

## CAPÍTULO 6

# El análisis de las imágenes de la inmigración en el cine como estrategia en el aula de E/LE

Domingo Sánchez-Mesa Martínez



## 1. Antecedentes

Desde que en 2001 pusimos en marcha, desde la dirección de los Cursos de Lengua y Cultura Españolas para Extranjeros de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP), y en colaboración con el Instituto Cervantes, el Curso para profesores de Español como Segunda Lengua a Inmigrantes, hemos venido desarrollado, ininterrumpidamente, una línea de investigación sobre la representación de las imágenes de la inmigración que se ha nutrido, a lo largo de estos tres lustros, de metodologías propias de la literatura comparada (estudios imagológicos y de la intermedialidad), la teoría de la literatura y la cultura (teoría sociocrítica) y los estudios fílmicos y de medios. Entre los hitos más significativos de esta trayectoria, además de la celebración en la sede del Campus de la Llamas de Santander del “Primer Encuentro de Especialistas en Enseñanza de Segundas Lenguas a Inmigrantes y Refugiados” (Septiembre 2004)<sup>1</sup>, podemos destacar la inclusión de un seminario o taller sobre imágenes de la inmigración en los cursos para profesores de ELE ya mencionados que continúan vigentes ahora, con gran éxito continuado y tras más de una década, en la sede de Baeza de la UNIA, así como los cursos de Humanidades celebrados sobre imágenes de la inmigración en la Universidad Carlos III (2007 y 2008) o nuestra participación con el capítulo “Imágenes del inmigrante en la literatura española” en el volumen colectivo *Didáctica del español como segunda lengua para inmigrantes* (Ruiz y Ríos 2008). También es preciso mencionar la defensa con

---

1. En dicho encuentro se redactó colectivamente el llamado “Manifiesto de Santander”, cuyo texto disponible en el Centro Virtual del Instituto Cervantes.

[http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/inmigracion/documentos/manifiesto.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/inmigracion/documentos/manifiesto.htm)

éxito de las tesis doctorales de Pablo Marín (Doctorado en Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada, UGR) y de Nasima Akaloo (Doctorado en Humanidades de la Univ. Carlos III) y la publicación de la primera de ellas en un libro fundamental en el ámbito que nos ocupa aquí, *Cine documental e inmigración en España. Una lectura sociocrítica* (Marín 2014) o bien, por último, el desarrollo del Proyecto de Cooperación Social (CICODE-UGR / Obra Social La Caixa) “Imágenes de la inmigración: educación y convivencia intercultural” (2011-2015)<sup>2</sup>.

A lo largo de todo ese recorrido, y particularmente en el proyecto “Imágenes de la inmigración”, la proyección docente y pedagógica de esta línea de investigación ha sido constante y prioritaria. Por ello esta oportunidad de *fijar* en forma de publicación algunas de las conclusiones y experiencias acumuladas a lo largo de este tiempo se nos presenta como especialmente relevante. Nuestro objetivo, teniendo en cuenta los destinatarios principales de esta publicación, es ofrecer una ilustración o ejemplificación del tipo de ejercicio que podría realizarse en clase de ELE, pensando fundamentalmente, eso sí, en un nivel de lengua superior, sin menoscabo de que puedan realizarse adaptaciones de este tipo de ejercicios para niveles avanzados e incluso, por el atractivo de las fuentes de lengua (films, series de televisión, informativos o documentales) y los temas que pueden trabajarse a partir de este tipo de ejercicios, para niveles iniciales.

## 2. Guía de análisis de fuentes de lengua

Comenzaremos ofreciendo una guía de análisis que es el resultado de dicha experiencia acumulada en la lectura, visionado, análisis y crítica de textos culturales (fuentes de lengua) que constituyen representaciones significativas y sintomáticas de la importancia identitaria del debate sobre la inmigración en sociedad y cultura españolas tras “la primera transición”, es decir, a partir de la codificación de un modelo de representación del inmigrante en el cine español de los años 90, el llamado “modelo Alou” (Elena 2005). Antes de

---

<sup>2</sup> Blog del proyecto <https://enellugardelotro.wordpress.com>

ello, conviene explicitar los objetivos principales de estos mismos ejercicios, que deben y pueden ser explicados a los alumnos antes de su realización para, al final del proceso de trabajo, diálogo en clase y posible presentación de los resultados al grupo de la clase, poder comprobar el grado de consecución de aquellos.

1º *Ensayar una suerte de “autorreflexión” lingüística en el alumno de la clase de ELE.* La pregunta “¿cómo hablan español los personajes extranjeros en las películas y series estudiadas?” ofrecerá no pocas posibilidades de trabajo en la clase que estimulará la implicación emocional del estudiante y su capacidad de identificar no solo los errores o “tópicos” en la cultura española sobre la relación entre culturas y lenguas, sino el funcionamiento de tópicos o resortes semejantes en su propio imaginario nacional o cultural y el papel de los medios audiovisuales en dichas construcciones imaginarias.

2º *Exposición recíproca a los nativos y extranjeros de las imágenes cruzadas de ambos tipos de identidad.* Hay que tener en cuenta que el alumno de la clase de ELE es, de algún modo, un “inmigrante”, un visitante que, aunque no necesariamente acuciado por una situación económica de miseria o de peligro inminente por motivo de guerras o conflictos violentos, se encuentra en otro país, otra cultura y viviendo y comunicando en “otra lengua”, de tal modo que la reflexión y experimentación de estos relatos que ficcionalizan y/o documentan las experiencias de los inmigrantes llamados económicos en su llegada e intento de establecimiento o supervivencia en España, es un tipo de contenido con el que se van a sentir implicados casi instintivamente.

