

La representación de la migración y la figura del Otro en el cine español en la película *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002)

The representation of migration and the figure of the Other in the Spanish movie, *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002)

Nekane Parejo*

*Profesora Titular de la Universidad de Málaga. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Avda. Cervantes, 2 29071 Málaga, España. (nekane@uma.es)

Resumen

Las representaciones de la figura del inmigrante en el cine español habían sido esporádicas hasta el estreno de *Las cartas de Alou* (Montxo Armendariz, 1990) donde se le concede un papel protagonista. A partir de ahí el cine migratorio español cuenta con una serie de lugares comunes como la inestabilidad laboral, la clandestinidad, la inadaptación, el racismo, etc., que van construyendo el personaje del Otro. Estos aspectos no son nuevos, basta recordar las imágenes cinematográficas de la emigración española durante el franquismo.

Tras un recorrido por las películas que configuran este imaginario se plantean dos cuestiones desde el ámbito cinematográfico: como las nuevas producciones contemplan una mayor variedad y complejidad en las relaciones entre las cada vez más diversas tipologías de pobladores y qué ocurre cuando el país de llegada, España, fue durante décadas el punto de salida de emigrantes. Para dar respuesta a estos interrogantes nos centraremos en la película *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) y en las formulas que señala Eric Landowski para relacionarse con el Otro.

Palabras clave: cine español; flujos migratorios; emigración; alteridad; *Poniente*

Abstract

The immigrant's shape portrayals in the spanish cinema scene had been sporadic until the premier of *Las cartas de Alou* (Montxo Armendariz, 1990) where it was given a main character role. As from that moment spanish migratory cinema has a whole series of clichés as unstable working conditions, secrecy, maladjustment, racism etc, that are going to build the Other's character. These are no new features as you only need to evoke the cinematographic images of spanish emigration during the Franco period.

After looking through the films that make up this context, two questions raise from the cinematographic field. First of all we can see how the new productions provide for a greater variety and complexity in the relationships between the more and more diverse characteristic features of the settlers. Secondly, what happens when the immigrant arrival country, Spain in this case, was for many decades an emigrant country.

To answer these question, we will focus on the film *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) and on the guidelines that Eric Landowsky points out to relate to the Other.

Keywords: Spanish cinema, migration, emigration, otherness, *Poniente*

Introducción

Las representaciones de la figura del emigrante en el cine cuentan con un precedente que remite a los primeros tiempos de este soporte. Basta recordar la imagen de Charles Chaplin en *El emigrante* (*The Immigrant*, 1917)¹. La hostilidad de los funcionarios americanos de aduanas en el puerto de Nueva York que encuentra el protagonista, mientras la estatua de la libertad preside la escena, marca un recorrido que se adivina adverso desde prácticamente el inicio del metraje, aunque el tratamiento esté edulcorado bajo una propuesta en clave de humor. En cualquier caso, este cuestionamiento acerca de los problemas que genera la inmigración planea sobre el celuloide.

Antes de avanzar es necesario aclarar que los flujos migratorios son un fenómeno que se reitera a través de la Historia y no por ello inevitablemente unido al conflicto social. Estos desplazamientos detentan un papel regulador en la sociedad, que ha contribuido al desarrollo en todas sus vertientes. Ahora bien, el desequilibrio no surge de la inmigración en sí misma, sino de las discrepancias entre los moradores originales y los foráneos. Entre los que estaban antes con una serie de hábitos asentados y los que llegaron después. Entre los que se sienten invadidos y los desarraigados.

El objeto de estudio no es la enumeración exhaustiva de las grandes corrientes migratorias, sino su reflejo en el cine² y en concreto en la cinematografía española. Este texto plantea un recorrido en dos direcciones que finalmente confluyen en la película *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002). En un primer momento se centrará en las imágenes recogidas por el cine de la Dictadura que reflejan el proceso migratorio de los trabajadores españoles hacia Europa. En un segundo, abordará las producciones más destacadas en las que España se convierte en un lugar de acogida del flujo migratorio para, a partir de ahí hacerse eco de cómo estas cintas cuentan con una serie de lugares comunes que el metraje se encarga de repetir. Asuntos como la inestabilidad laboral, la clandestinidad, la inadaptación, el racismo, etc., van construyendo el personaje del Otro. Ese Otro, entendido como la figura del extraño, del que es diferente debido a su cultura y procedencia y que ha venido para quedarse. De acuerdo con González Arnáiz: "El emigrante, a diferencia del turista, no es una persona que viene a curiosear o a disfrutar. Tiene vocación de permanencia; y es esa vocación de permanencia la que suscita la tensión cultural" (2002, p. 81).

