

© Éditions Orbis Tertius, 2017
Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

ISBN : 978-2-36783-086-5
ISSN : 2265-0776

METAMEDIALIDAD

LOS MEDIOS Y LA METAFICCIÓN

Júlia González de Canales, Marta Álvarez,
Antonio J. Gil González, Marco Kunz (Eds.)

Éditions Orbis Tertius

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
-------------------	---

DESAFÍO HIPERTEXTUAL: LA APUESTA POR UNA NUEVA SENSIBILIDAD VISUAL

Wolfram AICHINGER	
El ciego, la estrella y el sol. La revolución óptica del siglo XVII en el escenario calderoniano	31
Laura SCARANO	
Poesía enREDada: metapoéticas intermediales	51
Céline PEGORARI	
El borrico y el ave Fénix: la tensión poética en los <i>Videopoemas</i> de Dionisio Cañas	75

REMEDIACIÓN: LA OBRA COMO LABORATORIO DE EXPERIMENTACIÓN

Blanca RUESTRA	
Intertextualidad y transmedialidad en <i>Brilla, mar del Edén</i> de Andrés Ibáñez	95
Sonia Gómez	
<i>Los muertos</i> de Jorge Carrión como artefacto metaficcional.....	113
Marine MOUROT	
<i>Bonsái</i> de Cristián Jiménez (Chile, 2011) o la literatura en la pantalla	129
Adrián J. SÁEZ	
«Hacer con el pincel literatura»: la pintura en <i>Abel Sánchez</i> de Unamuno.....	149

DOCUMENTAR EL SIMULACRO: REFLEXIÓN Y PERFORMATIVIDAD

Teresa GÓMEZ TRUEBA	
De <i>Libra</i> (1988) de Don DeLillo a <i>Anatomía de un instante</i> (2009) de Javier Cercas: historia, espectáculo televisivo y metaficción.....	169

Marta ÁLVAREZ
Metadocumental 'español' del siglo XXI: reflejar los medios, pensar la
sociedad 191

Carmen MORÁN
Documental, mockumental y novela española contemporánea (sobre los
límites entre discurso y realidad) 215

LA FICCIONALIZACIÓN PLURIMEDIAL DE ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS

Marco KUNZ
Aproximaciones a Goytisolo en Sarajevo: metaficción e intermedialidad en
torno a *El sitio de los sitios* 237

Julieta ZARCO
Viaje de ida. Ficción y docuficción en *Querida Bamako* y
14 kilómetros 259

Luisa MONTES VILLAR
Autoficción, metaficción y tópicos de la espagnolade en dos escritores
exiliados de expresión francesa: Michel del Castillo y
Adélaïde Blasquez 275

Pilar RAMÍREZ-GRÖBLI
Imaginarios de lo real y territorios de la autoconciencia en *Desterrados* de
Eduardo Antonio Parra 297

Michel SCHULTHEISS
¿Cómo escribir sobre la catástrofe? Elementos metanarrativos en la
literatura sobre el terremoto de 1985 en México 315

VIAJE DE IDA. FICCIÓN Y DOCUFICCIÓN EN
QUERIDA BAMAKO Y 14 KILÓMETROS

JULIETA ZARCO

Università Ca' Foscari di Venezia

INTRODUCCIÓN

En este artículo nos interesa indagar, desde la perspectiva del viaje, la representación cinematográfica de la inmigración hacia España en busca de la «tierra prometida». Para ello tomamos en consideración dos películas que, si bien presentan puntos de contacto, pueden tener lecturas bien diversas. Por un lado el film *Querida Bamako* (2007), de Omer Oké y Txarli Llorente, y, por otro, *14 kilómetros* (2007), de Gerardo Olivares. Ambas se desarrollan a partir del viaje hacia la «tierra prometida» y se deslizan entre la ficción y el documental. La primera fija su atención en el viaje de su narrador-protagonista, Moussá, quien se ve obligado a abandonar su aldea en Burkina Faso para buscar trabajo en Europa. A lo largo del trayecto Moussá conoce a Justin y Kadhy, quienes serán sus compañeros de aventura/desventura y con quienes compartirá las duras condiciones del viaje y la incertidumbre de llegar a España. La segunda centra su interés en la exploración de la necesidad de sus protagonistas, Violeta Sunny, Mukela y Bubba Kanou, al intentar cruzar esos catorce kilómetros del título, es decir, la distancia mínima que los separa de Europa, pero, sobre todo, retrata el cruce del desierto y la dura realidad que viven al intentar llegar a la patera. Ambos filmes pueden ser considerados una docuficción o una ficción-documental, un pasaje de «contacto entre lo *narrado* según convenciones documentales y lo *mostrado* según convenciones de ficción» (Marín Escudero, 2012: 2176), o metaficciones ya que «entrecruzan elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales» (Von Tschilschke y Schmelzer, 2010: 16). *14 kilómetros* narra la búsqueda de la tierra prometida de su protagonista a través de una puesta en escena que se sitúa entre el registro documental y el ficcional, en la que aparecen en pantalla escenas reales en las que inmigrantes intentan llegar al destino

