

Con-formar estereotipos. Las personas migrantes, como identidad y producto, en los audiovisuales europeos

Con-Forming stereotypes. Migrant people, as identity and product, in European audiovisuals

Elena Freire Paz

Departamento de Filosofía e Antropoloxía, Universidade de Santiago de Compostela (España)
elena.freire@usc.es

Daniel Manuel Vázquez Vila

Doctor en Estudios Culturales, Universidad de Santiago de Compostela (España)
danielmanuel.vazquez@rai.usc.es

INDUSTRIAS CULTURALES Y NUEVOS CONSUMOS CULTURALES

MONOGRÁFICO COORDINADO POR FRANCISCO ÓSCAR CHECA FERNÁNDEZ

RESUMEN

La representación de las personas migrantes en los audiovisuales es un tema de gran interés apenas abordado en la literatura académica. Este trabajo reflexiona sobre la utilización de estereotipos a la hora de representar o contextualizar a dichas colectividades en las producciones audiovisuales europeas, así como sobre el tratamiento o las connotaciones asignadas a esa representación de las personas migrantes durante un período cronológico que hemos limitado desde la crisis económica de 2007 hasta la irrupción de la Covid-19 en 2020. A pesar de que las industrias culturales llevan ya un tiempo conformando un campo de estudio específico para las ciencias sociales y, en especial, para la antropología entendemos necesario ampliar el corpus analítico a partir de la posible construcción de modelos de identidad a través de los consumos culturales y, sobre todo, identificar sus usos en las dinámicas de tensión asociadas a las crisis del modelo económico neoliberal imperante en nuestra sociedad. La metodología empleada parte de la recopilación sistemática y el visionado íntegro de toda la producción fílmica europea que ha formado parte de los circuitos comerciales en el período seleccionado, así como de una propuesta de análisis en función de tipologías estructuradas.

ABSTRACT

The representation of migrant people in audiovisuals is a topic of great interest barely addressed in the academic literature. This paper reflects on the use of stereotypes when representing or contextualizing such collectivities in European audiovisual productions, as well as on the treatment or connotations assigned to that representation of migrant people during a chronological period that we have limited since the crisis economic development from 2007 until the outbreak of Covid-19 in 2020. Although the cultural industries have already taken some time to form a specific field of study for the social sciences and for anthropology we understand it necessary to expand the analytical corpus from the possible construction of identity models through cultural consumption and, above all, identify their uses in the dynamics of tension associated with the crises of the neoliberal economic model prevailing in our society. The methodology used is based on the systematic collection and complete viewing of all European film production that has been part of the commercial circuits in the selected period, as well as a proposal for analysis according to structured typologies.

PALABRAS CLAVE

migraciones | audiovisuales | estereotipos | representación | consumos culturales

KEYWORDS

migrations | audiovisuals | stereotypes | representation | cultural consumptions

1. Introducción: imaginarios en construcción

El presente trabajo surge del interés por visibilizar y entender cómo las producciones audiovisuales representan a las personas migrantes ya que, cada vez más, una parte muy importante de la población consume de forma habitual y con frecuencia contenidos audiovisuales bien sean de carácter cinematográfico o serial (1). Así pues, cualquier intento de análisis de la sociedad europea actual debe incluir una percepción de la cultura también como producto y la identificación de las industrias culturales como canales de circulación no solo de información *versus* desinformación, sino fundamentalmente de ideologías. El tiempo presente, dominado ya no por el pensamiento ni la reflexión, sino por el entretenimiento continuo (2), ha transformado radicalmente los consumos culturales convirtiendo en cotidianas actividades como “bajar música por la web, ver películas online, acceder a temporadas completas de series televisivas (*binge watching*) en plataformas *online*, acceder a museos virtuales y

muchas otras posibilidades más” (Radakovich y Wortman 2019: 14). Podríamos decir que, en la sociedad posmoderna, una cantidad cada vez más elevada de individuos ha integrado una modalidad de ser virtual que se localiza en el ciberespacio y consume cibercultura (3), lo que ha transformado la realidad de su propio yo. Y en estas coordenadas entendemos de máximo interés atender a las interpretaciones que se insertan en esas producciones sobre la diversidad étnica, lingüística, religiosa y/o cultural que acompañan a las personas en los procesos migratorios. La pregunta sobre la que gira este texto sería, pues, la siguiente: ¿cuáles son los modelos que se presentan como representativos de la otredad desde, en, para y por la sociedad receptora a través de los nuevos consumos culturales? Dentro de la inmensidad de los productos culturales que se ponen en circulación a través de los diferentes canales de comercialización en una actualidad dominada ya por los transmedia, hemos centrado nuestro elemento de análisis en las producciones cinematográficas.

Las producciones audiovisuales recurren con frecuencia de forma consciente e intencionada, aunque también desde una naturalización involuntaria, a la utilización de estereotipos de carácter social. Evidentemente, dichos arquetipos están circunscritos a las experiencias personales de los creadores de contenidos audiovisuales e influidos tanto por la globalización en el proceso comunicativo como por los acontecimientos y el panorama social del país en el que viven los guionistas, directores de la misma manera en la que lo está el público potencial al que se dirigen las diferentes producciones sin olvidar que “hay un componente autoritario cuando se quiere que las interpretaciones de los receptores coincidan enteramente con el sentido propuesto por el emisor” (García Canclini 1989: 147-148). Además, los propios flujos migratorios, que han sido una constante a lo largo de la historia, en la actualidad han sido convertidos en un foco de interés mediático al mismo tiempo que en un producto en el que se despliegan determinadas ópticas para identificar y, a la vez, clasificar a todas aquellas personas que cruzan las fronteras identitarias y se constituyen en la otredad. En la combinación de estas variables radica la pertinencia de atender a los productos culturales generados y consumidos, así como en identificar los posibles estereotipos asociados a las personas migrantes y recreados en unos materiales audiovisuales que funcionan como mediadores, en no pocos casos, de unas realidades desconocidas a otros niveles (a este respecto, desde la antropología puede consultarse, entre otros, Freire-Paz 2018).