3º *Breve revisión de carácter histórico de la constitución dialógica de la identidad nacional española.* ¿Qué nos dicen sobre “lo propio” los discursos representativos de “los otros”? Esta actitud dialógica, siguiendo la filosofía literaria de Mijaíl Bajtín (Sánchez-Mesa 1999) y continuando la línea ya planteada para el caso de las imágenes del inmigrante en la literatura española (Sánchez-Mesa 2008), nos permitirá aportar a la clase de ELE contenidos especialmente relevantes y apreciables por los alumnos al hablar sobre los precedentes de la imagen del “extranjero” en el cine

español anterior a la guerra civil *La condesa María* (B. Perojo, 1927) o vinculado al franquismo en films como *La canción de Aixa* (Florián Rey 1939) o *¡Harka!* (Carlos Arévalo 1940); o en el cine tardofranquista que anunciaba la llamada “tercera vía” con films como *Vente para Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga 1971), *Españolas en París* (Roberto Bodegas 1971) o en el llamado cine “de suecas” en títulos como *Manolo la Nuit* u *Objetivo Bi-ki-ni* (Mariano Ozores 1973 y 1978). La última estación en que el componente de la “memoria” debe enriquecer la explotación de estos contenidos de lengua nos la ofrecen películas que, recientemente, revisan el pasado emigrante de una sociedad como la española, ya sea desde el modo documental en *El tren de la memoria* (Marta Arribas y Ana Pérez 2005), ya desde la ficción “basada en hechos reales” como en *Un franco, catorce pesetas* (Carlos Iglesias 2006), pasando por el cine de directoras como Chus Gutiérrez (*Poniente* 2002 o *Retorno a Hansala* 2009) o Iciar Bollaín, cuya *Flores de otro mundo* (1999) ya fue una de las películas más citadas en el estudio del imaginario español del cambio de siglo a través del cine, y que en *También la lluvia* (2010) ofrece un estimulante ensayo de cine dentro del cine que combina la memoria histórica con las relaciones neocoloniales propias del último estado del proceso de globalización, una crítica que se proyecta también en *En tierra extraña* (2014), su última película, también documental, sobre la última emigración de jóvenes españoles a Edimburgo.

4º *Educación en valores a través de la estrategia de evitar maniqueísmos y simplificaciones moralizantes.* En el cine español el tratamiento de la figura del inmigrante ha adolecido normalmente bien de una estigmatización negativa (tráfico de drogas, criminalidad, prostitución, inferioridad intelectual y cultural, etc.) bien de cierto “buenismo” que, fruto de cierta mala conciencia colectiva respecto a la posición geopolítica de España como agente fronterizo del estado de *bienestar* propio de las sociedades europeas reunidas en la UE, ha provocado también ciertas simplificaciones. Lejos de contribuir a matizar los estereotipos tradicionales existentes sobre el extranjero y el inmigrante africano, dichas simplificaciones los han reafirmado, a pesar de las dominantes buenas intenciones, como puede ser el caso de *El próximo Oriente*, de Fernando Colomo (2006) o la más reciente *Rastros de sándalo*, de María Ripoll (2014).

5º *Comprensión y formación en las claves de la representación discursiva y estética de los textos literarios y audiovisuales.* Al mismo tiempo que se persigue el entrenamiento y refuerzo de las competencias lingüísticas de los alumnos, se explota el estímulo que supone el aprendizaje de estrategias de análisis crítico de los modelos de representación y tipos discursivos cinematográficos contemporáneos. Películas como el documental sobre la vida de las mujeres en comunidades extranjeras en Madrid de Helena Taberna, *Extranjeras* (2003) o la interesantísima *Diamantes negros* (2013) donde Miguel Alcantud traza un demoledor retrato de la implicación de la industria futbolística en la explotación de inmigrantes africanos, son dos casos palmarios de modelos muy representativos de lo que el cine de ficción de vocación realista y crítico-social o documental están proyectando sobre el tema y la experiencia de la inmigración reciente. Y no todo el cine sobre inmigración ostenta una estética documental-realista. Títulos tan fascinantes como *Naufragio*, de Pedro Aguilera (2010), demuestran el potencial del cine para sugerir y simbolizar, en clave onírica y surrealista, los conflictos que anidan en la experiencia de la extranjería y el viaje colonial/postcolonial en clave, como el mismo director explica, del género de “cine de zombies”.

6º Si bien este último objetivo no será objeto de tratamiento en el presente artículo, el proyecto de investigación que lo sustenta, aspira a conceder una atención creciente y a llamar la atención progresivamente sobre las formas emergentes, literarias y audiovisuales, de los creadores extranjeros y de las comunidades inmigrantes que producen textos culturales (incluidas películas) en España.

## **Propuesta de Guía de Análisis de textos que representan la experiencia de la inmigración<sup>3</sup>.**

### **1. Aspectos contextuales**

1.1. Trayectoria del cineasta.

1.2. Productora; lenguas; traducción.

1.3. Género del film: ficción, relato (pseudo)autobiográfico, aventuras, documental (no ficción), docudrama, comedia, etc.

1.4. Crítica y premios recibidos; festivales, taquilla.

---

3 Importa señalar que esta guía puede aplicarse tanto al caso de los textos o discursos fílmicos (como es el caso en este artículo) como al de los textos literarios.

## 2. Aspectos textuales

### 2.1. Los grandes temas de la literatura de inmigración (cine y literatura):

2.1.1. Los antecedentes (motivaciones): mitos de la tierra prometida y el Dorado. El fantasma de la esclavitud.

2.1.2. El viaje: advertencias, peligro, la frontera.

2.1.3. La llegada y la lucha por la supervivencia (adaptación, integración, resistencia).

2.1.4. Las lenguas: llave del acceso a la cultura y herramienta clave de la posible acogida / integración.

2.1.5. El mundo del trabajo. Marco legal: derechos y deberes, el acceso a la "humanidad".

2.1.6. Cuestiones generacionales: la familia y conflictos entre las tradiciones de la cultura materna y de la cultura de adopción. La educación y las imágenes de la infancia.