prometido: Europa. La película se articula a través de un relato que narra la historia de sus tres protagonistas. *Querida Bamako*, por su parte, muestra a través de una cámara en mano la odisea de su protagonista (historia ficcional) y de muchos inmigrantes (historias reales), quienes empujados por la falta de oportunidades toman la difícil decisión de emigrar hacia el norte. Si bien son películas que a primera impresión distan entre sí, sin duda, ambas se enfrentan a un mismo reto: el viaje hacia la tierra prometida.

CINE ESPAÑOL E INMIGRACIÓN: UN RECORRIDO

Durante las últimas décadas, la inmigración hacia los países del sur de Europa se ha convertido en una cuestión cotidiana. En el caso de España, estudios recientes señalan que el flujo inmigratorio ha crecido muy rápidamente, cambiando su tradición de país emisor a país receptor de inmigrantes. Según el Instituto Nacional de Estadística (INE) el año 2008 suma 599.074 recién llegados a España¹ y según el Colectivo IOE —entre el año 2001 y 2008 el promedio anual es de 575.000 personas, dato que deja a España «en el décimo país del mundo por número total de inmigrados» (2008: 1)²—. Por un lado, la gran llegada de inmigrantes en busca de mejores condiciones de vida y, por otro, la crisis económica española de los últimos años ha causado grandes cambios, tanto económicos como sociales y culturales por los que atraviesa la sociedad española.

Con el paso del tiempo las cuestiones más candentes relacionadas con la inmigración se han reflejado en las diferentes formas de arte. Entre ellas el cine que, por sus particulares características culturales, no solo evidencia estructuras y prácticas sociales sino que también abre espacios

1. Para ampliar véase el análisis publicado por el Colectivo IOE con la colaboración de Graciela Malgesini, Ana I. Planet y Daniel Wagman (2008). «Dimensiones de la inmigración en España. Impactos y desafíos», en *Inmigrantes, nuevos ciudadanos*, FUNCAS, Madrid. En el que se sostiene que «a 1 de enero de 2008, España se ha convertido en el décimo país del mundo por número total de inmigrados, revirtiendo una larga tradición histórica que la caracterizaba como país de emigración». En red <www.colectivoioe.org>.

2. Forman parte del Colectivo Ioé: Carlos Pereda, Walter Actis y Miguel Ángel de Prada, entre otros.

de debate, creando nuevas dinámicas o modificando las existentes y haciéndose eco de estos cambios en la sociedad española.

La presencia de inmigrantes en el cine español ha ido creciendo desde los años noventa. De hecho, la crítica especializada considera que *Las cartas de Alou* (1990), de Montxo Armendáriz, es «la primera película que tiene a un inmigrante como protagonista— y a partir de ella su aparición como personaje cinematográfico se ha multiplicado» (Gordillo, 2006: 210). Este auge del llamado «cine de inmigración» (Basu, 2011: 28) da cuenta, a su vez, de una sub-categoría en la que convergen películas de ficción, documentales y docuficción. Autores como Castiello (2005), Gordillo (2006), Flesler (2008), Santaolalla (2005, 2012) y Zecchi (2010), entre otros, sitúan el año 1996 como un punto de inflexión en que «la industria pareció por fin comenzar a asimilar los efectos de las políticas más integradoras [...] sobre el imaginario social y artístico español» (Santaolalla, 2005: 23); de hecho, durante ese período se estrenan seis títulos— que toman al inmigrante como punto central del relato. Un breve recorrido por algunos de estos largometrajes resulta un reflejo de esta afirmación e incluso nos permite trazar una división temática del corpus.