Los movimientos migratorios han sido estudiados desde diferentes áreas del conocimiento en las ciencias sociales y humanas, pero apenas se ha analizado la representación de las colectividades migrantes en los contenidos audiovisuales. Sin embargo, este resulta un aspecto de gran relevancia si se atiende a los efectos cognitivos, afectivos y conductuales que mensajes y medios ejercen sobre el público y si, además, se tienen en cuenta los efectos que los contenidos audiovisuales pueden originar en forma de respuestas ya sea a nivel individual o social y que pueden reforzar, impedir o provocar cambios o perturbaciones, conscientes o inconscientes, en las percepciones sobre la diversidad y, en último caso, sobre las relaciones sociales ya sea porque “se las rechace o se las acepte” (Kracauer 1985: 17). Aunque no es el propósito de este trabajo analizar las teorías de la comunicación sobre sus efectos, existen numerosas explicaciones que van desde la teoría de los usos y gratificaciones, la teoría de la exposición selectiva, la teoría de la bala mágica, la teoría de la aguja hipodérmica, la teoría del *gatekeeper* (4) o la teoría de la canalización de la agenda temática o agenda *setting* hasta la teoría de la percepción y exposición selectiva (Aguado 2004: 179).

Cabe mencionar que en numerosas ocasiones el espectador o público toma como un referente de la realidad lo audiovisual ya que la narrativa, el género, el lenguaje visual, la serialidad, el realismo y la veracidad con que tratan la información en las producciones audiovisuales tienen como finalidad dotar a los signos de significación y convertirlos en referentes de la realidad. Al tiempo que cada individuo desarrolla actitudes o conductas identitarias con las que fundamenta su pertenencia a un grupo conforme a unos objetivos o una visión compartida del mundo que lo sitúa frente a *otros*. Así, en el ejercicio de establecer una categorización sobre la representación de las personas migrantes en las producciones audiovisuales también ha de percibirse una forma de construcción propia que acompaña a la alteridad ajena funcionando en un sistema binario bajo la batuta de unas “redes globalizadas de producción y circulación simbólica” (García Canclini 1995: 108) que terminan por establecer en una doble dirección las tendencias y los estilos definidos y presentados a través de los productos culturales y sus redes de consumo.

En el juego de espejos y etiquetas (Freire-Paz 2002) que funciona en toda construcción identitaria, cabe recordar que la teoría crítica de la *Escuela de Frankfurt* sobre la cultura mediática se basa en que las clases dominantes económicamente imponen sobre la ciudadanía un doble dominio cultural para que acepten la legitimización del modelo de la mayoría y el consumo masivo controlado por las industrias

productoras (Zecchetto 2002). Sin olvidar que, frente a la pregunta formulada por Jürgen Habermas (1999) de ¿incorporación o integración?, emerge una tercera vía a través de la que surge la inclusión como fórmula eficaz basada en la tolerancia, la solidaridad y la pluralidad de las identidades que deben trascender de nuestras formas de vida particular y superar la visión étnica de la nacionalidad en favor de la igualdad de un ciudadano universal. A este planteamiento general, habría que añadir también la importancia de aplicar siempre una visión ética y poliédrica con la que se rescate la tolerancia como un valor añadido “cuando se advierte que en ella se muestra una capacidad de ver en los ‘otros’ no solo al ‘Otro’” (Höffe 2010: 137). Con esta perspectiva se rompería la dicotomía creada en torno a bloques uniformes de contrastes culturales que favorecen el enfrentamiento y se generaría un espacio de diversidad inclusiva en el que operar bajo las claves de un consenso híbrido desde la raíz.

En el siguiente punto, se perfilará el objetivo general del texto en tanto en cuanto se abordarán las razones que justifican la elección realizada dentro del conjunto de la producción mundial de materiales cinematográficos con presencia de personas migrantes.

2. Establecer las fronteras: seleccionar el corpus de análisis

Aunque ya hemos hecho una mínima referencia a la selección de materiales sobre la que se realiza el presente análisis, debemos recordar que dos han sido las razones que justifican el período escogido. En primer lugar, la existencia de un catálogo de producciones audiovisuales tan amplio (lo que se acompaña con un crecimiento vertiginoso) que haría prácticamente inabarcable plantear una revisión integral de todos los materiales producidos aun cuando se introdujese un factor de corrección geográfico. Por otra parte, entendimos que el mayor interés para profundizar en la temática migratoria y en el uso creacional de arquetipos se encontraría en aquellos intervalos temporales en los que las circunstancias socioeconómicas fuesen menos favorables o introdujesen elementos que tensionan la percepción y pueden dificultar la convivencia o, cuando menos, la forma en la que se percibe a la otredad. En este sentido, la profunda crisis en la que, a partir del año 2007, entra la sociedad europea occidental, frente a la industria cinematográfica norteamericana o de otros países, ha operado como momento inicial. Localizar el final también ha estado mediado por otra crisis, en este caso sociosanitaria: la llegada del SARS-CoV-2 en 2020. Por lo que respecta a la selección de los materiales audiovisuales de producción europea, esta se debe a razones de proximidad ya que entendemos que comparte el marco cultural más cercano al Estado español y, por tanto, facilitará la inclusión de una perspectiva *emic*.