2.1.7. Diferencias de género sexual dentro de la comunidad inmigrante y respecto a la comunidad receptora. La mujer inmigrante.

2.1.8. El factor de la raza: racismo nativo y racismos inmigrantes.

2.1.9. Relaciones personales y sexuales inmigrantes-nativos.

2.1.10. El factor religioso.

2.1.11. El desarraigo, la marginación/explotación y la nostalgia.

2.1.12. El mito del retorno. El regreso odiseico.

### 2.2. Aspectos textuales: configuración del relato (la puesta en serie):

#### 2.2.1. Estructura discursivo-enunciativa:

2.2.1.1. Narración en 3a. persona o en 1a. (o en 2a.)

2.2.1.2. ¿Toman los sujetos emigrantes su propia palabra? ¿cómo hablan?

2.2.1.3. Nivel de dialogismo (bivocalidad). Posible función del humor, ironía, estilización y parodia.

#### 2.2.2. El tiempo y el espacio textuales:

2.2.1. Temporalización (orden y ritmo)

2.2.2. El espacio: geografía narrativa del relato

2.2.3. Construcción de los personajes: los estereotipos (confirmación o resistencia a los mismos).



### 2.3. Aspectos textuales: el análisis del discurso fílmico (la puesta en escena audiovisual)

2.3.1. En el nivel de la IMAGEN (encuadres, escala de planos, profundidad de campo, luz, color, off).

2.3.2. Nivel SONORO: música, silencios, voces, ruidos.

2.3.3. Nivel espacial: escenarios y localizaciones

2.3.4. En el nivel del ritmo (ritmo interno del plano, ritmo entre planos o montaje).

2.3.5. Vestuario y maquillaje.

2.3.6. Iluminación y color.

2.3.7. Reparto (casting) y dirección de actores: la actuación y los cuerpos como signos del inmigrante.

### 3. Caso de estudio. La presentación del personaje inmigrante-extranjero: *Las cartas de Alou* vs. *Bwana*<sup>4</sup>

Como se ha señalado desde la escuela sociocrítica de estudios literarios y culturales, el comienzo de un texto (sea literario o fílmico) o *incipit* es especialmente significativo para acceder a una comprensión de los modos en que lo social se transfiere y es codificado semióticamente en el texto y el entramado intermedial del mismo (Malcuzyński 1991). Según este recurso metodológico este ejercicio propone el visionado y análisis de secuencias en las que films considerados canónicos en la representación del inmigrante en el cine español son presentados a los espectadores, normalmente, en las primeras secuencias de las películas en cuestión.

Con objeto de ilustrar suficientemente la aplicación de la guía anterior, el corpus elegido para este ejercicio se reduce a una par de películas: *Las cartas de Alou* (1990, Montxo Armendáriz) y *Bwana* (1996, Imanol Uribe). Seguiremos dicha guía sin ánimo de agotarla pues parte de las cuestiones que en ella se plantean requerirían el visionado y análisis de las películas en su totalidad, ejercicio que, por limitaciones de escala en este artículo, no podemos llevar a cabo.

---

4 Ampliamos aquí la estimulante lectura crítica planteada por Isolina Ballesteros a propósito de este par de películas (2001), llevándola más allá.

### 3.1. El contexto

El contexto en que se producen y estrenan ambas películas se corresponden con un periodo histórico muy particular: la primera mitad de la década de los 90, un momento en que las energías de la primera transición, con el hito fundamental de la entrada en la UE (1986), siguen aún en alza en dirección hacia la cima de 1992, año de fastos y explosión máxima de la proyección de la imagen internacional de España. En aquellos años, como señala el mismo Montxo Armendáriz no era tan común ver extranjeros africanos de raza negra en las calles de nuestras ciudades, hecho que precisamente movió la curiosidad y creatividad del cineasta navarro que, aún residente en Pamplona, decidió seguir a estos jóvenes en su periplo trashumante a través de la península en búsqueda de trabajos de temporada y apoyo de las redes sociales (sic) que empezaban a establecerse de las comunidades extranjeras (Angulo et al. 1991).

Las dos películas, además de coincidir en el tema o conflicto principal del argumento, haciéndose eco, por tanto, de un fenómeno social y cultural emergente en nuestro país en aquel momento, compartieron éxito al obtener la Concha de Oro en el Festival Internacional de San Sebastián, *Las cartas de Alou* en 1990 y *Bwana* en 1996. El film de Armendáriz, producido por Elías Querejeta, el gran productor de la transición española, ganó además el Goya al mejor guion original ese mismo año 90. *Bwana*, coproducida por Aurum y Origen PC, además de nominada a mejor película en los Goya, fue seleccionada por la Academia española para representar al cine español en la carrera por los Oscars de Hollywood. El éxito de crítica y taquilla fue dispar en ambos casos: mientras que *Las cartas* fue vista en salas por 123.130 espectadores, con una recaudación de 294.076 euros, *Bwana* alcanzó los 217.414 espectadores con 670.379 euros de recaudación. La película de Armendáriz recibió una acogida muy positiva por parte de la crítica especializada, mientras que la de Uribe cosechó una mayor división de opiniones, siendo notable la recepción polémica que reconoció el film en Los Ángeles en los días de visionado para la selección de los candidatos finales al premio de la Academia de Hollywood.