Al primer grupo lo hemos llamado «el viaje hacia la tierra prometida», y está conformado por las películas que centran su relato en el paso del Estrecho, es el caso de *14 Kilómetros* (2007), de Gerardo Olivares, y *Querida Bamako* (2008), de Oxe Txarli, ambas a mitad de camino entre el documental y la ficción. En una dirección similar, pero con algunos puntos diferentes se encuentran *Ilegal* (2003), de Ignacio Vilar, y *El Niño* (2014), de Daniel Monzón, que muestran bajo forma de denuncia el accionar de la mafia de las pateras. Parcialmente basada en un caso real, *Retorno a Hansala* (2008), de Chus Gutiérrez, resulta una dura muestra de los motivos por los cuales tantos jóvenes deciden escapar de su tierra de origen.

Al segundo grupo lo hemos denominado «llegada y adaptación», allí se encuentran las películas que relatan la llegada y la dura adaptación al nuevo ambiente de los inmigrantes, entre ellas *La novia de Lázaro* (2002), de Fernando Merinero, *Cosas que dejé en La Habana* (1997), de Manuel Gutiérrez Aragón, *Las cartas de Alou* (1990), de Montxo

Armendáriz, *Un novio para Yasmina* (2008), de Irene Cardona, *Flores de otro mundo* (1997), de Iciar Bollain y *El Próximo Oriente* (2006), de Fernando Colomo, estas dos últimas destacan por delinear una apertura hacia la integración y la multiculturalidad ligadas a un *happy ending* con una dosis de «esperanza» hacia las futuras generaciones. También el documental *Extranjeras* (2003) de Helena Taberna da cuenta de la integración de las mujeres inmigrantes en España, de sus realidades y de sus sueños que no están ligados siempre al retorno. El tema de la emigración desde España, particularmente hacia Suecia, lo abordan las películas de Carlos Iglesias, *Un franco, 14 pesetas* (2006) y su segunda parte *Dos francos, 40 pesetas* (2014), ambas en tono de comedia muestran las dificultades de la emigración, no tanto desde la dificultad que puede provocar la adaptación e integración a un país muy distinto al propio, sino más bien desde la nostalgia de la tierra de origen y el peso de los lazos familiares.

Al tercer grupo lo hemos llamado «racismo y xenofobia», y aún los filmes en que los inmigrantes son expuestos a diferentes formas de discriminación, son ejemplo de ellos *Bwana* (1996), de Imanol Uribe, *Taxi* (1996), de Carlos Saura, *Se buscan Fulmontis* (1999), de Alejandro Calvo-Sotelo y *Salvajes* (2001), de Carlos Molinero, en todas ellas el *otro* es objeto de persecución, en algunos casos de muerte y su inclusión-exclusión en la sociedad resulta no *solo* difícil sino, casi imposible.

Al cuarto grupo, en cambio, lo hemos denominado «inmigración y vida cotidiana», y está constituido por largometrajes que relatan la *routine quotidiana* de sus protagonistas, quienes ya están adaptados —pero no del todo integrados— al país de acogida. En estos filmes se retrata lo que Inmaculada Gordillo llama «interculturalidad» ya que resultan «tanto el reflejo de la realidad extracinematográfica que actualmente se despliega en algunas ciudades españolas, como la constitución de un modelo representacional» (Gordillo, 2006: 208). Todas ellas construyen sus relatos a partir de una suerte de relación de camaradería entre un extranjero y un nativo y, por la conformación de sus relatos, podrían entrar dentro del sub-género *buddy-movies*. Sus protagonistas, que se encuentran por casualidad, en la mayor parte de los casos se ven «obligados» a afrontar los problemas que les van surgiendo día a día y muy a sus pesares no les queda otra alternativa que confiar el uno en el