¹ Rita Martín Sánchez sitúa, aunque no precisa autoría concreta, otro precedente: "Parece que fueron los británicos los primeros en llevar el tema del trabajo de los emigrantes a las imágenes en movimiento en tiempos de la Escuela de Brighton" (2009, p. 85).

² Para completar esta información véanse las actas del Congreso Internacional sobre la Emigración y el cine donde Ángel Luis Hueso hace un recorrido por una selección de un nutrido número de filmes que conforman el reflejo de las consideradas grandes corrientes migratorias (2009, pp. 95-105).

Tras estos dos recorridos la investigación se centrará en la película *Poniente* en cuya narración se entremezclan los nuevos pobladores de la costa almeriense con aquellos que emigraron en los 50 y que más tarde retornaron a sus raíces, así como sus hijos y otros arquetipos fruto de los movimientos migratorios y sobre todo del desarraigo. Desde esta perspectiva la cuestión que se plantea son las relaciones que se establecen entre esta diversidad de moradores de un entorno concreto y cómo un país eje de la salida de emigrantes, se transforma en su receptor. Además, la película replantea la noción del Otro en un intento de gestionar la alteridad, igual que pretende este texto.

Operación salida: imágenes cinematográficas de la emigración española durante el franquismo

En el este caso cabe subdividir la producción cinematográfica en dos vertientes. La primera, que evidencia una pujante emigración interior que se desplaza desde las áreas más deprimidas del país, frecuentemente pertenecientes al ámbito de la ruralidad hacia las grandes urbes, entre las que destacan Barcelona y Madrid y una segunda, que encamina sus pasos hacia el norte de Europa.

Sin obviar un precedente paradigmático como son las dos versiones de *La aldea maldita* (F. Rey, 1929 y 1942), el punto álgido del primer proceso migratorio señalado, se localiza en los años 50 y 60. Será entonces cuando José Antonio Nieves Conde registre el tránsito de la familia Pérez del campo a Madrid en *Surcos* (1951). En esta misma línea, aunque desde el género de la comedia³ Rafael Gil da cuenta en *Camarote de lujo* (1956) de las andanzas de un joven gallego que se marcha de su aldea para establecerse en La Coruña. Un par de títulos más, donde la cámara se hace eco de los avatares de los obreros de la construcción en Cataluña procedentes de Castilla, contribuyen a completar este imaginario sobre la emigración interior. Se trata de *La piel quemada* (J. M. Font) y *El último sábado* (P. Balaña), ambos de 1967.

Si bien esta primera vertiente sirve para contextualizar la situación del proceso migratorio español, será la segunda la que permita sentar las bases para posteriormente determinar los viajes de ida y vuelta de los vaivenes migratorios en el cine y la realidad española.

Se trata de un flujo fechado en la década de los 60 y 70 en el que destaca su proyección netamente exterior, esencialmente hacia el norte de Europa. Un proceso fundamentado en la precariedad laboral que supuso que el número de emigrantes rondara el millón de desplazados. A pesar de la contundencia de esta cifra, solo superada por la emigración italiana, un primer acercamiento al panorama cinematográfico muestra como este fenómeno fue tratado escasamente y en algunos casos con ciertos tintes de populismo

³ Debemos tener presente que nos hallamos en plena Dictadura, en un momento en el que las rendijas para escapar de la censura son extremadamente estrechas y los aspectos considerados como fuente de conflictividad social eran omitidos para el espectador cinematográfico.

español. Ya se han avanzado con anterioridad las limitaciones impuestas por un régimen en el que sus fisuras económicas e ideológicas propiciaron la aparición y proliferación de las figuras del emigrante y el exiliado. Desde esta perspectiva, aquellos testimonios fílmicos que pudieran cuestionar su mandato no tuvieron cabida ni desde la ficción ni el documental, absolutamente copado por el adoctrinamiento del NO-DO.