Si se plantea a los alumnos el tipo de género en que puede encuadrarse cada película, cuestión que ayudará a interpretarla adecuadamente, así como a buscar en clase posibles comparaciones con films familiares para ellos de sus cinematografías nacionales de origen, tendríamos que hablar del drama, con tendencia al docudrama, en el caso de Armendáriz, y de la tragicomedia en el de Uribe. El hecho de que *Bwana* sea una adaptación de un texto teatral del dramaturgo y guionista Ignacio del Moral (*La mirada del hombre oscuro*, 1992) es un factor relevante para comprender no sólo el origen del relato (basado a su vez en un hecho *real*) sino una puesta en escena mucho más concentrada que se correspondería con la estructura dramática clásica (unidad de lugar, de acción, de tiempo...).

### **3.2. Análisis de los aspectos textuales: nivel temático, puesta en serie y puesta en escena.**

Tanto si el lector conoce, como si no, las películas objeto de este ejercicio, conviene resumir sus argumentos para poder pasar a continuación al visionado y análisis del discurso de las secuencias seleccionadas.

- *Las Cartas de Alou*: Alou (Mulie Jarju) es un inmigrante clandestino senegalés que llega en un desembarco a las costas del sureste español en busca de un futuro mejor. Consigue sus primeros trabajos, hace amigos, se mueve del campo a la ciudad en busca de su amigo Mulai. Sufre distintas actitudes racistas, se enamora y tiene una relación con Carmen, hija del dueño del bar al que acude a jugar a las damas. Experimenta la pérdida trágica de uno de sus compañeros, se manifieste en defensa de sus derechos junto con otros inmigrantes y es finalmente detenido y expulsado al no disponer de la documentación necesaria para residir y trabajar en España. Es la historia de la lucha por la supervivencia y la dignidad de un inmigrante ilegal a principios de los años 90. La película se cierra con el plano de Alou, junto a su amigo Youcef, emprendiendo un nuevo asalto al sueño del Dorado. Esta vez la cámara sitúa la mirada del espectador desde la orilla africana, desde “el otro lado”.

- *Bwana*: Antonio (Andrés Pajares) es un taxista de la gran ciudad que lleva a su familia, Dori (María Barranco) y sus dos hijos, Iván y Jesi, a la playa donde iba con su padre de pequeño a coger coquinas. Representante del tipo medio de español tradicional, el prólogo de la película nos muestra a un Antonio temeroso que evita el roce con unos traficantes en un bar de carretera y luego con unos *skinheads* que acampan en los alrededores. Mientras disfrutan en la playa, los niños descubren a dos africanos que han naufragado tras unas dunas, uno de ellos yace muerto, cerca de donde recogían coquinas. Ombasi trata de establecer contacto con la familia española pero sufre el rechazo atemorizado de Antonio y los suyos que, solo cuando comprueban que han perdido la bujía del coche que aquel había quitado para evitar el robo del coche, se ven obligados a interactuar con el africano mientras se preparan a pasar la noche al raso junto a él, entre las dunas. Mientras Rosa fantasea en duermevela con Ombasi, Antonio siente su autoridad masculina progresivamente amenazada tanto por la rebeldía de su hijo como por la actitud, ridículamente liberada de Dori, que se baña desnuda al amanecer con el atlético hombre negro. Tras varios episodios que incluyen la presencia de los traficantes de hachís, los neonazis irrumpen en la playa para desencadenar un final trágico, en el que Antonio y su familia abandonan, angustiosamente, a Ombasi a su suerte.

Los **temas** son unidades de contenido clásicas en el instrumental de abordaje interpretativo y crítico de cualquier texto cultural. Para la literatura comparada, la tematología es, en sí misma, una metodología privilegiada para establecer fenómenos supranacionales en el estudio internacional de los textos literarios. Claudio Guillén invitaba a pensar en ellos en cuanto “temas significativos”, “estructuradores”, “incitadores” o “admirados” (Guillén 2005: 232). Para el ámbito del cine documental, Pablo Marín ha estudiado, desde la metodología sociocrítica, los grandes temas de la experiencia migratoria (2014), recordando la pertinencia de este tipo de análisis para el caso que nos ocupa. En la frontera con el estudio de los mitos, especialmente importantes tratándose de imagología de la inmigración, los grandes temas que observamos en estas dos películas, tanto en su presencia como en ausencia, nos dicen mucho sobre las diferencias entre ambas. Antes de

entrar en el análisis del discurso audiovisual, vamos a ensayar un comentario comparado de la presentación del personaje inmigrante en el arranque de ambas películas, a la luz de esta perspectiva tematólogica.

En *Las cartas de Alou*, la primera secuencia nos muestra el desembarco de un grupo de inmigrantes transportados clandestinamente en un barco cuyos marineros apremian, en español, a los viajeros a bajar a una lancha zodiac (imag.1). La cámara pronto sigue a uno de los clandestinos, cuya voz en off identificaremos enseguida, gracias al montaje, con dicho personaje que, entendemos, escribe una carta en su lengua nativa (wolof) a su amigo Mulei, contando las vicisitudes de su partida y la nostalgia que ya le desgarran por la separación de sus padres (imagen 2).