otro. Este es el caso de *En la puta calle* (1997), de Enrique Gabriel, *El sudor de los ruisseños* (1998), de Juan Manuel Coteló, *Saíd* (1999), de Llorenç Soler y *El traje* (2002), de Alberto Rodríguez, en todos ellos la amistad entre hombres que pertenecen a dos culturas diferentes se vuelve fundamental para el desarrollo del film. A diferencia de las apenas citadas, *Agua con sal* (2005), de Pedro Pérez Rosado, y *Princesas* (2006), de Fernando León de Aranoa, muestran la amistad entre dos mujeres, una extranjera y una española, para quienes la vida es igualmente hostil. Este grupo de películas se desarrollan a partir de la cotidianidad de sus protagonistas, de sus dificultades frente a situaciones de exclusión dentro de la sociedad española, pero sobre todo ante la compleja condición de vivir en clandestinidad en el caso de los inmigrantes, ya que en la mayoría de los casos se trata de personajes *sin papeles*. A pesar de ello, la marginalidad que vive el personaje inmigrante no está demasiado lejos de la condición de desigualdad que protagonizan los personajes españoles, quienes por diferentes motivos (paro, pérdida de trabajo, abandono de la familia), quedan también al margen de la sociedad. Dentro de este heterogéneo grupo de filmes, nos detendremos en *14 kilómetros* y *Querida Bamako*, por resultar ambas claros ejemplos del llamado viaje hacia la tierra prometida.

FICCIÓN Y NO FICCIÓN EN *14 KILÓMETROS*

La trama de *14 kilómetros* es simple y compleja a la vez. Vale la pena recordar su argumento con el fin de acercarnos a un análisis que advierte el uso del registro documental y el ficcional o bien el documental ficcionalizado. Violeta, una joven que vive en un pueblo de Malí, decide huir de casa para evitar un matrimonio arreglado por su familia. Mientras, en la vecina Níger, Buba pasa sus días entre la pasión por el fútbol y la necesidad de trabajar como mecánico para vivir. Junto a Mukela, su hermano, decide que su destino es ser futbolista en Europa. Violeta y los dos jóvenes se encuentran en el camino hacia Marruecos y comparten un doble objetivo: el primero, emprender la difícil tarea de atravesar el desierto para llegar a la patera; el segundo, atravesar el Estrecho de Gibraltar a través de esos catorce kilómetros que los separan de sus sueños de libertad.

Desde su título, *14 kilómetros* se presenta como una metáfora, pues es esta la distancia mínima que separa África de Europa por el Estrecho de Gibraltar. Lo interesante del film de Olivares es que va más allá de la simple descripción del viaje y la llegada a la «tierra prometida». El director junto a su equipo han recorrido la ribera del río Níger, las áridas arenas del desierto del Teneré y parte de Marruecos para culminar en Tarifa, con el objetivo de realizar un film que retrate la odisea que vive a diario la inmigración subsahariana hacia Europa.

A través de una puesta en escena que destaca por su fotografía, sus protagonistas, los hermanos Buba y Mukela y la joven Violeta, recorren la inmensidad del desierto, las corrupciones locales, la prostitución y el maltrato que los migrantes sufren al tomar la difícil decisión de migrar hacia el Norte. Buba es un prometedor jugador de fútbol a quien el director técnico le dice que se marche hacia Europa y cumpla su sueño de jugar en un verdadero equipo de fútbol. Violeta acaba de ser vendida como esposa por su familia a un anciano que la acosaba cuando era pequeña, motivo por el que decide huir de su casa y encaminarse hacia Europa.

Si bien la película plantea dos viajes, el de los hermanos y el de la joven, estos se irán entrecruzando durante las distintas etapas que conforman la odisea hacia la «tierra prometida», para conformar un único relato a través de una historia de supervivencia. El desplazamiento territorial de los protagonistas está plasmado desde el inicio del largometraje y a través del viaje cinematográfico se busca dar cuenta de la travesía que viven las personas que salen de su tierra con la esperanza de llegar a Europa.

Gerardo Olivares realiza una apuesta poco sencilla, elige trabajar con actores no profesionales y usar escenarios reales, aspecto que para el director de *14 kilómetros* es el único modo de llevar adelante el proyecto y así lo comenta en una entrevista realizada por Mara Torres en 2007, en la que explica el reto que asumió al rodar con un equipo de cinco personas una *road movie* en el desierto con las implicancias que el proceso de filmación conlleva. En una rueda de prensa para el ciclo *El Cine Social de CCOO PV*, Olivares comenta, en relación a la decisión de hacer una película ficcional para contar la tragedia del viaje de ida hasta la patera: «hacer un documental yo creo que hubiera sido imposible, porque esta

gente se mueve como por unos terrenos que son casi invisibles y no los ves con facilidad [...]» (2'38"), y más adelante agrega: «todo lo que sucede en la película es ficción [...]» (2'56"), esto no quita que él junto a su equipo haya hecho el verdadero viaje, encontrando y entrevistando a quienes tenían como objetivo atravesar esos catorce kilómetros del título.