Independientemente del género estas producciones reiteran lugares comunes donde la nostalgia, el orgullo de lo español y los tópicos se entrecruzan en la narración. En este sentido Rafael Rodríguez Tranche y Vicente Sánchez-Biosca⁴ refieren una escena, absolutamente representativa del NO-DO donde se funden lo cómico y lo nostálgico para mostrar como una salchicha de Franckfurt en plano detalle se transforma en un humeante chorizo que el emigrante no puede degustar, pero que conciencia en segundos al espectador español (2009, p. 67).

Desde la ficción destacan películas como la taquillera comedia *Vente a Alemania, Pepe* (1971) donde Pedro Lazaga da cuenta de la intensa oleada migratoria a las fábricas alemanas desde la visión de un paleta con pretensiones sexuales en el que confluyen todos los tópicos o *Españolas en París* (R. Bodegas, 1971) que narra la inadaptación de las jóvenes españolas que viajaban a Francia, las llamadas "conchitas", para convertirse en empleadas del hogar y enviar dinero a sus familias. Cuarenta años después Philippe Le Guay estrena *Las chicas de la sexta planta* (2010) donde se aborda la misma temática que había ido desapareciendo de la realidad cotidiana española. Tras este paréntesis, también cinematográfico, se retomó este tipo de producción fílmica a finales de los 80 con *Letter to Spain* (M. Orodea, 1987) y desde el documental con *El tren de la memoria* (Marta Arribas y Ana Pérez, 2005) en el que se da voz a verdaderos protagonistas. En este sentido, más recientemente con *Un franco, 14 pesetas* (2006) Carlos Iglesias, en clave autobiográfica, regresa al mismo escenario en Suiza en el que vivió la emigración en primera persona. La película, más próxima a la realidad que las producidas durante los 70, se acerca al problema de la emigración no sólo desde el trayecto de ida, si no que va más allá y se adentra en las secuelas de esta situación para mostrar la figura del retornado. Casi para finalizar, el protagonista pone sobre el celuloide uno de los asuntos apenas tratados en la filmografía de esta temática, la adaptación del que regresa tras un tiempo fuera de su país: "Qué desilusión! Cuando estamos aquí echamos de menos aquello, y una vez en España añoramos Suiza. Ya no somos de ninguna parte".

⁴ Para este punto se hace necesario el estudio de estos autores sobre las ausencias y las presencias de la emigración en el NO-DO.

Imaginarios cinematográficos de España como país de acogida

Si nos centramos en España como centro receptor, el primer rasgo a señalar desde una perspectiva cinematográfica es la frecuencia con la que los cineastas han abordado esta materia. Hasta el estreno de *Las cartas de Alou* (Montxo Armendariz, 1990) el tratamiento de la figura del emigrante es muy esporádico. No en vano esta película, considerada como la primera dentro de este género, le otorga un papel protagonista.

Cartas de Alou, cuenta la historia de un senegalés que entra clandestinamente en España. Su situación de ilegal le obliga a trabajar en condiciones precarias en invernaderos, la venta ilícita, la recogida de fruta y finalmente en un taller de confección. Serán precisamente las cartas que escribe a su familia las que den cuenta de sus experiencias y sentimientos en este difícil proceso de integración en la sociedad española. El periplo español de Alou, cuyo punto de partida habían sido las costas almerienses, se interrumpe cuando es detenido por la policía que le deporta. La película con una estructura circular muestra nuevamente su vuelta al Estrecho con dirección a la Península. Alou se convierte en el precedente de un elenco de personajes que provienen del continente africano con un perfil similar (hombres jóvenes y solos en una situación donde la ilegalidad se entrecruza con la marginación).