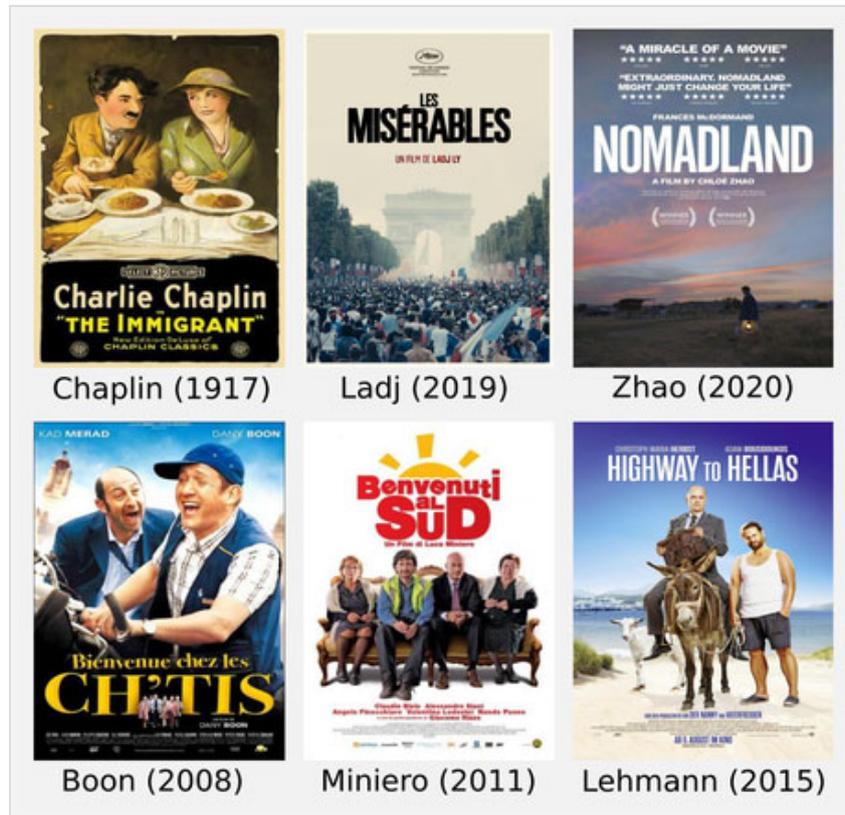
Además de las razones temporales y geográficas que circunscriben este trabajo, la selección de los contenidos analizados se basa en aspectos de proporcionalidad y equidad entre los diferentes países de producción. Por tanto, con la finalidad de analizar la representación de las personas migrantes en las películas europeas en la década previa a la irrupción de la Covid-19 se han seleccionado un total de 65 películas para el análisis de los estereotipos que aparecen representados en los largometrajes de carácter cinematográfico. En el muestreo se han incluido producciones de nueve países: Alemania, Austria, Bélgica, Gran Bretaña, España, Finlandia, Francia, Italia y Rumanía en un intento de ofrecer un barrido panorámico de la totalidad del viejo continente (en este contexto general, resulta muy destacable la aparición de la temática migratoria en las producciones cinematográficas francesas).

También se han atendido a otros criterios establecidos para la selección de los filmes como pueden ser la presentación u obtención de reconocimientos o premios en diferentes certámenes, galas o festivales de cine (5); así como a la difusión, repercusión o crítica en los medios de comunicación sobre las producciones en las que se aborda la temática migratoria.

De acuerdo con los criterios fijados por la Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (FIAPF) (6), los Festivales de Cine se clasifican principalmente en competitivos, no competitivos y especializados. Hay que precisar que, aunque los denominados festivales de clase A de carácter competitivo son los de mayor repercusión mediática y entre los que se encuentran festivales europeos como por ejemplo el de Venecia, Cannes, la Berlinale o San Sebastián para la selección de los filmes analizados se han consultado y revisado la participación o nominación en un total de 121 festivales o premios relacionados con proyectos audiovisuales o cinematográficos, lo que supera, con creces, la tipología A de mayor prestigio, consideración y conocimiento generalizado.

3. Una propuesta de clasificación y análisis para la ficción de una diversidad altamente homogeneizada

Atendiendo a la convergencia de los principios expuestos, el conjunto de materiales seleccionados, finalmente, se ha compuesto de 65 películas con una duración total de 6593 minutos. Su análisis comparativo ha permitido establecer una taxonomía con tres ejes principales que son la direccionalidad, la interrelación sociofamiliar y la marginalidad como ideas fuerza, lo que ha permitido la agrupación de las producciones visionadas con base en las diferentes categorías analíticas propuestas.



3.1. Vidas en movimiento

Por lo que respecta al primer ítem, el análisis sobre la dirección de los flujos migratorios parte de una doble clasificación que atiende tanto a los desplazamientos internos dentro de Europa como a las migraciones transcontinentales. Las migraciones entre los países europeos se clasificaron en desplazamientos del este hacia el oeste, del sur hacia el norte y del norte hacia el sur. Mientras que para la clasificación de las migraciones transcontinentales se concretaron como destino hacia Europa, América, Asia y África.

En la representación de los desplazamientos dentro del continente europeo se ha constatado que, en los países del este de Europa, predominan producciones con migraciones de este a oeste como se refleja en *Der Albaner (Contra la pared)* (Naber 2010) que muestra la trata de personas y el turbio mundo del mercado laboral de las personas migrantes ilegales que intentan ganar dinero en Alemania; *Miekkailija (La clase de esgrima)* (Härö 2015) basada en la historia real de Ender Nelisen que abandona la URSS rumbo a Estonia; o *Bacalaureat (Los exámenes)* (Mungiu, 2016) que plantea la migración de los jóvenes rumanos en busca de una vida mejor pero abocada, en numerosos casos, al resultado de los exámenes finales para poder obtener una beca con la que estudiar y desarrollar una carrera profesional en el extranjero.

Los desplazamientos laborales hacia el norte, presentes en etapas anteriores y propios de las producciones italianas decaen, aunque aparecen en algún proyecto francés como *Bienvenue chez les Ch'tis (Bienvenidos al Norte)* (Boon 2008). Mientras, la representación de los desplazamientos de norte a sur se ha incrementado como muestra *Benvenuti al Sud (Bienvenidos al Sur)* (Miniero 2011) con un argumento similar a la película anterior recoge cómo un posible traslado a Milán acaba en la zona sur de la Campania, o *Highway to Hellas (Bienvenidos a Grecia)* (Lehmann 2015) donde un trabajador de la

banca alemana es traslado a una isla griega para supervisar la construcción de un hospital y las inversiones en una planta energética.