En esta dirección algunos críticos ven en *14 kilómetros* un «pseudo-documental» (Martín Escudero, 2014: 52); o bien un «documental ficcional, un docudrama» (González del Pozo, 2011: 56); ambas definiciones no son casuales si tomamos en cuenta que según la teoría socio crítica, en este tipo de cinta pueden pensarse los géneros «como mediaciones de conjuntos de rasgos combinables en lugar de como compartimentos estancos» (Marín Escudero, 2014: 23). Por lo apenas dicho, al film de Olivares le calza muy bien la definición de docuficción, es decir un tipo de cinta en la que convergen los relatos reales con el guión ficcional, pero más allá de cualquier definición resulta claro que se trata de un largometraje que logra su objetivo: dar a conocer lo que le sucede a los migrantes antes de cruzar el Estrecho de Gibraltar a través de sus protagonistas. En este caso podemos hablar de una película de género, un drama con evidentes rasgos de *road movie*, que se sirve de la experiencia en primera persona de su director y guionista para mostrar el viaje previo al viaje final.

Este viaje, el previo al llegar a la patera, es visto desde Europa como una corta peripecia de catorce kilómetros, de hecho esto hace que la película se aleje «diametralmente de cualquier viso de amenaza o destrucción de la unidad interna de los países receptores, primeramente porque sitúa su ambientación lejos de occidente [...]» (González del Pozo, 2011: 54), y de hecho es esto lo que el film persigue desde su *incipit*.

Se podría dividir la cinta en tres partes principales, la primera dedicada a la presentación de los personajes y a la decisión de marcharse del pueblo, la segunda en la que se condensa todo el viaje y, la tercera que va desde el acceso nocturno y embarque en la patera a la llegada a Tarifa. Tanto la primera como la segunda parte están impregnadas por un tiempo narrativo «lento», ritmo que cambia en la tercera parte, en la que Olivares propone un tiempo de acción para desarrollar el relato. Esta

última se articula a modo de registro documental, en la que se muestra a los protagonistas a través de una luz infrarroja que los (re)presenta como lo hace el telediario.

Olivares se inserta en el desierto, se documenta a través de charlas y entrevistas y luego escribe un guión que, sin caer en lugares comunes ni golpes bajos, da cuenta de una realidad oculta e inimaginable para Occidente, en la que da a conocer que para llegar a Europa los inmigrantes subsaharianos deben superar dos metas: la más conocida: atravesar los catorce kilómetros, pero antes de ello deben atravesar la menos conocida o mejor aún la desconocida: la ruta del desierto para así llegar a la patera. Una vez atravesados los *14 kilómetros*, el largometraje le permite un «respiro» a los espectadores a través de una suerte de *happy ending*, con el que se deja «una puerta abierta a la esperanza».

EL VIAJE ENTRE FICCIÓN Y DOCUMENTAL EN *QUERIDA BAMAKO*

Querida Bamako es una apuesta que se plantea como una búsqueda: la de Moussá, el protagonista, quien considerando las condiciones precarias en la que viven sus padres, su mujer y su pequeño hijo y, luego de consultarlo con los ancianos del pueblo, decide marcharse hacia el Norte en busca de un futuro que le permitirá vivir mejor a su familia. Esta decisión cambiará su vida y guiará el film. Si bien la película comienza y termina con la historia ficcional, la originalidad de *Querida Bamako* reside en la construcción de una puesta en escena ficcional y un registro documental. De hecho, el relato linda entre la ficción de sus protagonistas y las entrevistas a inmigrantes. Otra de las particularidades es que los nombres o los apodos de los catorce entrevistados aparecen en la pantalla junto a su país de origen. Estas secuencias, registradas en planos medios, no solo le dan mayor credibilidad a las historias contadas por los doce hombres y las dos mujeres que narran sus experiencias a partir de la condición de sujetos migrantes en busca de un futuro mejor.