En este sentido, entre muchas otras películas cabe señalar, *Bwana* (1996) de Imanol Uribe que se inscribe y muestra estos parámetros bajo las fórmulas más radicales, confeccionando a través de ellos el estereotipo interpretativo que servirá de base al cine español para abordar la figura del Otro. La tensión narrativa emerge aquí desde dos posturas: el desconocimiento y el etnocentrismo, entendiéndose por este último la definición de Rodrigo Alsina: "lo propio es lo adecuado, y lo ajeno va de lo exótico a lo inadmisible" (1999, p. 82). Desconocimiento que se aprecia a lo largo de toda esta historia que se sitúa en una playa en la que coinciden un matrimonio y sus dos hijos con Ombassi, un inmigrante subsahariano que ha llegado en una patera. Es la ignorancia la que impide situar al Otro en un punto geográfico menos amplio que el propio continente africano.

Las consideraciones hacia el protagonista en ocasiones rayan el esperpento, como cuando la madre justifica los enormes dientes de Ombassi "porque viene de la selva y aquello está lleno de fieras". Estos prejuicios propician un desencuentro permanente entre lo que es entendido como una actitud agresiva por parte de los españoles y las buenas intenciones del recién llegado que no se ajustan a las que intuye la familia. La película evidencia una falta de entendimiento marcada por la ausencia de diálogo intercultural que en un primer momento remite a la no existencia de una lengua en común. De hecho las únicas palabras que Ombassi conoce y repite son "¡Viva España! Indurain" en un intento de acercamiento no correspondido. Pero además, los hábitos y ritos del inmigrante también le son ajenos y sorprenden a los

lugareños.

Bwana es el paradigma extremo de una comunicación intercultural fallida, pero producciones españolas posteriores (más cuanto más nos acercamos al cambio de siglo y a la actualidad) se han comenzado a interesar por la auténtica situación de los inmigrantes dejando de lado un estereotipo negativo y prefijado. Esta circunstancia resulta acorde con el paulatino conocimiento y la convivencia con el Otro, y ha dado lugar a una mayor variedad y complejidad en las relaciones entre inmigrantes y personajes de grupos dominantes. En este último caso podríamos encuadrar *Poniente*, entre otras, como *Flores del otro mundo* (I. Bollaín, 1999) o *Princesas* (F. León de Aranoa, 2005).

Cruce de caminos en *Poniente*

Poniente versa también sobre la emigración, pero apoyando su historia en un hecho real: los sucesos ocurridos en El Egido (Almería) dos años antes de su estreno. En concreto, los disturbios que comenzaron el 5 de febrero de 2000 a causa del asesinato de la joven Encarnación López que fue apuñalada por un marroquí bajo tratamiento psiquiátrico. El hecho de que se tratase supuestamente del tercer asesinato cometido por inmigrantes desencadenó la violencia xenófoba en un fin de semana donde los enfrentamientos provocaron al menos 22 heridos y cuantiosos desperfectos.

Chus Gutiérrez, la directora de *Poniente*, acomete el tema desde la experiencia que le confiere el haber sido una joven emigrante que desde su tierra natal, Granada, se trasladó a Madrid. Más tarde serían Londres y Nueva York sus lugares de residencia. De alguna manera este rodaje le supone un ejercicio de introspección determinado por la vuelta a sus raíces. En *Poniente* se aglutinan, por tanto, un hecho informativo que funciona como fuente de inspiración con un tratamiento desde un punto de vista más globalizado y la recuperación del pasado de la cineasta que imprime al metraje ciertas dosis en clave autobiográfica.

La película comienza con el retorno de Lucía, la protagonista, igual que regresa Chus Gutiérrez, al pueblo del Oeste andaluz que la vio nacer, que en la ficción recibe el nombre de Isla. Así, se observa como desciende de un autobús procedente de Madrid con su hija menor, Clara, con la intención de asistir al entierro de su padre. En estos primeros minutos la película se hace eco de las motivaciones que llevaron en su momento, a la ahora maestra, a abandonar este pueblo costero donde se ahogó su hija primogénita y su marido la abandonó. A pesar de estos recuerdos, y de forma inesperada, opta por quedarse y tomar las riendas del negocio familiar, un invernadero. Uno más de los que han contribuido a transformar ostensiblemente el paisaje y bajo el que conviven trabajadores de muy diferentes orígenes. No en vano han pasado 7 años en los que sus antiguos vecinos han desarrollado un nuevo sistema de producción agraria que ha cambiado su estatus y los ha convertido en empresarios. Entre ellos su primo Miguel que mantiene

un litigio con el padre de Lucía por las tierras y no comparte su decisión de quedarse. A estos personajes se une otro emigrante retornado, Curro, nacido en Suiza y de padres españoles que trabaja con el primo de la protagonista.