En lo referente a las migraciones transcontinentales los flujos migratorios con destino a Europa se constituyen en motivos centrales en *Cherchez Hortense* (*Looking For Hortense*) (Bonitzer 2012) que muestra a un profesor de cultura asiática dedicado al asesoramiento de empresas que retoma la relación con su padre para ayudar a una migrante asiática dado su puesto de consejero de estado; o *La cour de Babel* (Bertucelli 2014) que refleja la multiculturalidad del país galo con un grupo de adolescentes originarios de países como Brasil, China, Senegal, Túnez, Serbia o Irlanda agrupados en una clase para aprender francés. Las migraciones hacia América plantean la idealización de la llegada a la tierra de la libertad, la prosperidad y el éxito por parte de ciudadanos de países del este europeo, sobre todo tras la II Guerra Mundial, en un contexto marcado por fuertes contrastes y tensiones entre los bloques comunista y capitalista. Por el contrario, la representación de las migraciones hacia África o Asia es mínima, excepto en la comedia: *Qu'est-ce qu'on a encore fait au Bon Dieu?* (*Dios mío, ¿pero qué te hemos hecho... ahora?*) (Chauveron 2018) en donde las hijas de una familia francesa casadas respectivamente con un judío, un argelino, un chino y un senegalés planean irse a Israel, Argelia, China y la India.

Cabe mencionar que los acontecimientos históricos o actuales influyen sobre los contenidos producidos, por ejemplo en Francia existe cierto predominio en la representación de migraciones subsaharianas, magrebíes y occidentales debido a su condición de antigua metrópolis colonial como aparece en *Ma révolution* (Ben Sliman 2014) que utiliza como *leitmotiv* a un adolescente para hacerse eco de las manifestaciones europeas en favor de la primavera árabe; del mismo modo que ocurre con las producciones americanas con alusiones al incremento en las primeras décadas del siglo XXI de las migraciones latinoamericanas hacia las fronteras estadounidenses.



3.2. ¿Dónde están los nuestros?

Para el análisis sobre las relaciones familiares y sociales de las personas migrantes que aparecen representadas en los audiovisuales se establecieron dos subcategorías. La primera centrada en un aspecto más social atiende a las cadenas migratorias, las remesas y las relaciones interétnicas y la segunda con un enfoque más íntimo pone el foco sobre la familia, los migrantes de la segunda generación y las mujeres.

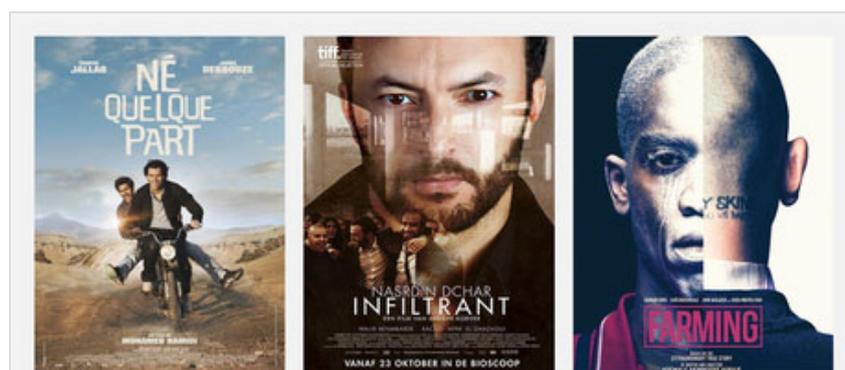
Las redes migratorias se producen entre individuos que se identifican como miembros pertenecientes a una misma comunidad territorial como refleja *Machan* (Pasolini 2008) con un grupo de 24 esrilanqueses de la ciudad portuaria de Colombo que forman un falso equipo de balonmano para conseguir un visado de entrada a Alemania donde desaparecen en medio de la competición. Así, las cadenas migratorias basadas en la cooperación o redes de ayuda mutua adquieren mayor representación vinculada a los períodos de crisis cuando la labor asistencial se vuelve prioritaria.

En estrecha relación están las remesas tanto materiales como inmateriales representadas en películas europeas como *Le Havre* (Kaurismäki 2011) con la historia de un niño africano acogido por una familia en Normandía y que cuenta con la solidaridad de los vecinos del barrio para afrontar los trámites burocráticos y administrativos o *Toivon tuolla puolen (El otro lado de la esperanza)* (Kaurismäki 2017) con la historia de un polizón que llega a Finlandia desde Siria donde trabaja de forma ilegal a la espera de regularizar su situación de asilo para poder reagrupar a su familia.

Las relaciones interétnicas y la multiculturalidad a través de matrimonios mixtos destacan con frecuencia en la representación de las producciones francesas, como en *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu? (¿Dios mío pero que te hemos hecho?)* (Chauveron 2014), *Les amants (Low Life)* (Klotz 2011), con la historia de un poeta afgano sin permiso de residente que, para evitar la expulsión, tras la denegación de la petición de asilo, mantiene un romance con una joven francesa, o *Samba* (Nakache y Toledano 2014), con el romance de un senegalés y un argelino con dos voluntarias francesas pertenecientes a una ONG que asesora a migrantes indocumentados.

En lo concerniente a la categorización sobre las migraciones en familia, los migrantes de segunda generación y las migraciones femeninas cabe decir que en contraposición a la representación tradicional basada en las migraciones individuales de personas que tras despedirse del grupo familiar salen en solitario del lugar de origen para convertirse en colectividades durante la travesía antes de llegar al nuevo destino se aprecia cómo, ante el incremento de los desplazamientos migratorios por motivos laborales que afectan al conjunto del núcleo familiar, aumentan las películas que representan las denominadas migraciones en familia.