Ante la pregunta: ¿cómo relatar el viaje hacia «la tierra prometida»? Oke decide utilizar tanto el registro ficcional como el documental, de hecho su condición de inmigrante le permite un acercamiento mayor con esta realidad, pudiéndose basar en historias que conoce. Recordemos que Oke participa activamente en eventos con el fin de concientizar

sobre la situación de los inmigrantes en Bilbao y, además, le otorga espacio a las historias reales contadas en primera persona. No es extraño, entonces, que la historia ficcional resulte insuficiente al momento de construir el relato y quizá por ello Oke decide agregar la voz de quienes han atravesado esa experiencia. De este modo el filme no solo resulta ser un filme inspirado en hechos reales o basado en entrevistas realizadas por su director, sino que la incorporación de la voz de los sujetos migrantes le otorga «veracidad» a la historia ficcional. Si, por un lado, no puede documentar el viaje o la realidad vivida por esos sujetos, por otro lado, sí puede darle voz y espacio ante una cámara y hacer «presente» la «ausencia» de esas voces.

El uso del territorio como parte esencial del relato, en la que se ven paisajes naturales que aluden al continente africano, se refiere más bien a las relaciones o al proceso de articulación entre diversos espacios marcados por el viaje y la búsqueda de sus protagonistas. Lo cotidiano y el recuerdo del mismo cobra importancia en *Querida Bamako* a partir de las fotos que Moussá, su protagonista, observa en relación al lugar, que, a diferencia del territorio, es el espacio estático, unitario y sustantivo, que le devuelve la calma cuando la experiencia del viaje resulta más dura.

Philippe Dubois analiza el papel de la fotografía clasificándola en tres ejes principales. El primero como espejo de lo que se ve en la pantalla; el segundo como transformación de un acontecimiento; y el tercero como base de la huella que, por sustancial que sea, solo marca «un momento del proceso fotográfico» (1986: 49). Este último nos lleva a pensar en las reflexiones que Roland Barthes hace acerca de la función de la fotografía, ya que da cuenta «no solo de algo que *ha sido*, sino que también y ante todo demuestra algo que ha sido» (Barthes, 2009: 20), de la recuperación de ese instante único e irrepetible. Por ello no es casual que en *Querida Bamako* el uso de fotografías cumpla una función específica que es utilizada en los momentos de angustia que vive el protagonista. En este caso, existe una interacción ente la fotografía, el momento del relato y la nostalgia de la tierra de origen del protagonista. De hecho lo que aquí se representa es justamente la imagen que impulsa al protagonista a continuar con el viaje hacia la «tierra prometida».

A partir de un fotograma de *Querida Bamako*, Marín Escudero propone una lectura en la que destaca la reescritura de una «imagen icónica de la inmigración africana en España» (2012: 98). Se trata de una fotografía periodística tomada en 1998 que tiene grandes similitudes con un plano propuesto durante el incipit del film y que Marín Escudero asocia con una lectura de España veinte años después de esa misma imagen, sumamente sugerente, en el que yacen cuerpos en la orilla del mar.

En ambas películas, el uso de testimonios valora la experiencia del viaje, que en el caso de *14 kilómetros* se refleja a partir de la elección de su director de realizar gran parte del trayecto, esto le permitió documentarse y luego escribir el guión. Por su parte, el uso de testimonios en *Querida Bamako* aporta credibilidad al relato ficcional de fondo en el que se narra la odisea del itinerario hasta llegar a la tierra prometida. Estamos entonces frente a lo que Berger denomina una «realidad ficcionalizada mediante recursos del lenguaje cinematográfico» (2010: 49), es decir una forma híbrida en el que se alternan el documento y la ficción y la ficción y el documento.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En relación al registro documental, el teórico Kracauer sostiene que este se propone reflejar la realidad (1996: 35), por su parte, Nichols afirma que un documental se desarrolla a partir de hechos que han sucedido o que están sucediendo (Nichols, 1991: 18-23), y esto sucede independientemente de que con ellos se realice o no un film. Estas proposiciones nos llevan a detectar que existen puntos de contacto entre *14 kilómetros* y *Querida Bamako* que se centran precisamente en las formas híbridas, en estrategias representativas ficcionales y no ficcionales que, si bien tienen una función similar, se proponen de manera diferente. *14 kilómetros* ficcionaliza lo que no es capaz de reconstruir, por ejemplo el viaje a lo largo del desierto, los abusos y las corrupciones de las mafias locales, entre otras cosas. En relación a ello, en una entrevista Gerardo Olivares comenta «Pues creo que nunca hubiera podido meterme de lleno en todo lo que es la ruta clandestina de la inmigración, es un mundo muy cerrado, un pacto de silencio [...]» (La2 Noticias con Mara

