igualdad” del barrio se ha roto: los nuevos vecinos comienzan a quejarse de la fealdad y el escaso civismo que les rodea (los bloques y vecinos antiguos), es decir, ellos se perciben como representantes de un modelo de vida superior. Estos vecinos sí que hablan como “invasores”, además de que poseen los recursos (materiales o inmateriales) para influir en la organización de su entorno físico y social, al contrario que los supuestos “invasores” que trabajan en El Ejido (*Poniente*) o se incluyen en familias españolas (*Flores de otro mundo*).

El origen de esta reforma se halla en la propuesta del Ayuntamiento por redefinir la Barcelona futura. Esta propuesta se articula alrededor de dos elementos: Francesc Magrinya y Gaspar Maza resaltan la industria cultural como sector turístico a desarrollar (3) y Elisa Tabakman añade la propuesta para “ejercer funciones en la Europa de las

Regiones y como espacio de confluencia entre el Mediterráneo Norte y el Sur” (3). Para lo cual resultan fundamentales algunas de las características de Ciutat Vella, en la que se incluye El Raval: cercanía al puerto (y a su terminal de cruceros), centralidad y fácil acceso al resto de la ciudad, patrimonio histórico y servicios de alojamiento y restauración.

Los actores que intervienen en un proceso de gentrificación incluyen el sector privado: bancos y entidades financieras, promotores y constructoras de viviendas, y el sector público: gobiernos a distintos niveles. En el caso del Raval, Sargatal expone cómo ha sido el gobierno municipal el que ha impulsado este fenómeno a través de un “reclamo cultural” con la instalación en la zona de instituciones culturales (por ejemplo, el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona) de las que se esperaba “dinamización cultural” y “atracción de inversiones en su entorno” (“Estudio” 3). Y aunque el plan municipal especificaba que no se deseaba convertir al Raval en un museo, un reclamo turístico sin vida propia, para Magrinya y Maza, ésta ha sido la consecuencia. Para el barrio significa una falsificación de su carácter, pero para los vecinos significa su expulsión porque no son actores adecuados para el nuevo barrio-decorado para turistas.

Estos dos autores señalan como cada reforma del Raval ha seguido un sistema similar: un grupo exterior decidía “mejorarlo” a través del método de derribar lo existente. También señalan que esta actuación, lo que supone es la “apropiación” por parte de ese grupo del valor simbólico del lugar. Es la justificación de la conquista por el bien de los propios conquistados que no saben cuidarse o aprovechar lo que tienen. En este último plan de reforma, según los autores, la industria cultural es el nuevo grupo

“conquistador”. Su discurso es calificado por Tabakman como “higienista” pues, primero degrada a los habitantes originales y su modo de vida para, segundo, anunciar que va a proceder a “limpiar” la zona por el bien de todos, incluso, tercero, incorporando vecinos nuevos que actuarán como modelos de ese estilo de vida moderno y mejor.

Aunque estos autores coinciden en señalar la necesidad de mejorar las condiciones de vida del Raval, y de Ciutat Vella en general, sus críticas se centran en que el modo en que se ha llevado a cabo ocasionara el desalojo de numerosos vecinos antiguos, sin que sus resultados fueran tan extraordinarios que justificaran esas medidas.

En construcción plantea la reforma del barrio desde una perspectiva muy cercana a este enfoque “conquistador”. En primer lugar, los vecinos son meros espectadores de la edificación que disfrutarán una gente que saben diferente a ellos. Aunque surjan algunas quejas esporádicas, parecen haber aceptado su desalojo y desplazamiento sin pensar en la posibilidad de protestar. Como ya señalábamos, sólo el peón marroquí, Abdel Aziz, se expresa de forma firme respecto a lo injusto de echar a los vecinos con 800.000 pesetas para vender pisos por 20 millones. Por el contrario, los vecinos parecen incapaces de relacionar su situación particular con las noticias sobre subida del precio de la vivienda en la televisión, ni de “ver” las pintadas contra la especulación en las paredes. Están sordos y ciegos a la parte “económica” del discurso sobre la reforma.

Probablemente, segundo, porque creen el discurso “estético” de las autoridades respecto a hacer una ciudad moderna y de diseño. Por ejemplo, el antiguo marino da la razón al Ayuntamiento porque en una ciudad con calles estrechas no puede haber progreso, al contrario que Londres y París que él ha visitado y tienen calles anchas. Y el

encargado de la obra está muy orgulloso porque “el alcalde quiere un barrio nuevo” y él está colaborando en ese proyecto.