Sobre todo destacan las historias de grupos familiares con origen subsahariano, magrebí o de países del este europeo presentes en películas como las siguientes: *Bienvenue à Marly-Gomont (El médico africano)* (Rambaldi 2015), comedia que narra la historia de un médico recién graduado en la República Democrática del Congo que junto con su esposa y sus dos hijos migra a un pueblo de la zona rural francesa para ejercer la medicina; *Fatima (Fátima)* (Faucon 2015), basada en el libro de poemas *Rezar a la luna* cuenta la historia de una mujer marroquí llegada a Francia que para sacar adelante a sus dos hijas adolescentes trabaja como limpiadora durante el día y escribe poemas por la noche hasta que consigue, pese a la situación de marginalidad, que su hija mayor estudie en la facultad de medicina; *Rafaël* (Sombogaart 2018), ambientada en las protestas para reivindicar mejoras democráticas en distintos países del norte de África de 2010 a 2012 e inspirada en hechos reales recoge la relación de una pareja transnacional formada por una holandesa y un tunecino que ante la inestabilidad existente en el país para garantizar el futuro de su hijo deciden regresar a Países Bajos, pero un problema con el visado impide la salida de su marido y mientras ella intenta resolver los trámites administrativos desde Holanda, su marido, ante la lentitud del proceso burocrático decide junto con un amigo cruzar en patera el mar convirtiéndose en un migrante ilegal recluido en un campo de refugiados; o *Exil* (Morina 2020), que muestra una familia albanokosovar formada por un ingeniero y una investigadora postdoctoral con tres hijos residente en los suburbios de una ciudad alemana que sufren el racismo y el acoso laboral por parte de sus compañeros en una empresa farmacéutica.





La dicotomía y la controversia sobre cuestiones identitarias por parte de los migrantes de segunda generación participes de dos culturas diferentes, la del país de origen familiar y la del país en donde residen o nacen, es tratada con frecuencia en proyectos como el francés *Né quelque part (Mi tierra)* (Hamidi 2013) basada en el reencuentro con parientes y tradiciones del lugar de origen a través de un viaje a Argelia para resolver los trámites burocráticos sobre la herencia familiar; la holandesa *Infiltrant (The Intruder)* (Korver 2014) sobre un policía de ascendencia marroquí que descubre las tradiciones de su comunidad al infiltrarse en un clan familiar para desmantelar una red de narcotráfico; o la británica *Farming* (Akinnuoye-Agbaje 2018) con la historia de un niño nigeriano dado en acogida a una familia inglesa y que acaba en un entorno de *skinheads*, al tiempo que muestra las actitudes discriminatorias, racistas o xenófobas por parte de la población inglesa ante el incremento de las migraciones africanas, afrocaribeñas y asiáticas durante los años sesenta y setenta.

Finalmente, la representación de las mujeres migrantes en las producciones europeas tiende a asociar a las mujeres originarias de los países del este europeo o sudeste asiático con la trata de blancas con fines sexuales. Sin embargo, con diferencia, la mayor representación de las mujeres migrantes pertenece a países de cultura árabe. En estos casos, aparecen los desplazamientos migratorios originados por matrimonios concertados poligámicos como refleja la película austriaca *Kuma (La segunda mujer)* (Dag 2012) con la historia de una joven turca que al llegar a Viena descubre que en realidad es la segunda esposa del padre del joven de la boda y, pese al rechazo inicial, entabla una relación de amistad con la primera esposa. También aparece la captación de adolescentes en distintos barrios de las ciudades europeas por medio del uso de internet y de las redes sociales, con la finalidad de convertir, adoctrinar y radicalizar a jóvenes para inmolarsse como mártires o luchar en la *yihad* y, en la siempre subyacente unión mujer-sexo, convertirse en esposas o esclavas sexuales de los miembros del Estado Islámico.

3.3. En el lado oscuro de la historia

En relación a la marginalidad, que constituye la tercera categoría con base a la cual se completará el análisis de la filmografía seleccionada, de forma reiterada los audiovisuales europeos recurren a la representación de la ilegalidad, la clandestinidad e indocumentación de las migraciones árabes o africanas presentes en películas como en la francesa *Les Misérables (Los Miserables)* (Ladj Ly 2019) o la italiana *Il villaggio di cartone (El pueblo de cartón)* (Olmi 2011) que refleja la acogida de un grupo de migrantes clandestinos por un sacerdote que los asila y ofrece una iglesia cerrada para quedarse a vivir en ella.

No obstante, dada la diversidad que domina este epígrafe, para abordar el análisis sobre la representación de la marginalidad se han establecido tres subcategorías con diferentes ítems. La primera engloba las travesías, las fronteras y las deportaciones. En la segunda se aborda la prostitución, el contrabando y el tráfico de seres humanos. La tercera plantea la situación sobre los guetos, la xenofobia y el racismo.

La relación de los movimientos migratorios con las travesías sirve para analizar las diferentes rutas migratorias condicionadas por los lugares de origen y destino. Así se aprecian en *Welcome* (Lioret 2009) los desplazamientos desde la zona del Kurdistán hasta Reino Unido truncados al llegar al Canal de la Mancha o en *Le pantin* (Grolleau 2015) la ruta de Argelia, España, Francia y Reino Unido. Las travesías por el Mediterráneo desde las costas de países norteafricanos como Marruecos, Túnez, Libia o Argelia

con destino a España, Italia o Grecia son reflejadas en *Harragas* (Allouache 2009) cuyo título hace referencia a la designación de las personas migrantes clandestinos que antes de embarcarse queman la documentación. El filme francés *Hope* (Lojkine 2014) ahonda en los numerosos riesgos, abusos y violaciones durante la travesía hacia Europa producidas en el continente africano a una migrante nigeriana. Las diferentes rutas migratorias en ocasiones por vía aérea a Francia, Inglaterra, España o Italia aparecen en tono cómico en *The Extraordinary Journey of the Fakir (De la India a París en un armario de IKEA)* (Scott 2018) con la odisea de un joven que acaba retornado en la India.

La situación de las personas migrantes en las fronteras entendidas como lugares de transición al que llegan a través de las distintas rutas aparecen en *Morgen* (Crisan 2010) con la historia de un turco con destino a Alemania que pese a las dificultades idiomáticas se hace amigo de un guardia en la frontera entre Hungría y Rumanía; en *La mécanique des flux (La mecánica des flujos)* (Loubeyre 2016), que ahonda en la política migratoria de la Unión Europea para mostrar la situación de migrantes, cooperantes e instituciones, y en *Fuocoammare (Fuego en el mar)* (Rosi 2016), que narra cómo, desde la década de los noventa, la isla de Lampedusa se ha convertido en la vía de entrada a Europa de las personas migrantes procedentes de África, convirtiéndose en uno de los mayores campos de refugiados del Mediterráneo al que llegan cientos de migrantes huyendo de la guerra y el hambre que asola sus países de origen.