Indudablemente se trata de una película sobre la emigración, pero, como se expuso al principio, es una narración que pone el objetivo de la cámara no en el hecho *per se*, sino en las desavenencias en la noción de ubicación en el territorio, entre los que ya estaban y los recién llegados. Además, la directora va más allá con una propuesta en la que gran parte de los personajes principales que conforman la historia podrían etiquetarse como desplazados. Es el caso de Lucía que emigró de su pueblo natal a la capital, el de Pepe que trabajó en Suiza, del mismo lugar que regresó Curro. Lo son los trabajadores africanos, en su mayoría marroquíes, y lo es Adbembi que, en un intento de integración, se ampara en el pensamiento de unos antepasados comunes con los andaluces, los Bereberes.

Todos ellos comparten dos nociones, la de lo foráneo y la del desarraigo. En unos casos por la distancia que les separa de su país de origen y en otros porque la vuelta a sus raíces no ha implicado la recuperación de una supuesta identidad perdida. En esta situación se encuentran tanto Lucía como Curro. La primera porque no es aceptada por sus parientes y el segundo debido a que no consigue librarse de la condición de extranjero. La historia traza una bisectriz que deja a un lado a aquellos que en algún momento se desplazaron, independientemente de donde nacieron y los que han permanecido en el territorio que asumen unos derechos adquiridos, como es el caso de Miguel.

A partir de esta situación se pueden visualizar diferentes formulaciones del conflicto social. Para ello, resulta acertado tener presente las figuras que señala Eric Landowski (2007, pp. 19-49) con respecto a las posibles presencias del Otro y que posteriormente aplicarán Imanol Zumalde, Carmen Arocena y Santos Zunzunegui a un estudio sobre el cine y la comprensión de la discriminación en la película *Ford Apache* (John Ford, 1948) (2010, pp.79-94). Landowski establece 4 maneras de relacionarse con el Otro, que subdivide, a su vez, en formas de incompatibilidad y de compatibilidad. En las primeras se engloban la exclusión y la segregación y en las segundas, la asimilación y la admisión. Extrapolando esta clasificación a la película se aprecia que en sus personajes se encuentran todas las modalidades, habida cuenta de que bajo los plásticos, aunque no con las mismas condiciones, cohabitan opciones no solo de etnias diferentes, sino con diversos equipajes.

Tanto Curro como Lucía se integran en la forma más extrema de la compatibilidad, la admisión, que es aquella que preconiza un respeto y acercamiento de identidades en la diferencia. Sobrados momentos del metraje dan cuenta de cómo dan respuesta positivamente a las demandas sobre las condiciones laborales expuestas por los inmigrantes en un intento de establecer unas remuneraciones más justas y regular sus contratos. Ambos parten de propuestas apoyadas en el conocimiento y reconocimiento del Otro,

entendiendo por tal, aquel que posee una cultura diferente. Ambos están solos en esta lucha e irremediabilmente se enamoran.

En esta misma línea de admisión se sitúa Adbembi, sobre todo en su relación con Curro. Basta recordar la paradigmática escena en la playa donde el encuadre recoge a ambos de espaldas, en un plano que intenta igualarlos, y en el que departen sobre sus orígenes.

El caso de Pepe, es otro. Se hablaría aquí de asimilación, que a diferencia de la propuesta anterior no consiste en buscar la complementariedad del Otro, sino que parte de la premisa de una serie de concesiones por parte del recién llegado. Landowski se refiere a establecer acuerdos desde la adaptación del foráneo, y ese es un terreno que Pepe entiende bien. No se debe olvidar que él trabajó en Suiza en los 50 y conoce y reconoce a la perfección las secuelas de un movimiento migratorio.