Tercero, la “conquista” también es visual. Igual que las pintadas de protesta, los impulsores del proyecto también han instalado carteles, en este caso, de promoción. Así entre solares y edificios viejos, de vez en cuando aparecen imágenes ideales del futuro barrio.

Cuarto, una vez que el edificio está en condiciones de ser presentado a los futuros compradores, éstos empiezan a visitarlo. Y su actitud sí que puede describirse como de “conquistadores” o cuanto menos de “señores”. Ignoran a los obreros que todavía están trabajando en el lugar y esa es la misma actitud que planean para los vecinos antiguos; por ejemplo, instalarán cortinas gruesas en los ventanales. Claro que este aislamiento por parte de los nuevos vecinos era algo que ya preveía la constructora, pues el diseño del edificio incluye videoportero para controlar la entrada al edificio, un muro que cerque la finca y ningún balcón que insinúe un contacto con el exterior. La exclusión estaba prevista en los planos del bloque.

Y quinto, los compradores explican ese aislamiento y rechazo de los vecinos antiguos en términos de feo-guapo. Que se asemeja mucho al discurso de las autoridades para “poner guapa a Barcelona”. Lo que defienden es un único modelo de comportamiento (el que ellos representan y para el cual se exige pertenecer a una clase y poseer unos recursos determinados). Todo lo que salga de ese modelo será considerado inapropiado. El problema reside en que calificar de bueno o malo no es correcto ni moderno, porque implica un juicio moral al hablar. De ahí que los futuros compradores usen los términos bonito-feo. Ejemplo de esto último se halla en su preocupación porque

los vecinos tienden la ropa en los balcones y porque la “fealdad” de los vecinos no devalúe su propiedad. En el caso de los impulsores de la reforma, la terminología “estética” disfraza los verdaderos términos (especulación y beneficio) y con ello disminuye cualquier posible oposición.

En conclusión, Guerin construye una película en que el espacio urbano y la sociedad se reflejan y construyen mutuamente. Ese espacio es El Raval, caracterizado como obrero, popular, receptor de inmigrantes, marginal y deteriorado, pero también heterogéneo, donde coexisten diferentes grupos sociales sin más problemas que los habituales en una gran ciudad. No obstante, el Plan de Reforma impulsado por el gobierno municipal en colaboración con empresas privadas (bancos y constructoras) supone la sustitución de las antiguas viviendas por otras nuevas y más caras. Esto va a suponer la sustitución de los vecinos también: los nuevos pertenecen a clases sociales altas pues pueden comprar los pisos. Y estos vecinos traen al barrio una exclusión explícita representada a través de los muros que separan su bloque y las cortinas que les evitan tener que ver al resto de habitantes. Las razones para este aislamiento y su apoyo a que derriben el resto de edificios es que son feos: se entiende que las viviendas pero también sus habitantes.

¿Racismo estético? Más bien, una nueva forma de expresar el racismo de clase. Lo interesante es que coincide con el discurso de las autoridades para iniciar la reforma: embellecer la ciudad para que resulte atractiva a los turistas y organizadores de congresos, de Juegos Olímpicos, etc. La idea de una nueva ciudad moderna, cosmopolita, multicultural choca con la realidad de un barrio pobre y viejo. La solución pasa por cambiar los edificios y habitantes viejos, feos y pobres por otros nuevos, guapos y de más

estatus. Además de proporcionar una base fiscal más alta a las autoridades y negocios a las constructoras y bancos.

Pero el objetivo de la película va más allá de la crítica particular de la especulación en El Raval y surge a través de la actuación de los personajes inmigrantes. Creo que el director percibe la falsedad de aproximarse al tema de la exclusión social a través de las categorías de cultura o etnia. Ejemplo sería el discurso oficial de la ciudad moderna (heterogénea, culta, cosmopolita) que prevé el plan de reforma, pero que en realidad, supone la exclusión de la parte pobre.

Como ejemplo contrario, el director plantea las relaciones entre albañiles inmigrantes y españoles no tanto en el “descubrimiento” de costumbres, preocupaciones universales o sentimientos similares, sino en la pertenencia de ambos a la misma clase obrera que se opone a las clases más altas representadas por los compradores del nuevo edificio. Aunque este reconocimiento sólo está disponible para el peón marroquí porque todavía puede llamar a las cosas por su nombre: “clase obrera”, “revolución”, “pobres”, “injusto”. El resto de personas (vecinos del Raval y albañiles) aceptan la retórica de “guapura”, “progreso”, como cierta, sin cuestionamiento, y por tanto su exclusión de ese progreso, aunque estén trabajando para construirlo.