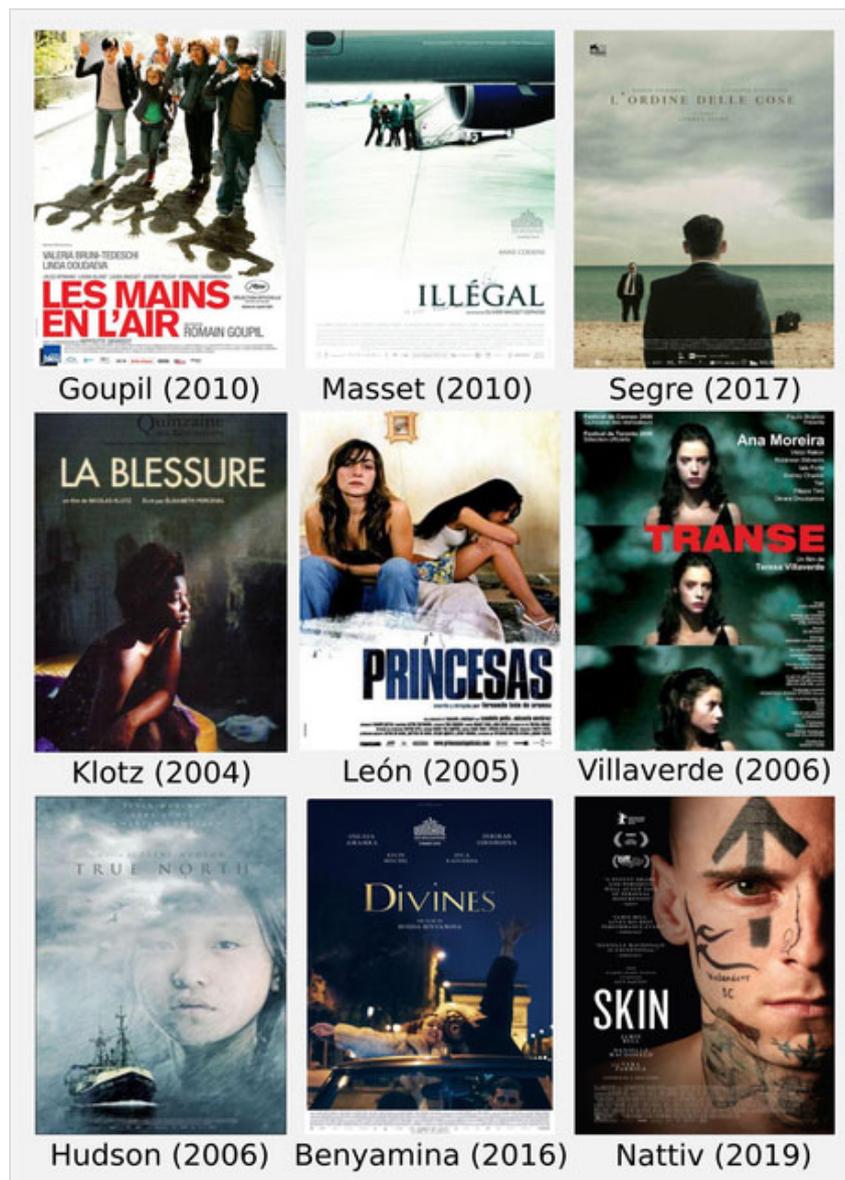


Por otra parte, la trata de seres humanos y las dificultades de los refugiados en las costas del Mediterráneo conllevan la aparición de centros de acogida en las costas africanas con la finalidad de controlar los flujos migratorios antes de entrar en el espacio de Schengen ya que la Unión Europea tras eliminar las fronteras estableció la colaboración de las policías transfronterizas y la creación de una unidad internacional especializada en la gestión y control de las migraciones como refleja *L'ordine delle cose (El orden de las cosas)* (Segre 2017) que utiliza como idea central a un policía veterano desplazado a Libia, con la finalidad de negociar el control de migrantes realizado en los centros de acogida ubicados en las costas africanas.

Las deportaciones, devoluciones, extradiciones, repatriaciones o expulsión de un país aparecen en la película francesa *Les mains en l'air (Las manos en el aire)* (Goupil 2010), la cual, ambientada en 2067, cuenta los temores de una anciana chechena que recuerda como durante 2009 sus amigos del colegio en París eran deportados por ser hijos de migrantes ilegales. También en la película

belga *Illégal* (Masset-Depasse 2010), que narra la historia de una mujer de origen ruso asentada en Bélgica que intenta evitar ser expulsada.

La prostitución ya había sido abordada en películas anteriores a la crisis de 2007 como, por ejemplo, en la producción francesa *La Blessure* (Klotz 2004) con la historia de una mujer africana que pese a la solicitud de asilo se enfrenta a la deportación hasta que un funcionario evita la expulsión y permite el reencuentro con su marido que convive con unas migrantes obligadas a ejercer la prostitución; la española *Princesas* (León de Aranoa 2005) que presenta a una migrante dominicana que al llegar a España se ve obligada a prostituirse; o la portuguesa *Transe* (*Trance*) (Villaverde 2006) que muestra el periplo migratorio de una joven rusa por Alemania e Italia hasta acabar como esclava sexual en Portugal. La trata de blancas o el tráfico de mujeres jóvenes que son captadas en Ucrania, Rumanía y Rusia por una organización criminal vinculada a una red global para que ejerzan la prostitución en distintos países aparece también en el filme británico *Skin Traffik* (*Tráfico humano*) (Paiaya 2015) y con el mismo argumento en el estadounidense *Skin Trade* (*Tráfico humano*) (Uekrongtham 2015), aunque centrado en el sudeste asiático, en países como Tailandia.