Imagen 1

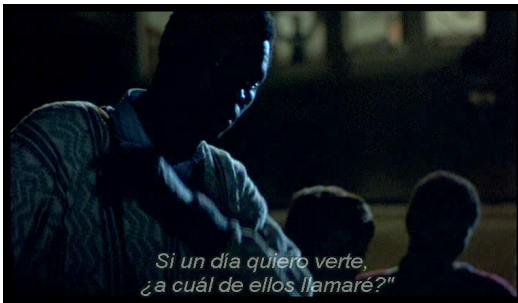


Imagen 2

El film parece pasar casi implícitamente sobre el primero de los temas planteados en la guía (antecedentes – motivaciones – búsqueda del nuevo *Dorado*) para entrar de lleno en ese modelo que Alberto Elena llamaba *segunda ola* del cine sobre

inmigración (Elena 2005) que, a su vez, implica los temas n. 2 “El viaje: advertencias, peligro la frontera” (desembarco y zozobra de la zodiac, caída de uno de sus compañeros), y n. 3 “La llegada y la lucha por la supervivencia (adaptación, integración, resistencia)”. Tras el desembarco nocturno de Alou y sus compañeros la siguiente secuencia nos lo muestra secando sus ropas junto a un invernadero. El conductor de un camión cargado de trabajadores, la mayoría subsaharianos, le increpa “¡Eh tú! ¿Qué haces ahí? ¿Qué ahí no se puede estar! ¡Vete!. ¿No me oyes? ¡Vamos, vete!” (imágenes 3 y 4).



Imagen 3



Imagen 4

Alou, lógicamente, no le entiende... pero algunos de los inmigrantes del camión le hacen gestos y él acabará subiendo y conociendo al que será su primer amigo en la aventura española, Kassim (Mamadou Lamine) quien le llevará a casa tratando de hacerse entender en francés, lengua colonial que descubre que puede compartir con Alou (imágenes 5 y 6). Armendáriz, de manera muy natural y absolutamente verosímil nos plantea, desde el primer momento, la heterogeneidad de la procedencia cultural y lingüística de

los grupos de inmigrantes que llegan a nuestras fronteras, eliminando sutil y eficazmente el estereotipo de que “todos los negros son iguales”.



*Imagen 5*



*Imagen 6*

En la casa, mientras el grupo comparte una modestísima comida, Kassim le da su primera “clase de ELE”... ¿cómo conseguir trabajo? Alou aprenderá las frases y la actitud (sonrisa y amabilidad) que pueden abrirle la puerta de un trabajo (imágenes 7 y 8).



*Imagen 7*



*Imagen 8*

La lengua, por lo tanto, como clave del acceso a las actividades que permitirán una oportunidad de integración (tema n.4). La siguiente escena nos presenta a Alou trabajando en la recogida de calabacines en las duras y asfixiantes condiciones del interior de uno de los invernaderos (tema n.5, imagen 9).



*Imagen 9*

Esta ordenación de los temas representados muestra la vocación de veracidad que mueve a Armendáriz (recordemos que el guión está basado en los testimonios de los propios inmigrantes africanos con los que entró en contacto y que, en algún caso, se convierten de facto en protagonistas del film, como es el caso del mismo Mulie Jarju/Alou). Esta misma verosimilitud es la que determina que, tratándose de un momento en que los individuos de sexo masculino predominan entre los sujetos inmigrantes (finales de los 80) no se plantee ni las diferencias experimentadas por las mujeres inmigrantes (tema n.6), ni los conflictos generacionales o sexuales dentro de la propia comunidad inmigrantes (tema n. 7).



El factor de la raza (n.8), sin embargo, sí que aparece y sobrevuela a lo largo de todo el film, desde una de las escenas también iniciales, en la que Kassim y Alou “ligan” con unas nativas españolas en una discoteca y, cuando ellas les llevan a casa en su coche, los bajan a un par de manzanas pidiéndoles que suban en unos minutos, con mucho cuidado de que “nadie les vea” (imagen 10).



*Imagen 10*

Son estas pequeñas experiencias las que definen ese racismo blando del que hablaba el mismo Armendáriz, comportamientos que “marcan” la diferencia, sin llegar a la violencia física, pero que inciden en el ánimo del personaje y van cargando su mochila emocional en dirección de la marginación. En este sentido Armendáriz logró evitar caer en un tono demagógico o maniqueo mostrando estas actitudes “racistas ocultas, soterradas” que son más características de nuestra sociedad en vez de otros detalles “reales” que llegó a presenciar, tales como un letrero en la puerta de una discoteca que rezaba “Prohibida la entrada a perros y negros” (Angulo et. al. 1998: 253).

Este componente o factor racial se articula con otro tema especialmente sintomático en el tratamiento fílmico del personaje emigrante, muy estudiado en el ámbito de los Film Studies de orientación feminista, como es el de las relaciones romántico-sexuales entre personajes nativos e inmigrantes (tema 9). Alou tendrá su romance, casi canónico en el modelo hollywoodiense de la llamada “miscigenación” con Carmen (Eulalia Iglesias), dicho romance, no obstante, no será nunca mostrado en plano, precisamente como consecuencia del carácter documental de la producción-realización de la

película, durante la cual los actores-inmigrantes, auténticos musulmanes, nunca se permitirían filmar una escena de cama (imágenes 11 y 12).



*Imagen 11*



*Imagen 12*

El factor religioso-cultural (n.10) influye así en la realización del film, si bien no es traído a primer plano en el argumento de Armendáriz. No obstante, el cuerpo de Alou no deja de ser presentado según los cánones hercúleos del hombre natural, cuando se baña con Kassim después de la primera jornada de trabajo en el invernadero (imagen 13).



*Imagen 13*

Es evidente, por otro lado, la presencia del tema del desarraigo (n.11), planteado ya desde la primera carta y enlazado con la experiencia de la marginación-explotación que va experimentando el personaje, quien, sin embargo, se rebela repetidamente contra las condiciones de marginación a que parece conducirlo la sociedad de acogida. No es un personaje sumiso y victimizado sino activo y en continuo movimiento. Al limitarnos al *incipit* de la película, siguiendo la invitación sociocrítica ya citada, nuestro análisis no cubriría el posible funcionamiento del último tema (n. 12), la nostalgia, así como el mito del retorno y el regreso odiseico de este *héroe* (a menudo *trágico*). Un regreso a su tierra que se encuentra casi elidido tras su detención por la policía española y su posterior expulsión del país (imágenes 14 y 15).