5. Conclusiones

Como hemos venido señalando la inmigración se ha convertido en un tema social que interesa (preocupa) a la sociedad española. A este interés responden los directores cinematográficos con sus creaciones, dando lugar a lo que se ha llamado “cine de inmigración”. Ahora bien, existen diferencias en la forma en que los directores enfocan dicha cuestión social en sus películas. El análisis de la dimensión espacial en tres de ellas (*Poniente*, *Flores de otro mundo* y *En construcción*) nos permite distinguir perspectivas distintas en este tipo de cine.

Poniente y *Flores de otro mundo* coinciden en una localización rural de las películas. Esta elección intensifica el aislamiento del lugar: desde el punto de vista de la población nativa el aislamiento es una forma de protección de un exterior que amenaza con su modernidad, velocidad y globalización; para los inmigrantes (quienes proceden de ese exterior) se plantea como una más de las cargas que deben soportar en su peregrinaje inmigratorio y que intensifica la soledad que supone emigrar. La consecuencia en este último caso es un incremento de la compasión del espectador por los inmigrantes.

En construcción, por el contrario, opta por un barrio urbano, en pleno centro de Barcelona. Podríamos pensar que la situación urbana de este espacio en la película equivale a equipararlo con la modernidad, es decir, que está dentro de ella y viviéndola. Sin embargo, la condición marginal de ese barrio le ha convertido en una especie de isla dentro del centro barcelonés, donde permanecen algunos restos (materiales e inmateriales) de la antigua ciudad. Por ejemplo, las chimeneas de las fábricas, viejos marinos, prostitutas, inmigrantes; pero también, el sentimiento de vecindad y de ser un

colectivo: las constantes conversaciones y reuniones de los antiguos vecinos contrastan con la individualidad y hermetismo de los nuevos.

Es decir, en *Flores y Poniente*, el aislamiento del pueblo posee implicaciones negativas porque se presenta como un rechazo de lo exterior y extraño (percibido como “amenaza”) que es identificado con los inmigrantes. Por el contrario, en la película *En construcción*, el aislamiento del barrio con respecto a la ciudad que le rodea (y con respecto a la idea de nueva ciudad que se está diseñando) se plantea de forma más positiva pues protege rasgos del barrio que parecen deseables en una ciudad igualitaria y comunal (no la que se diseña en los planes de reforma).

Esta diferencia con respecto a cómo se presenta el aislamiento está relacionada con la naturaleza de esa “amenaza” exterior. Sin duda, existe algo fuera de los límites de ese espacio que representa un peligro para los “nativos”: con quién se identifique y en qué términos se plantee esa amenaza, constituyen la diferencia entre las películas.

El planteamiento de *Poniente y Flores de otro mundo* es que los inmigrantes son identificados por los nativos como la “amenaza” a la identidad cultural y a la etnia de ese lugar. Frente a esta percepción negativa ambas películas ofrecen lo que llaman “espacios de negociación”, es decir, proponen lugares donde habitantes oriundos y extranjeros puedan convivir en igualdad de condiciones.

Ante este enfoque, primero hay que señalar que la capacidad de los inmigrantes para influir en la sociedad receptora es muy reducida: no poseen derechos políticos, ni poder adquisitivo que compita con el de los nativos. Cualquier “espacio de negociación” procederá de una concesión de los personajes nativos, una dádiva. Aunque bien intencionada, la caridad mantiene la desigualdad.

Y segundo, al considerar a los inmigrantes como el elemento extraño al que rechazar o aceptar, se pasa por alto el elemento exterior que sí representa una amenaza: la economía global. Los acuerdos comerciales internacionales refrendados por los gobiernos nacionales o supranacionales sí que pueden destruir la economía de La Isla en *Poniente* y también han provocado la despoblación y abandono de pueblos del interior como Santa Eulalia en *Flores*.

Por el contrario, *En construcción* sitúa esta amenaza “externa” en la avaricia de los impulsores de las reformas: el beneficio económico guía a las autoridades, porque la base fiscal de la zona rehabilitada será más alta, también a los bancos que financian los préstamos de los compradores de nuevos pisos, y a las constructoras que venden los inmuebles. De ahí que las vallas publicitarias, comentarios de radio y televisiones y opiniones de vecinos señalen reiteradamente a estos grupos.

Las consecuencias de esta adjudicación de “amenaza” a diferentes agentes son: por una parte, en *Poniente* y *Flores* se desdibuja la verdadera fuerza que representa una “amenaza” para esos lugares, además de que se acentúa la oposición entre grupos que se ven igualmente afectados por esa fuerza exterior; y si se promueve su unión, ésta tendrá una base desigual, pues parte de concesiones de los personajes autóctonos. Por tanto, se anula cualquier posibilidad de cambio real: ¿cómo van a cambiar la situación si no saben cuáles son las verdaderas razones de que se produzca y no están unidos?