En general, en todos los proyectos audiovisuales existe un cierto menosprecio hacia las personas migrantes al asociar las migraciones con entornos de marginalidad y contrabando reflejados, por ejemplo, en la película francesa *Divines* (*Divinas*) (Benyamina 2016) que se adentra en un barrio marginal parisino para mostrar a una adolescente magrebí y otra subsahariana en un entorno marcado por el narcotráfico y el islamismo. Esta situación no varía en lo que respecta a la filmografía centrada en la prostitución y el contrabando que se relacionan con el tráfico de seres humanos y está presente, por

ejemplo, en *True North* (Hudson 2006) donde el patrón de un barco pesquero escocés para evitar arruinarse acepta transportar en sus bodegas de forma clandestina a un grupo de migrantes chinos desde el Mar del Norte hasta el Reino Unido.

La última subcategoría se debe a que el aumento de la población extranjera en ocasiones supone la aparición de guetos y es asociado a procesos de rechazo, xenofobia o racismo por parte de la población autóctona. Los guetos surgen tanto en grandes ciudades como en pequeñas comunidades que agrupan a migrantes que ejercen trabajos temporales. Las personas migrantes tienden a formar colectividades o comunidades en las que se agrupan para compartir tradiciones o costumbres comunes y en no pocas ocasiones está relacionada con las cadenas migratorias que favorecen la concentración de su residencia en una misma zona o áreas próximas.

Así, la representación de migrantes residentes en suburbios, barrios marginales o periféricos aparece con frecuencia en numerosas producciones como *Les héritiers (La profesora de historia)* (Mention-Schaar 2014), *Jusqu'ici tout va bien (Bienvenidos al barrio)* (Hamidi 2019) o *Shangai Belleville* (Show-Chun Lee 2015) que alude a la colectividad asiática de un barrio parisino con la historia de un migrante chino que busca a su mujer con la ayuda de otros migrantes clandestinos.

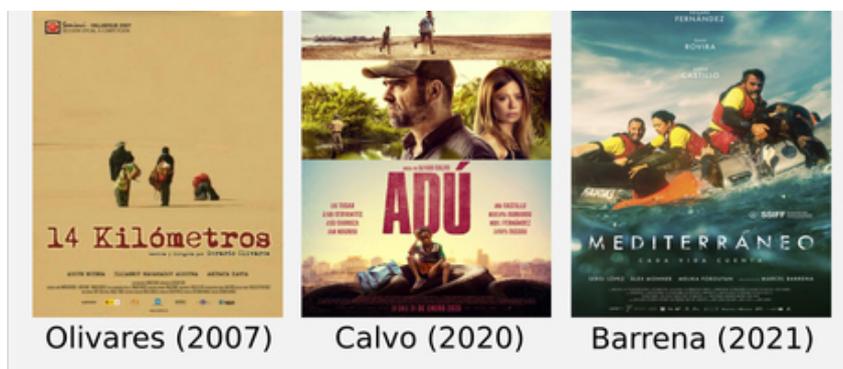
La xenofobia, el racismo y el desprecio hacia las personas migrantes aparecen en *Tour de France* (Djaïdani 2016), que presenta los prejuicios racistas de un sexagenario francés que viaja con un rapero magrebí. No obstante, las producciones norteamericanas inciden más en el odio racial, la xenofobia e islamofobia promulgado por organizaciones supremacistas blancas del medio oeste estadounidense, como refleja *Skin* (Nattiv 2019) basada en la historia real de reinserción de Bryon Widner, un joven que a pesar de las amenazas de muerte abandona el movimiento de cabezas rapadas.

3.4. Puntos de llegada

Estas mismas categorizaciones también son válidas para clasificar las producciones españolas. Así, tanto los flujos de salida de las migraciones internas hacia los principales focos industriales de País Vasco, Cataluña o Madrid como de las migraciones transnacionales son asociados a motivos laborales. Predomina la representación de las migraciones transnacionales con la salida hacia el continente americano, reflejada en *Legado migratorio santaballés* (Vázquez-Vila 2011), a diferentes países europeos durante los procesos de industrialización después de la II Guerra Mundial, presente en *Un franco 14 pesetas* (Iglesias 2006), con la migración de españoles a Suiza en la década de los sesenta, o a la inversa en la secuela *2 francos, 40 pesetas* (Iglesias 2014), o a diferentes destinos en las migraciones actuales tras la crisis económica, como muestra *La vida inesperada* (Torregrossa 2014), con la historia de dos migrantes españoles en Nueva York, *Perdiendo el Norte* (Velilla 2015), con la historia de dos jóvenes universitarios que migran a Alemania alentados por los medios de comunicación, o *Perdiendo el Este* (Caballero 2019), con la migración a China convertida en un polo de atracción económico.

Por otra parte, la representación de los flujos de llegada aparece en películas como *14 Kilómetros* (Olivares 2007), con las rutas de las migraciones africanas que atraviesan Malí, Níger, Argelia, Marruecos hasta llegar al Estrecho de Gibraltar, y en los últimos años, en un tono más dramático y realista, con las travesías de cayucos por el Mediterráneo, como, por ejemplo, en *Mediterráneo* (Barrena 2021) y en *Adú* (Calvo 2020), que plantea distintas historias con las dificultades de los desplazamientos desde África hacia Europa y la facilidad en el sentido inverso.





Ya desde los albores del cine mudo diversas películas han reflejado los movimientos migratorios; sirva como ejemplo el clásico *The Immigrant (Charlot emigrante)* (Chaplin 1917) película en la que durante 25 minutos el personaje de Charlot se convierte en un migrante que parte en barco desde Europa rumbo a América. Un siglo después las migraciones siguen siendo abordadas en las producciones cinematográficas, como en *Nomadland* (Zhao 2020) basada en el libro de la periodista Jessica Bruder sobre las migraciones internas de estadounidenses tras la crisis económica de 2008, con la historia de una mujer que, después de perder prácticamente todo, se convierte en nómada para sobrevivir.