Imagen 14



Imagen 15

Alou refleja en la última carta que le gustó ver a los suyos pero que ya no quería seguir viviendo “en casa”, un lugar al que ya no pertenecía). El final de la película nos ofrece precisamente

el motivo de la “repetición del viaje”, el momento en el que Alou se reencuentra con Moncef, su compañero marroquí, a punto de emprender el segundo asalto al cruce del Estrecho (imágenes 16 y 17).



Imagen 16



Imagen 17

No hay un interés, por tanto, en el guión de mostrar el retorno del personaje, pues la energía de la historia está en la realidad que siguen protagonizando miles de personas en su intento por llegar a Europa, “no hay vuelta atrás”.

La película de Imanol Uribe, *Bwana*, nos ofrece una presentación del personaje inmigrante que difiere bastante de la de Armendáriz, incluso en la vertiente temática. Puesto que Ombasi es presentado en todo momento a través de la mirada de la familia protagonista, con la que el dispositivo fílmico incita a identificarse al espectador desde la primera secuencia (imágenes 18 y 19), sus motivaciones concretas para el viaje, y el viaje mismo, quedan implícitos (temas 1 y 2) (acaba de naufragar y arribar a la playa perdiendo a su compañero), con lo que se trata de un sujeto “sin historia”, que se encuentra

“ahí” con la familia española como si de un auténtico “alien” se tratara. Dada la concentración temporal y espacial de la historia de Uribe, el personaje no tendrá tiempo de intentar si quiera una posible “integración” (n.3). Su lucha por la supervivencia resultará, en la parte final de la película, literal.



*Imagen 18*



*Imagen 19*

La cuestión crucial, para nuestros intereses, de la lengua (n. 4) encuentra un tratamiento muy sintomático en esta película, específicamente en estas escenas iniciales: Ombasi y Antonio no son capaces de entenderse en su primer encuentro en la playa hasta que el africano no pronuncia un par de frases que, al tiempo que hacen (hacían) reír al espectador, ayudan al personaje español a relajar y relativizar el miedo que le produce el encuentro: “¡Viva España!, ¡Induráin!” (imágenes 20 y 21)



*Imagen 20*



*Imagen 21*

En ningún momento, no solo en este comienzo sino a lo largo del film, la familia española intentará enseñar a Ombasi alguna palabra en español o aprender algo de su idioma. Se hablan, conscientes de la barrera que les separa, impotentes ante la misma. Como el personaje del inmigrante queda prácticamente reducido a un arquetipo (hombre “natural”, “buen salvaje”, “objeto del deseo”, “fetiche que amedra y fascina”...) no habrá margen para observar su ventura a la hora de encontrar trabajo (tema n.5) ni posibles conflictos o relaciones generacionales o de género sexual dentro de su comunidad (temas ns. 6 y 7). El mayor énfasis se va a poner en la polarización del racismo (tema n.8), que más allá de la versión más bien ridícula encarnada en la familia, fruto de la ignorancia, culmina en un racismo ultraviolento de la mano de los personajes neo-nazis, figuras que si por un lado “liberan” al arquetipo del español “medio” de esa versión extrema de la intolerancia y destrucción del otro, también le ponen ante el espejo de su incapacidad para paliar su sufrimiento y tragedia (imagen 22).



*Imagen 22*

Ombasi, el hombre negro, será objeto de la fantasía sexual de Dori (María Barranco), en un sueño erótico que subraya el carácter felino y animal del africano (imágenes 23 y 24).



*Imagen 23*



*Imagen 24*

El baño en la playa a la mañana siguiente, sin suponer un encuentro sexual “real” en sentido estricto (tema n.9), reitera de forma sublimada esa escenificación de la fantasía femenina española y, de paso, la crisis de la masculinidad del arquetipo cultural masculino representado en la autoridad en cuestión de Antonio, tema que acaba imponiéndose como auténtico foco de atención narrativo, por encima de la subjetividad incomprendida del hombre negro, como ya señalara Isabel Santaolalla (2005: 158). La película pasa así de puntillas por la cuestión religiosa (n.10), casi paganizada en la imagen, en nuestra opinión, más icónica de la película, con la figura de Ombasi en cruz, sobre una duna, adorando el círculo del sol naciente, a modo de anónimo “Pan de Azúcar” africano sobre las solitarias playas españolas (imágenes 25, 26 y 27).



*Imagen 25*



*Imagen 26*



*Imagen 27*

Los últimos temas (“desarraigo” n.11 y “mito del retorno” n.12) no tienen lugar ni en este comienzo ni a lo largo del film mismo.

### **Análisis textual de las secuencias iniciales:**

Uno de los objetivos de este tipo de ejercicios es aumentar la implicación del estudiante de ELE en la ejecución de tareas que refuercen sus competencias orales y escritas a través de aprendizaje de herramientas de análisis del discurso fílmico. Entre ellas estaría reflexionar y describir sobre



“¿cómo se cuenta el relato?” así como sobre ¿cuáles son las consecuencias que dicha “forma” de contar tiene sobre la percepción y construcción de las imágenes de los personajes que protagonizan la experiencia de la inmigración? Todo relato, nos lo enseñó la narratología comparada, supone una restricción cognitiva (Gaudreault y Jost 1995). Los signos conllevan unos valores, una proyección ideológica. Es el principio del signo ideológico tal y como fuera enunciado por Valentín N. Voloshinov (1929). De aquel modo, *Las cartas de Alou* articula su discurso narrativo a través de una narración que, a pesar de su estilo pseudo-documental en algunos momentos (véanse los planos en que la cámara sigue el abandono de Alou en la gran ciudad, imágenes 28 y 29).