Torres, cit. en Jesurun, 2011). *Querida Bamako*, por su parte, ficcionaliza la experiencia del viaje a través de un relato ficcional con inserciones de entrevistas a inmigrantes que han atravesado esa experiencia.

Isabel Santaolalla sostiene que «Si hace poco había sido el gitano el arquetípico Otro de la sociedad y cultura españolas, hoy en día fundamentalmente a partir de comienzos de los noventa ha empezado a compartir ese espacio con inmigrantes de diversa procedencia» (Santaolalla, 2005:120). No es curioso, entonces, que gran parte de la producción cinematográfica española que aborda el tema de la inmigración fije su atención en las dificultades que enfrenta el inmigrante desde su llegada y adaptación al nuevo ambiente, la nueva lengua e incluso los diferentes tipos de trabajo que le toca en suerte, son ejemplo de ellos películas como *Las cartas de Alou* (1990) de Montxo Armendáriz; *Bwana* (1996) de Imanol Uribe; *Cosas que dejé en La Habana* (1997) de Manuel Gutiérrez Aragón; *Flores de otro mundo* (1999) de Icíar Bollaín; *El traje* (2002) de Alberto Rodríguez; *La novia de Lázaro* (2002) de Fernando Merinero; *El próximo Oriente* (2006) de Fernando Colomo o *Un novio para Yasmina* (2008) de Irene Cardona, entre otras. La originalidad que comparten *Querida Bamako* y *14 kilómetros* reside en representar, a diferencia de los filmes apenas citados, algo que antes no había sido representado, es decir, el viaje previo a su título, proponiendo y resignificando el camino hacia la «tierra prometida».

En relación a estas producciones, Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo afirman que se trata de «un protagonismo inusitado en base a su poder como aparato cultural capaz de reflejar y construir identidades nacionales y difundirlas e internacionalizarlas con una eficacia que supera la palabra escrita (2007: 9)». Pero quizá uno de los mayores puntos de encuentro entre las películas aquí analizadas es que si bien se acercan a la realidad, cabe destacar que desde su dinamismo se alejan y eso hace que el registro documental no se separe del registro ficcional y que la ficción y la docuficción encuentren un amplio espacio en estas puestas en escena. Resulta necesario, pues, abrir un espacio de reflexión acerca de las películas ficcionalizadas, basadas o construidas a partir de hechos reales. Es desde allí que quisiéramos plantear el siguiente interrogante: ¿la ficcionalización en sí misma o el documental en sí mismo resultan insuficientes o limitados a la hora de (re)presentar o (re)construir un