Será precisamente este personaje el que nos sirva de nexo de unión para establecer la cuestión sobre la que pivota gran parte de la película: ¿qué ocurre cuando el país de llegada, España, fue durante décadas el punto de salida de emigrantes con destino hacia tierras más norteañas? O expresado más concretamente ¿en qué posición se sitúan con respecto a los emigrantes aquellos que lo fueron en su pasado?

De algún modo la película replantea la noción del Otro mediante la recuperación de la memoria histórica, y será ésta la que permita consolidar los acuerdos que definen a este modelo de compatibilidad. Las imágenes que Curro y un amigo de su padre visionan en un proyector de Super 8 son una muestra de este proceso. En ellas a través de una sugerente puesta en abismo, se exhiben conmovedoras imágenes en blanco y negro de una época no tan lejana en la que los españoles se agolpaban con sus maletas de cartón en viejos trenes con dirección a Alemania. Imágenes del pasado que demandan en la actualidad un proceso de identificación y asimilación por ambas partes. Y esto es lo que le sucede a Pepe.

Sin embargo, no todos los personajes son proclives a esta llamada que intenta conseguir la visualización de dos caminos parejos y con puntos de encuentro. La directora ya había sugerido en los títulos de crédito iniciales, mediante un plano ocupado por dos calles paralelas que en ningún momento se entrecruzan, que la empatía no iba a ser posible. Más tarde, y menos metafóricamente, muestra una y otra vez las desavenencias propias de la incompatibilidad que toman forma en hechos cotidianos, como el alquiler de una casa, el trabajo diario o las relaciones sociales.

Miguel, aunque no es el único, se erigirá en el líder de estas formas de la incompatibilidad, emplazándose en un primer momento en el estadio de la segregación, aquel que le incapacita para asimilar al Otro. Pero además, lo utiliza exclusivamente en función de sus intereses laborales, ubicándose inicialmente en la que

los autores citados denominan marginación "suave", que es una forma de incompatibilidad basada en poner distancia, en aislar al Otro⁵.

Finalmente, la película muestra como esta segregación evoluciona hacia la peor de sus formas, la violencia física. Miguel se sitúa entonces en la fase de la exclusión que determina la negación del que es diferente. La negación a través de la expulsión que adquiere sus tintes más extremos en el exterminio y muerte. Miguel no duda en colocarse en ese punto y provoca un incendio en los invernaderos con el objetivo de expulsar/exterminar a los emigrantes y que acabará con la muerte involuntaria de su propio hijo.

Mientras los altercados se suceden, la cineasta da respuesta al interrogante que planteábamos con una escena en la que simbólicamente muestra el proyector de Super 8 y sus películas destruidas en un intento de equiparlo con el olvido por parte de los españoles de sus recuerdos en otras tierras.

Finalmente, la película adquiere un tono pesimista y a pesar de que algunos de los personajes principales responden al perfil de la asimilación y la admisión, la cámara recoge en los últimos minutos la marcha de los inmigrantes, la expulsión.

En este sentido el profesor Lorenzo Torres elabora un estudio de ciertas escenas que imprimen al relato las claves significativas de lo que será su evolución (2005). Para ello, se centra en el inicio, en un plano-secuencia de un espacio aparentemente idílico en el que cobran protagonismo los colores saturados del cielo azul de una playa con palmeras y su arena dorada. Se trata de un plano fijo y desenfocado que no permite certificar la autenticidad del lugar o si por el contrario es una representación visual del mismo. Poco después y según avanzan los títulos de crédito, el espectador toma conciencia del movimiento de las ramas de una palmera, aún así la permanente borrosidad le impide establecer su estatuto de realidad.

Más tarde, unas piernas negras cruzan el encuadre e inmediatamente se advierte la virtualidad de la imagen que cuando se enfoca (a la par que cobra movimiento) descubre que el paisaje solo era una maqueta transportada en un carrito. El simbolismo vuelve a estar presente a través de estos vaivenes, en cómo ese sueño idílico con el que llega el emigrante se transforma en una realidad que no incluye parajes paradisíacos, ni estabilidad.