Por el contrario, en la tercera película, se identifica clara y reiteradamente a esa amenaza “exterior”: los agentes que van a reformar el barrio (o sea, eliminarlo a él y echar a sus habitantes) y su afán de lucro. Respecto a una posible unión de los vecinos en contra de la desaparición de su barrio, la película adjudica esa responsabilidad a los

mismos vecinos: las conversaciones del obrero marroquí se entienden así como un intento de “despertar” a los vecinos y hacerles conscientes de su condición de pobres o trabajadores, por lo que se les excluye de los planes del nuevo barrio y de la nueva y glamurosa ciudad. La unión de vecinos se plantea como una toma de conciencia autónoma, no como una concesión de terceros. De ahí el final abierto de esta película que traslada la posibilidad de protesta (o no) a la vida real; distinto a las otras dos películas, en que un final cerrado y medianamente feliz satisface a los espectadores.

Entre las razones que *Poniente* y *Flores* exponen para aceptar a los inmigrantes se encuentra la de la “necesidad”. La Isla (el pueblo en la primera película) les necesita para que trabajen en los invernaderos y Santa Eulalia, para evitar la despoblación y desaparición del pueblo. Planteado de esta forma parece una solución satisfactoria para los dos grupos: los inmigrantes obtienen trabajo y “los papeles” a cambio de proporcionar a los lugareños lo que necesitan. De nuevo la cuestión se plantea en términos demasiado simples: hay que preguntarse bajo qué condiciones se produce ese intercambio. Ya comentamos cómo los inmigrantes, una vez en el lugar de acogida, se hallan en una situación de desventaja para negociar. A esto podemos añadir la dimensión de desequilibrio y desigualdad que es causa de la misma emigración.

Justificar la aceptación de los inmigrantes a partir de la “necesidad” que satisfacen para con las sociedades receptoras equivale, primero a cosificarlos, convertirlos en herramientas al servicio del Primer Mundo, y segundo, a aceptar implícitamente la situación de desequilibrio económico y social internacional. Los inmigrantes que aparecen en estas películas no habrían abandonado sus países si no existiera una necesidad económica o laboral que les empujara a ello. Aceptarlos en la sociedad

receptora porque “los necesitamos” da por buena esta situación: si se mantiene esa necesidad en los países del Tercer Mundo, los inmigrantes seguirán llegando para “servir” en el Primero. Igual que los emigrantes españoles en Europa hace varios años: con lo que el uso del recuerdo de la emigración española para justificar el aceptar a los inmigrantes se complica.

Este discurso de “necesidad” no se emplea con los inmigrantes en la tercera película: aunque rejuvenecen y reviven económicamente el barrio, su presencia aparece como una muestra más de la heterogeneidad del lugar. En realidad, Guerin desvela la falsedad de este discurso de la “necesidad” pues lo pone en boca de los impulsores de la reforma para tapar la dimensión de beneficio económico.

Estas películas plantean un tema nuevo para la sociedad española. En este sentido se podría decir que tienen una función social. Ahora, la forma en que plantean el tema varía: *Poniente* y *Flores de otro mundo* proponen la aceptación del inmigrante (dejarle entrar y vivir en iguales condiciones) a través de la identificación sentimental y de una historia migratoria común que les reconoce como “iguales” a los españoles, además de argumentar la necesidad de los inmigrantes para la sociedad y el mercado laboral en el país receptor. Estos argumentos esquivan la desigualdad de los inmigrantes en la sociedad receptora y la existente en sus países de origen, causa principal de que emigren. Esto último se refuerza con la omisión de referencias al sistema económico global que maneja ambas. La consecuencia de esta aproximación a un tema social es que se elimina la posibilidad de un cambio que se sustituye por un remedio caritativo.

Por el contrario, la película *En construcción* expone cómo la situación de exclusión de los vecinos del Raval, entre los que se encuentra la mayor concentración de

inmigrantes de Barcelona, se haya no en diferencias culturales, sino en que son pobres y de clase obrera. Señala cómo los impulsores de la reforma del barrio, la cual conlleva la expulsión de los antiguos vecinos, bajo un discurso integrador y de progreso para la zona impulsado por la cultura (mejor dicho, por la industria creada alrededor de la cultura), esconden el deseo de beneficios y la limpieza de elementos no deseables en una sociedad moderna. En este caso, cuando se conocen los agentes y razones verdaderas tras la exclusión, sí se plantea la posibilidad de un cambio real. Aunque esta posibilidad dependerá de que el grupo que experimenta la situación tome plena conciencia de ella. El final abierto de esta película deja espacio para ello, al contrario que los finales cerrados de las anteriores.