Imagen 28



Imagen 29

Adopta una perspectiva o focalización interna, cercana a la mirada y pensamientos de Alou, su protagonista (el mismo hecho de presentarle con la primera carta, con voz en off, durante el desembarco inicial, refuerza dicho efecto). *Bwana*, por el contrario, persigue un acercamiento perceptivo del

espectador a la familia de Antonio, si bien el foco oscila a lo largo de la película entre los personajes, correspondiéndose incluso con Ombasi durante su sueño con su compañero muerto durante la noche. Ahora bien, si ambos films parecen compartir la apuesta por una focalización interna, se diferencian bastante a la hora de dar o no la palabra al personaje inmigrante. Mientras que Alou toma la palabra, en su propio idioma en un principio (la enunciación de la carta primera supone la condición alfabetizada del personaje) y en español después, Ombasi se ve limitado a su lengua nativa, y decimos “limitado” porque supondrá una barrera infranqueable en su relación con los españoles. Es importante señalar el guiño en clave interna que proporciona el casting en este caso, ya que Emilio Buale, el actor español de origen guineano que interpreta el papel de Ombasi, resulta provenir de la excolonia española que mejor representa la “amnesia” colectiva respecto a su pasado y responsabilidades coloniales. La lengua que Antonio y su familia no entienden es un dialecto ecuatoguineano. En ambos casos, por lo tanto, se registra un plurilingüismo, probablemente más rico en el arranque de *Las cartas* (español, wolof, francés, inglés) si bien el nivel de dialogismo que el recurso a la parodia pone en funcionamiento en *Bwana* no deja de ser estimulante, en el intento de que el espectador perciba en la deformación casi grotesca de la familia protagonista, su propio reflejo moral.

Respecto a la temporalización y espacialización del relato, ya hemos mencionado que las dos películas adoptan estrategias diferentes. Mientras que el film de Armendáriz recorrerá la vida del joven inmigrante Alou a lo largo de una serie de meses, la acción de *Bwana* se concentra apenas en unas 48 horas. La localización de *Bwana*, indeterminada en el guión, se rodó en el parque natural de Cabo de Gata (Níjar), mientras que el rodaje de *Las cartas de Alou* se desarrolló en diversas localizaciones, desde El Ejido, Roquetas o Cabo de Gata (Almería), a Tarifa pasando por Madrid hasta el Maresme y Lleida, Barcelona u Hondarribia (Guipúzcoa).

Por lo que a la puesta en escena audiovisual se refiere, si nos fijamos en la presentación de Ombasi en *Bwana* ratificamos que el personaje es, prácticamente en todo momento, el

objeto de la mirada de los nativos, primero de los niños, luego de Antonio y la familia entera en el grotesco encuentro en la playa, a continuación de la fantasía sexual onírica de Dori, que a la mañana siguiente le admira desnudo, sobre la duna, adorando al sol naciente y, por último en el violento desenlace final, escamoteado al espectador, que contemplan los niños desde la ventanilla de atrás del coche. La secuencia en que la niña, Jesi, rueda por la duna hasta caer junto a Ombasi quien la devuelve a sus alucinados padres, portándola en brazos, a modo de superhombre, mientras suenan unos acordes absolutamente étnicos y el plano lo muestra acercándose a cámara lenta, es del todo representativa del efecto estereotípico de la mirada sobre la negritud (imagen 30).



*Imagen 30*

Si la planificación, encuadres y movimientos de cámara “esculpen” la figura de Ombasi como de una gran belleza y dignidad, también se le reduce a un objeto “escopofílico”, que genera tanta ansiedad y miedo como atracción. La iluminación y paleta de colores de la película, rodada casi en su totalidad en exteriores, subraya esa “naturalidad” de sus escenarios y de la condición del propio personaje del naufrago africano, cuya integración en esa visión adánica de la naturaleza se refuerza con dicha puesta en escena, hasta el punto de huir entre los matorrales, desnudo, como si de un animal salvaje se tratara, en la escena final de la película. Armendáriz, por contraste, tiende a rodar en interiores en la primera parte de la película (casa de Kassim, invernadero, discoteca) si bien también nos ofrece sutil información de la ubicación de la acción en el inicio gracias a la colocación de la cámara, en plano fijo, sobre el mismo camión al que sube Alou cuando encuentra a Kassim y los otros trabajadores de los invernaderos (ver imagen 5).

Especialmente relevante resultará la configuración del punto de vista en la escena final del film, momento en que Alou, que ha reencontrado a Moncef, se enfrenta a su segundo asalto al Estrecho. La cámara se sitúa esta vez “del otro lado”, permitiendo al espectador ver, desde la orilla africana, cómo el esquife se aleja hacia las costas españolas (imagen 31).



Imagen 31

Sobre la importancia de la banda sonora en la caracterización de los personajes en lo que toca a las secciones iniciales, ya nos hemos referido al marcado carácter étnico que plantean las músicas en *Bwana* (José Nieto) frente al intento de Armendáriz (música de Luis Mendo y Fuster) de evitar tales connotaciones: la escena del desembarco ya referida, precedida por unos títulos de créditos nocturnos, se montan con un tema musical de flauta que no puede identificarse como étnicamente “africano”<sup>5</sup>.