En la película parece vislumbrarse un acercamiento intercultural a través de la brillantez de los colores de sus planos. Sin embargo, la cámara no llega a enfocarse ahí, sino en una realidad monocroma, la del no entendimiento y la exclusión.

⁵ Algunas muestras de esta tipología serían el *Apartheid* sudafricano o los guetos.

Conclusiones

La representación de la migración en el cine español evoluciona en función de las corrientes migratorias históricas en cuanto al origen y destino de los trayectos. Ahora bien, se advierte una diferenciación en el planteamiento. Si se trata del flujo en el que los españoles se desplazan al norte de Europa en los años 70, los cineastas trabajan los personajes desde el conocimiento de los tópicos españoles que se muestran junto con la añoranza de la distancia y la pérdida. El Otro, en esta ocasión, el español, es un personaje conocido y reconocido.

En cambio cuando España se convierte en un país de acogida el estereotipo interpretativo está basado en el desconocimiento del Otro, aunque se mantiene el etnocentrismo. Es decir, lo nuestro es lo correcto.

A principios del siglo XXI debido a la cotidianidad de la convivencia surgen una serie de producciones donde las relaciones con y entre inmigrantes adquieren múltiples matices. Este es el caso de *Poniente* donde confluyen una cada vez más diversa y compleja tipología de pobladores que se han tipificado teniendo en cuenta los distintos modelos que propone Eric Landowski. Aunque en el transcurso de la narración pudiera establecerse un equilibrio entre ellos, finalmente las fórmulas asociadas a la incompatibilidad inclinan la balanza hacia la exclusión del Otro.

Resulta paradójico el olvido de la memoria histórica de un pasado reciente y cómo una gran parte de los españoles no recuerdan una época donde la emigración formó parte de su vida o la de sus allegados. Para ellos se trata de un episodio a olvidar. Además, el retorno evidencia las palabras del protagonista de *Un franco, 14 pesetas*: "Ya no somos de ninguna parte".

Estas dos premisas pudieran indicar una posición más proclive al entendimiento y la convivencia en esa confluencia de emigrantes españoles y emigrantes africanos. Ahora, se produce lo contrario, surge la violencia más extrema en una tierra, la de los invernaderos, una tierra de nadie; pero a la que se aferran con fuerza los pobladores retornados; pero también aquellos que la consideran de su propiedad porque siempre vivieron allí. Los sucesos ocurridos en El Ejido y su aproximación en la película *Poniente* proporcionan sobradas muestras de este proceder xenófobo que de alguna manera responde a la cuestión planteada.

Referencias

- González R. y Arnáiz, G. (2002). La interculturalidad como categoría moral. En VVAA, *El discurso intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural* (pp. 77-106) Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

- Hueso, A. L. (2009). Las grandes corrientes migratorias y su reflejo en el cine. En J. Hernández y D. L. González, *La emigración en el cine. Diversos enfoques*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico de Universidade de Santiago de Compostela.
- Landowski, E. (2007). *Presencias del otro. Ensayos de sociosemiótica*. Bilbao: Servicio Editorial de la UPV/EHU.
- Martín, R. (2009). Imágenes de la emigración en el cine español. En J. Hernández y D. L. González, *La emigración en el cine. Diversos enfoques*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico de Universidade de Santiago de Compostela.
- Monterde, J.E. (2008). *El sueño de Europa. Cine y migraciones desde el Sur*. Granada: Junta de Andalucía.
- Rodrigo, M. (1999). *La comunicación intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- Torres, L. (2005). Poniente (2002) de Chus Gutiérrez. En España no hay racismo. En *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Université Paris III. Sorbonne Nouvelle. UFR d'Études cinématographiques et audiovisuelles. Amsterdam: Rodopi, Foro Hispánico 32.
- Shogat, E. Y Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Paidós: Barcelona.
- Zumalde, I., Arocena C. y Zunzunegui, S. (2010). Imágenes del otro: el cine en la comprensión de la discriminación. *Revista Venezolana de Información Tecnología y Conocimiento*, 7(1), 79-94.