En definitiva, la creación de estas tres películas muestra cómo existe un interés por tratar en la pantalla cuestiones que preocupan a la sociedad: inmigración, marginación, explotación laboral, etc. No obstante, el análisis de las películas expone cómo la forma en que los directores plantean dichas cuestiones varía. Existe una tendencia a tratar estos temas en términos culturales con el resultado de que se simplifica el enfoque respecto a esa problemática social, pues no se toman en cuenta factores y agentes, generalmente de índole económica, que intervienen en la misma. El director de *En construcción* es consciente de la consecuencia de solapar el discurso económico (beneficio privado) que explica el problema social (desajuste) bajo uno cultural (progreso y modernidad): los vecinos afectados dejan de oír el discurso verdadero y no protestan; y, aunque lo hicieran, no sabrían muy bien contra qué. De igual forma, si la discusión sobre inmigración que se ofrece gira sólo en torno a temas culturales (hibridez, identidad, diferencias culturales, etc.), deja de prestarse atención a las cuestiones económicas que la

generan y sustentan (el desarrollo desigual entre países, la polarización del mercado laboral, etc.). La consecuencia es que las verdaderas causas del problema, aunque continúan, se vuelven “invisibles” al público (de cine, medios de comunicación, discursos políticos, etc.), distraído por ese lenguaje cultural en que se debaten las cuestiones sociales.

6. Obras citadas

- Akers Chacón, Justin y Mike Davis. *No One is Illegal: Fighting Violence and State Repression on the U.S.-Mexico Border*. Chicago: Haymarket Books, 2006.
- Algañaraz, Juan Carlos. “Conmoción en España por los ataques racistas.” *El Mundo* 9 febrero 2000. *Clarín*. 6 junio 2010 <<http://edant.clarin.com/diario/2000/02/09/i-02815d.htm>>
- Andalucía. Consejería de Economía, Innovación y Hacienda. Instituto de Estadística de Andalucía. *Población extranjera por provincia de residencia, según sexo y nacionalidad. Andalucía 2009*. Última actualización mayo 2010. 15 junio 2010. <<http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadistica/poblaextran/emitablas.htm#c1>>
- Andrés-Suárez, Irene. Introducción. *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Ed. Irene Andrés-Suárez, Marco Kunz e Inés D’Ors. Madrid: Verbum, 1992. 9-20.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands = The new mestiza / La frontera*. San Francisco: Aunt Anne Books, 2007.
- Aparici, Isabel. “Todos los colores en el gris: Inmigrados en el espacio público del Raval barcelonés.” *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* 94.44 (2001). 22 mayo 2010. <<http://www.ub.es/geocrit/sn-94-44.htm>>
- Ayuntamiento de Barcelona. *Ciutat Vella se tiñe de colores*. 9 julio 2010. <http://w3.bcn.es/XMLServeis/XMLHomeLinkP1/0,4022,259065493_286490176_2,00.html>

Ayuntamiento de Barcelona. Departamento de Estadística. *Población de Ciutat Vella:*

Por barrios según lugar de nacimiento. Porcentajes. 2008. 30 junio 2008. 9 julio

2010. <<http://www.bcn.es/estadistica/castella/dades/guiadt01/pob01/t15.htm>>

Ballesteros, Isolina. "Embracing the other: the feminization of Spanish 'immigration cinema.'" *Studies in Hispanic Cinemas* 2.1 (2005): 3-14.

---. "Foreign and racial masculinities in contemporary Spanish film." *Studies in Hispanic Cinemas* 3 (2006): 169-85.

Berger, Verena. "Los movimientos migratorios y el miedo al Otro en *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002)." *Miradas locales: cine español en el cambio de milenio*. Ed. Burkhard Pohl y Jörg Türschmann. Madrid y Francfort: Iberoamericana, Vervuert, 2007. 185-97.

Bollaín, Icíar y Julio Llamazares. *Cine y literatura: reflexiones a partir de "Flores de otro mundo"*. Madrid: Páginas de Espuma, 2000.

Castaño Ruíz, Juana. "Discurso literario e inmigración: escritores y tipología de textos."

Revista electrónica de estudios filológicos, 7 (2004). 23 julio 2008.

<<http://www.um.es/tonosdigal/znum7/estudios/dinmigracion.htm>>

Castiello, Chema. *Los parias de la tierra: inmigrantes en el cine español*. Madrid:

Talasa, 2005.