relato en que se basa? En ambas películas se opera la presencia de lo real en la ficción y de la ficción en lo real, de hecho, tanto Olivares como Oke se han documentado antes de escribir el guión de sus filmes. En cualquier caso, la diferenciación entre la realidad y la ficción resulta cada vez menos distante y, a nuestro entender, es ello lo que produce el auge de este tipo de representación llamada docuficción.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLESTEROS, Isolina: «Immigration Cinema in/and the European Union», en Rodríguez, María Paula (ed.): *Cultural and Media Studies. European Perspectives*, Nevada, University of Nevada Press, 2009, pp. 189-215.
- BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- BASU, Swagata: «La inmigración y su representación: un vistazo al cine español de inmigración». *Hispanic Horizon*, 28, 2011, pp. 26-47.
- BERGER, Verena: «La re-presentación de la migración en el cine español», en Von Tschilschke, Christian y Schmelzer, Dagmar (eds.): *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Frankfurt / Madrid / Orlando, Iberoamericana / Vervuet, 2010, pp. 35-56.
- CASTIELLO, Chema: *Los parias de la tierra: Inmigrantes en el cine español*, Madrid, Talasa, 2005.
- Cine Social de CCOO PV*: <<https://www.youtube.com/watch?v=r69xiiI2-hQ>>, [Consultado 07/10/2015].
- Colectivo IOE: <>, [Consultado 19/09/2015].
- DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Buenos Aires, Paidós, 1994.
- FLESLER, Daniela: *The return of the Moor: Spanish responses to contemporary Moroccan immigration*, Indiana, Purdue University Press, 2008.
- GONZÁLEZ DEL POZO, Jorge: «Nuevas miradas a la inmigración: 14 kilómetros o el viaje que nunca ocurrió», *Iberoamericana* XI, 44, 2011, pp. 47-61.
- GORDILLO, Inmaculada: «El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo», *Comunicación Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales* 4, 2007, pp. 207-222.
- HERRERA, Javier y MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina: «Introducción», en Herrera, Javier y Martínez-Carazo, Cristina (eds.): *Hispanismo y cine*, Madrid, Iberoamericana, 2007.
- JESURUN, Eero: *Representación del inmigrante subsahariano en el cine español contemporáneo: Aproximaciones a la condición poscolonial*, Universidad Carlos III Madrid, 2011. [Tesis doctoral inédita.]
- KRACAUER, Siegfried: *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Buenos Aires, Paidós, 1996.
- MARÍN ESCUDERO, Pablo: «La difícil emergencia del sujeto inmigrante en el documental español reciente», *Proceeding of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*, Universidade da Coruña (España/Spain), 2012a, pp. 2175-2184.

- MARÍN ESCUDERO, Pablo: «Una mirada sociocrítica sobre la mujer inmigrante en el documental español reciente», *Sociocríticism*, Vol. XXVII, 1 y 2, 2012b, pp. 315-348.
- *Cine documental e inmigración en España. Una lectura sociocrítica*, Salamanca, Editorial Comunicación Social, 2014.
- NICHOLS, Bill: *Representing Reality*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- OKE, Omar y LLORENTE, Txarli: *Querida Bamako*, Abraprod S.L. España, 2007. DVD.
- OLIVARES, Gerardo: *14 kilómetros*, Wanda Visión / Explora Films, España, 2007. DVD.
- SANTAOLALLA, Isabel: *Los 'Otros'. Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2005.
- VON TSCHILSCHKE, Chistian y SCHMELZER, Dagmar: «Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro», en Von Tschiltschke, Chistian y Schmelzer, Dagmar (eds.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Frankfurt / Madrid / Orlando, Iberoamericana / Vervuet, 2010, pp. 11-34.
- ZECCHI, Barbara: «Veinte años de inmigración en el imaginario filmico español», en Santos Iglesias, Montserrat (ed.): *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, pp. 157-184.

METAMEDIALIDAD

LOS MEDIOS Y LA METAFICCIÓN

JÚLIA GONZÁLEZ DE CANALES, MARTA ÁLVAREZ,
ANTONIO J. GIL GONZÁLEZ, MARCO KUNZ (EDS.)

Los trabajos que constituyen este volumen esbozan un concepto de metamedialidad entendido como un cruce entre metaficción e intermedialidad, a través de aproximaciones críticas a obras que alardean de su condición de artificio y cuestionan a un tiempo el carácter medial que les es inherente. Parten los editores de la dificultad de pensar cualquier noción artística contemporánea desde la monomedialidad, y de la generalización de un gesto autorreflexivo que puede ponerse en relación con el *giro digital*, aunque algunos capítulos pongan de manifiesto que ambos aspectos están presentes en todas las épocas. Los análisis de obras pertenecientes a diferentes ámbitos iberoamericanos evidencian la necesidad de aplicar miradas cruzadas, de refinar los instrumentos de observación crítica para dar cuenta de un repertorio cultural cada vez más autoconsciente, híbrido e interrelacionado mediante procesos de intermedialidad, transmedialidad y remediación, nociones que son abordadas de manera escueta previamente. Las diferentes partes y capítulos del libro pretenden dejar claro que las diferentes estrategias y modalidades narrativas resultantes, lejos de responder a un formalismo o a una fascinación medial vacua, son maneras de explicarse un mundo a su vez hipermediatizado, cuando no de resistir a esa hipermediatización.



ISBN : 978-2-36783-086-5

ISSN : 2265-0776

29,90 €

www.editionsorbistertius.fr