En la industria cinematográfica, el reparto o casting supone un conjunto de decisiones siempre fundamentales para el poder representativo o identificador que pueda poner en marcha el relato audiovisual. Los actores ponen “cuerpo”, “gestos” y “mirada” a lo escrito en los guiones y a lo imaginado por los realizadores. La decisión, en el caso de Las cartas de elegir a algunos actores no profesionales en el caso de los personajes inmigrantes, otorga a la película un suplemento de veracidad que, dentro de la ficción, caracteriza la mirada de Armendáriz, sobre todo en esta primera parte de su carrera como cineasta (*Tasio; 27 horas*). Para *Bwana*, el director de casting, Paco Pino, eligió al joven actor de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, de origen ecuatoguineano, Emilio

---

5. Esto no significa que, a lo largo del film, se renuncie a la utilización de temas musicales africanos, como “Hototelani” de Neley Sedibe que cumplen una función más bien documental y, en cualquier caso, se evitan en la caracterización primera del personaje en un trance tan crítico como el desembarco en patera (zodiac en este caso).

Buale, quien ganaría con esta primera película el Goya a mejor actor revelación (1996). Más significativo en este caso fue la elección de dos actores como Andrés Pajares y María Barranco, claramente marcados por una trayectoria profesional centrada en la comedia, bagaje que situaría los códigos de actuación en la tesitura de un humor algo “chusco”, progresivamente oscurecido por la negación de “la otredad” del extranjero, finalmente víctima del racismo más violento.

## 4. Conclusiones

La utilización en clase de ELE de fuentes de lengua de contenido cultural es una línea de investigación que tiene su propia especificidad y comporta metodologías aplicadas a la enseñanza y aprendizaje de una segunda lengua como lengua extranjera<sup>6</sup>. Desde un ámbito disciplinar que considero fronterizo, el de la literatura comparada y los estudios imagológicos, este trabajo ha propuesto una guía de análisis de un tipo de contenidos audiovisuales, concretamente cinematográficos, que tienen un gran potencial de aprovechamiento en el aula de ELE. Dicha guía se ha aplicado en un modelo de ejercicio sobre dos películas españolas, *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz 1990) y *Bwana* (Imanol Uribe, 1996) que son altamente representativas de los modos en que las imágenes de la inmigración fueron proyectadas sobre el imaginario sociocultural español e internacional en la primera mitad de la década de los 90. Dicho momento de consolidación de la transición democrática española y de auge de la atención mundial sobre la evolución de dicha sociedad, empezó a registrar de un nuevo modo la figura del extranjero, ahora ya “inmigrante”, generando un modelo de identidad que, influido siempre por las ventanas de los medios de comunicación e incluso con la rápida evolución del fenómeno migratorio antes y después de la crisis iniciada en 2008, sigue siendo un referente cultural canónico. Dicho modelo ha sido continuado o subvertido y modificado por docenas de películas de ficción y documentales que, en las siguientes dos décadas, han representado este tipo de experiencia y de encuentro intercultural, con las consiguientes imágenes de “lo español”,

---

6. Es el llamado *Content-Based Instruction* en el ámbito estadounidense (vid. Center for Advanced Research in Language Acquisition, CARLA, <http://www.carla.umn.edu/index.html>) o, en su versión continental británica, el CLIL, Content and Language Integrated Learning, vid. Coyle, D., Hood, P. and Marsh, D. (2010). *CLIL - Content and Language Integrated Learning*. Cambridge: Cambridge University Press. En español esta corriente se denomina AICLE (Aprendizaje Integrado de Contenidos y Lenguas Extranjeras).

en relación, más o menos conflictiva, con dichas identidades y experiencias. El entorno de contenidos (mediáticos, históricos, audiovisuales, documentales, literarios) que pueden explotarse en el aula de ELE en torno a la experiencia de la inmigración serán mucho más efectivos si, junto a la adecuada metodología didáctica (CBI, CLIL), se aprovechan los recursos teóricos y metodológicos aquí propuestos.

## 5. Referencias

Angulo, Jesús; Gómez, Concha; Heredero, Carlos y Rebordinos, José Luis (1998) *Secretos de la elocuencia: El cine de Montxo Armendáriz*. Donosti, Filmoteca Vasca/Kutxa/Festival Cine Málaga.

Ballesteros, Isolina (2001) "Xenofobia y racismo en España: la inmigración africana en *Las cartas de Alou* (1990) y *Bwana* (1996) de Imanol Uribe". En *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España Postfranquista*. Madrid, Fundamentos.

Elena, Alberto (2005) "Representaciones de la inmigración en el cine español: la producción comercial y sus márgenes". *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 49, pp. 54-65.

Gaudreault, André y Jost, François (1995) *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós.

Malcuzyński, M.-Pierre (1991) *Sociocríticas, prácticas textuales, cultura de fronteras*. Amsterdam, Rodopi.

Marín, Pablo (2014) *Cine documental e inmigración en España. Una lectura sociocrítica*. Salamanca, Comunicación Social.

Ruiz Fajardo, Guadalupe (2005) "La televisión en la clase de español como lengua extranjera" en *Textos de didáctica de la lengua y la literatura*, 38, pp. 60-72. (<http://textos.grao.com/revistas/textos/038-textos-y-contextos-de-la-television/la-television-en-el-aula-de-espanol-como-lengua-extranjera>)

Sánchez-Mesa Martínez, Domingo (2008) "Imágenes del inmigrante en la literatura española". *Didáctica del español como segunda lengua para inmigrantes*. Guadalupe Ruiz y Aurelio Ríos (eds.). Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), Sevilla, págs. 158-190.

Santaolalla, Isabel (2005) *Los "Otros". Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*. Zaragoza, Prensas Universitarias y Ocho y Medio.

Zecchi, Barbara (2010) "Veinte años de inmigración en el imaginario fílmico español: hacia un espacio liminal". En Iglesias, M. (ed.) *Imágenes de Otro: Identidad e Inmigración en la literatura y el cine*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 157-184.