Cavielles-Llamas, Iván. "De Otros a Nosotros: el cine español sobre inmigración y su

camino hacia una visión pluricultural de España (1990-2007)." MA thesis. U. of

Massachussets Amherst, 2009.

Cervantes, Cristóbal. "El Ejido: informe en vivo." *La factoría* 11 (febrero-mayo 2000). 6

junio 2010 <<http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=149>>

- Constenla, T y A. Torregrosa. "Vecinos de El Ejido atacan a los inmigrantes y destrozan sus locales." *El País Digital* 7 febrero 2000. Universitat de Barcelona. Facultat de Dret. 6 junio 2010. <<http://www.ub.es/penal/historia/ejido/principal.htm>>
- Flesler, Daniela. "New racism, intercultural romance, and the immigration question in contemporary Spanish cinema." *Studies in Hispanic Cinemas* 1.2 (2004): 103-18.
- Galán, Diego. "En construcción, de Jose Luís Guerin." *El País* 26 junio 2004. 8 julio 2010. <http://www.elpais.com/articulo/cine/construccion/Jose/Luis/Guerin/elpepuculcin/20040625elpepicin_15/Tes>
- García-Alvite, Dosinda. "¿Miradas éticas o fascistas? Representaciones de inmigrantes africanos en *Salvajes y Poniente*." *Memoria colonial e inmigración: la negritud en la España posfranquista*. Ed. Rosalía Cornejo-Parriego. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2007. 217-37.
- Gobierno de España. Ministerio de Trabajo e Inmigración. Observatorio Permanente de la Inmigración. *Boletín estadístico de extranjería e inmigración* 19 (febrero 2009). 12 mayo 2010. <<http://extranjeros.mtin.es>>
- Goytisolo, Juan. "La frontera de cristal." *El peaje de la vida: Integración o rechazo de emigración en España*. Ed. Juan Goytisolo y Sami Naïr. Madrid: Aguilar, 2000. 193-200.
- Hall, Stuart. "New cultures for old." *A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*. Ed. Doreen Massey y Pat Jess. Oxford: Oxford University Press, 1995. 175-213.

Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Londres y Nueva York: Oxford University Press, 2005.

---. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1989.

Hubbard, Phil, Rob Kitchin y Gill Valentine. Introducción. *Key Thinkers on Space and Place*. Por Hubbard, Kitchin y Valentine (eds). London, Thousand Oaks y New Delhi: SAGE, 2004

“Inmigración en Almería.” *El País Digital*. 8 febrero 2000. 2 junio 2010.

<<http://www.ub.es/penal/historia/ejido/cuadro20.htm>>

Jiménez Díaz, Jose Francisco. “Estudio de caso del Poniente almeriense. Glocalización de la horticultura.” *Papers: revista de sociología*, 90 (2008): 83-104. 6 junio 2010. <<http://ddd.uab.cat/pub/papers/02102862n90p83.pdf>>

Magrinya Torner, Francesc y Gaspar Maza Gutiérrez. “Inmigración y huecos en el centro histórico de Barcelona (1986-2000).” *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* 94.62 (2001). 22 junio 2010.

<<http://www.ub.es/geocrit/sn-94-62.htm>>

Martín-Cabrera, Luís. “Postcolonial memories and racial violence in *Flores de otro mundo*.” *Journal of Spanish Cultural Studies* 3.1 (2002): 43-55.

Massey, Doreen. “The conceptualization of place.” *A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*. Ed. Doreen Massey y Pat Jess. Oxford: Oxford University Press, 1995. 45-85.

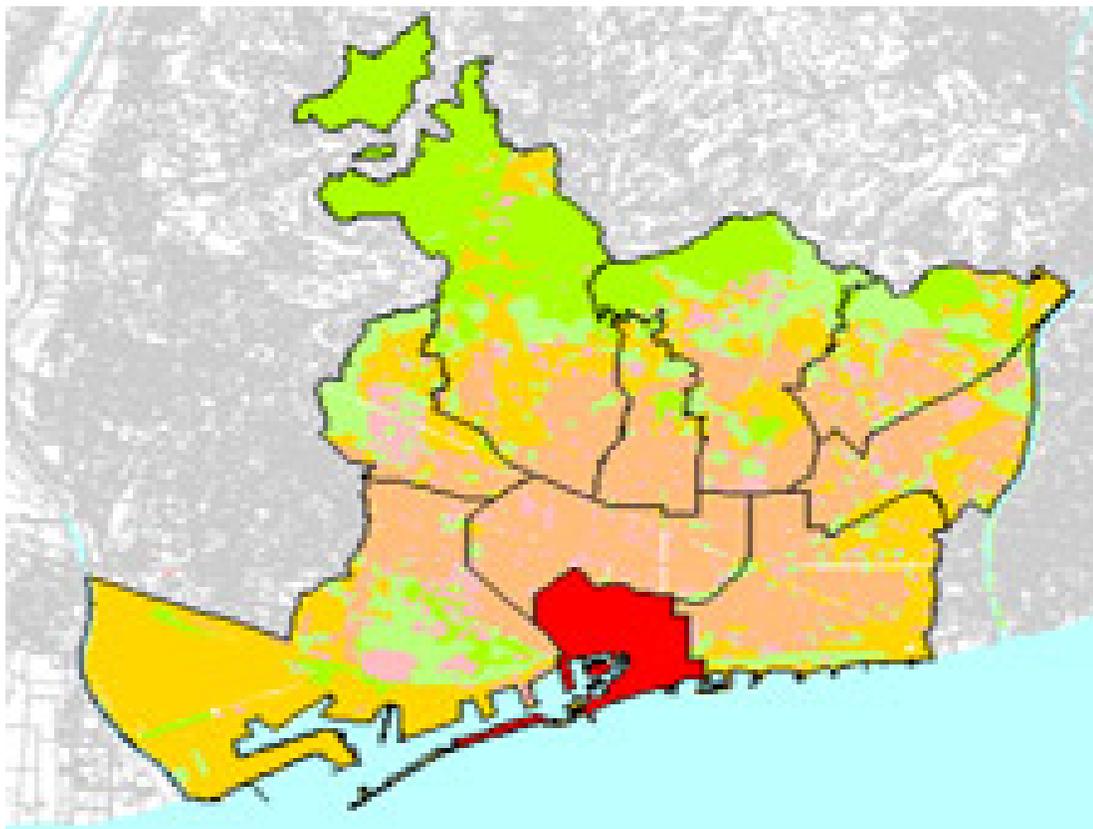
Moyano, Eduardo. *La memoria escondida: emigración y cine*. Madrid: Tabla Rasa, 2005.

- Naïr, Sami. "Norte-Sur, Sur-Norte." *El peaje de la vida: Integración o rechazo de emigración en España*. Ed. Juan Goytisolo y Sami Naïr. Madrid: Aguilar, 2000. 25-28.
- . "Razones para emigrar". *El peaje de la vida: Integración o rechazo de emigración en España*. Ed. Juan Goytisolo y Sami Naïr. Madrid: Aguilar, 2000. 13-17.
- Obiols, Isabel. "Guerin disecciona la vida de un barrio popular." *El País* 28 septiembre 2001. 8 julio 2010.
<http://www.elpais.com/articulo/cine/Guerin/disecciona/vida/barrio/popular/elpepuculcin/200010928elpepicin_3/Tes>
- Ramírez Goicoechea, Eugenia. *Inmigrantes en España: vidas y experiencias*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XXI Editores, 1996.
- Rose, Gillian. "Place and identity: a sense of place." *A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*. Ed. Doreen Massey y Pat Jess. Oxford: Oxford University Press, 1995. 87-132.
- Rosi Song, H. "Migration, Gender, and Desire in Contemporary Spanish Cinema." *Border Interrogations: Questioning Spanish Frontiers*. Ed. Benita Sampedro Vizcaya y Simon Doubleday. Nueva York y Oxford: Bregan Books, 2008. 42-64.
- Santaolalla, Isabel. *Los "otros": etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza y Madrid: Prensas Universitarias de Zaragoza y Ocho y Medio, Libros de Cine, 2005.
- . "The 'road that turning always' ...: Re-placing the familiar and the unfamiliar in Iciar Bollain's *Flores de otro mundo/Flowers from Another World* (1999)." *Studies in European Cinema* 1.2 (2004): 129-138.

- Sargatal Bataller, M^a Alba. "Estudio de la gentrificación." *Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*. 228 (2000). 6 junio 2010.
<<http://www.ub.es/geocrit/b3w-228.htm>>
- . "Gentrificación e inmigración en los centros históricos: el caso del barrio del Raval en Barcelona." *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* 94.66 (2001). 26 mayo 2010. <<http://www.ub.es/geocrit/sn-94-66.htm>>
- Shiel, Mark. "Cinema and the City in History and Theory." *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Ed. Mark Shield y Tony Fitzmaurice. Oxford y Malden: Blackwell, 2001. 1-18.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres y Nueva York: Verso, 1989.
- Tabakman, Elisa. "El Casc Antic de Barcelona: ¿actuación urbanística o 'limpieza social'?" *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* 94.67 (2001). 22 junio 2010. <<http://www.ub.es/geocrit/sn-94-67.htm>>
- Unión Europea. *Acuerdos euromediterráneos de asociación*. Síntesis de la legislación europea. Última modificación 12 de julio de 2007. 6 de junio de 2010.
<http://europa.eu/legislation_summaries/external_relations/relations_with_third_countries/mediterranean_partner_countries/r14104_es.htm>
- Wolosin, Robert Tyrell. "El milagro de Almería, España: A Political Ecology of Landscape Change and Greenhouse Agricultura." MA thesis. University of Montana, 2008. 6 junio 2010. <http://etd.lib.umt.edu/theses/available/etd-05202008-114939/unrestricted/Wolosin_Robert_Thesis.pdf>

Zaragoza Valencia, José Luís. "Marruecos rebaja un 20% el precio de tierras de cultivo para atraer inversores." *Levante-emv* 15 abril 2010. 2 junio 2010. <www.levante-emv.com/economia/2010/04/15/marruecos-rebaja-20-precio-tierras-cultivo-atraer-inversores/696384.html>

7. Anexo: mapas



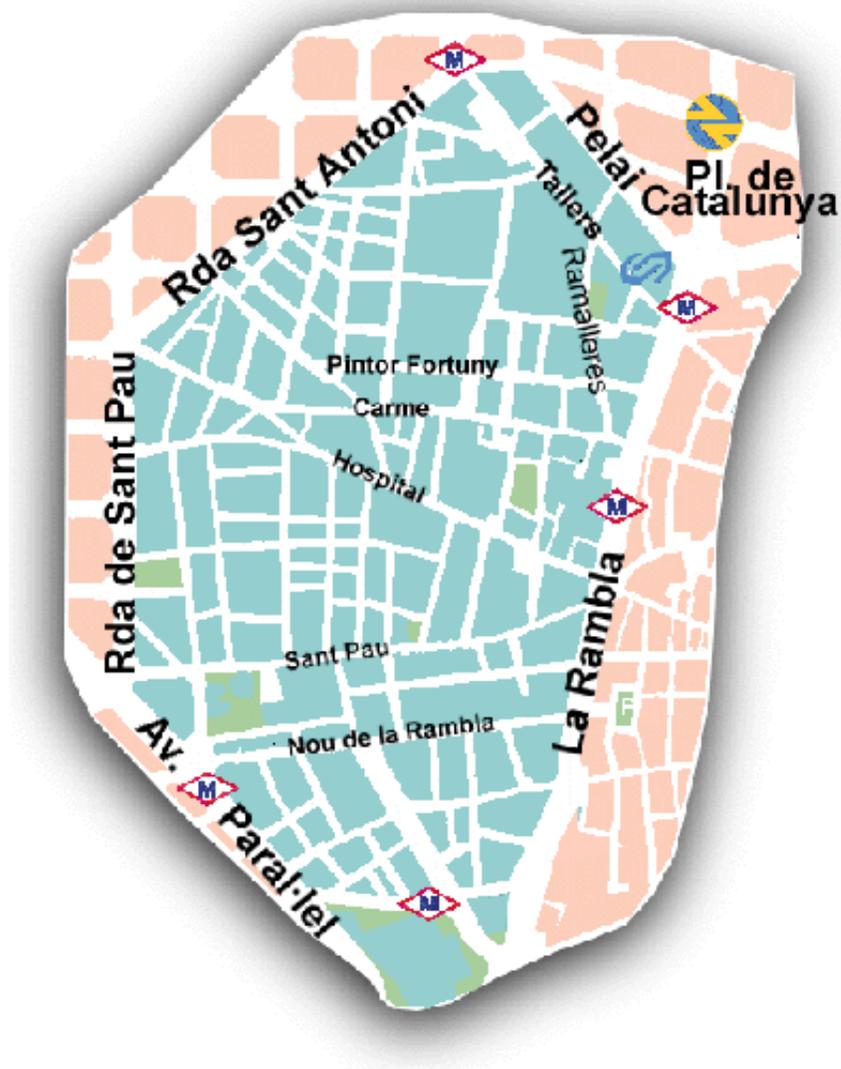
Mapa 1: distrito de Ciutat Vella en Barcelona (señalado en rojo)



DISTRICTE	BARRIS	AEB
Dte 1. Ciutat Vella	1 el Raval	1-8
	2 el Barri Gòtic	9-12
	3 la Barceloneta	13-15
	4 Sant Pere, Santa Caterina i la Ribera	16-19

Mapa 2: situación de El Raval dentro del distrito de Ciutat Vella

EL RAVAL



Mapa 3: plano de El Raval (azul)