En todo ese tiempo la representación de los flujos migratorios ha mantenido, de forma mayoritaria, la asociación de los movimientos migratorios con motivos de carácter laboral en los que siempre subyace la causalidad económica y el anhelo de un progreso social que se asocia con un nuevo lugar que traerá el cambio de la fortuna y la consiguiente prosperidad. La utopía de ese nuevo horizonte, en el que el futuro sea para siempre (Godinho 2017), se ha convertido en la columna vertebral sobre la que se engarzan la práctica totalidad de la filmografía realizada y que se refleja en trabajos como *Intouchable (Intocable)* (Nakache y Toledano 2011). Basada en la amistad entre un aristócrata francés tetrapléjico y su cuidador, un migrante que acaba de salir de la cárcel y que reside en un barrio marginal, a pesar de que en la historia real se trata de un migrante magrebí, para remarcar aún más el contraste y la polarización de la trama, se ha optado por un migrante subsahariano en un movimiento, no casual, de marcar las distancias.

Los contenidos audiovisuales plantean las cadenas, remesas y relaciones interétnicas de las migraciones como algo temporal y aun en los casos en los que los desplazamientos se convierten en definitivos esa idea de provisionalidad o de transición prevalece bajo la imagen ilusoria del retorno o el regreso al lugar o la comunidad de origen. El hecho de que los movimientos migratorios se realicen de manera estructurada y dependiente de otros, lo que remite sí o sí a la cualidad grupal de los seres humanos en la que prevalecen las relaciones interpersonales y los anhelos de pertenencia a un lugar no deja de resultar llamativo si lo confrontamos con el estereotipo reiterado hasta la obstinación de abordar los desplazamientos migratorios asociando a las personas migrantes con entornos marginales vinculados con la criminalidad y/o con la trata de seres humanos asimilándolos con la horda y eliminando de sus cuerpos cualquier atisbo de humanidad.

Así, respecto a la representación de la familia, la segunda generación y las mujeres en las películas analizadas predomina una representación más dramática de las migraciones familiares y son frecuentes para remarcar su condición de migrantes las representaciones de grupos familiares procedentes de África tanto subsahariana como magrebíes, junto con las de familias de origen árabe sobre todo de la zona de Oriente Próximo o de regiones asiáticas. Un ejemplo que utiliza de comodín las historias reales de un joven kurdo, un maestro persa, una familia que es víctima de una persecución política o la de una familia iraní que intenta reagruparse en Austria tras su paso por Turquía es *Ein Augenblick Freiheit (For a Moment, Freedom)* (Riahi 2008) que relata la situación de un grupo de refugiados iraníes que esperan en Turquía a la de la resolución de su solicitud de asilo.

La representación de los conflictos identitarios entre los migrantes de segunda generación se ha incrementado en los filmes más recientes al tiempo que también se han abordado las cuestiones de pertenencia planteadas sobre la idea de quedarse o retornar al lugar de origen tras alcanzar la edad de jubilación. Así, las producciones de Centroeuropa y los países nórdicos aluden principalmente a países del este europeo u Oriente Próximo como es el caso de Alemania donde abunda la población de origen turca reflejada en *Almanya: Willkommen in Deutschland (Almanya: Bienvenidos a Alemania)* (Samdereli

2011) con la llegada de una familia de migrantes en los años sesenta que pese a la inclusión, participación y crecimiento de sus hijos en la sociedad alemana y el nacimiento de su nieto en Alemania todavía son considerados migrantes.

En numerosas ocasiones las personas migrantes se asocian con las travesías y las fronteras que, más allá de la delimitación en el mapa o de las líneas invisibles trazadas sobre el territorio, suponen espacios de convivencia y contrastes culturales abocadas a la colaboración y el entendimiento entre los pobladores de las diferentes jurisdicciones. Sin olvidar que sobre ellas se mantiene siempre una bipolaridad que va desde la idealización del lugar de entrada hasta la amenaza, siempre real, de que es ahí donde se encontrarán con los trámites de deportación.

Las dificultades de una movilidad transnacional en un mundo globalizado que premia los desplazamientos de las personas privilegiadas, desde un punto de vista económico y social, impulsando el turismo mientras penaliza la pobreza, se han convertido en el caldo de cultivo preferente a la hora de integrar a las personas migrantes en los productos cinematográficos. Así, la prostitución, el contrabando o tráfico de estupefacientes y el tráfico de personas constituyen la tríada de los negocios ilícitos y el blanqueo de capitales que se ven continuamente reflejados en los productos de consumo cultural elaborados en Europa. Todas estas actividades utilizan una estructuración jerárquica dirigida por clanes u organizaciones mafiosas que controlan los suburbios y emplean para mantener el control diferentes códigos de violencia, lealtad, venganza, traición, rivalidad u enfrentamiento con los que reclutan a personas para traficar con otras personas que son tratadas como mercancías. Además del tráfico de seres humanos, en los audiovisuales analizados se presentan también las deudas contraídas para pagar los viajes y el engaño con falsas promesas de trabajo. Sirva de ejemplo *Comme un lion (Como un león)* (Collardey 2013), con la historia de un joven senegalés aspirante a ser futbolista en clubes europeos que es engañado para sufragar el viaje y que, tras encontrarse sin dinero en París, regresa a su país.

Por otra parte, los movimientos migratorios conllevan la pérdida de población en los lugares de salida y el incremento en los lugares de llegada. En la mayoría de los casos analizados las migraciones representadas en las producciones cinematográficas se relacionan con los procesos de degradación urbana, un crecimiento de la desigualdad social y la marginalidad con la aparición de suburbios y guetos. A su vez, las personas migrantes tienden a residir en barrios periféricos que suelen asociarse con suburbios o zonas más problemáticas e inseguras en los que impera la ley del silencio debido a la corrupción, la extorsión, los sobornos o el clientelismo. Por lo que la representación en dichos entornos incentiva el rechazo hacia las migraciones, la xenofobia, el racismo o el odio racial promulgado por *skinheads* vinculados a grupos extremistas, supremacistas y patrióticos.

En ambos casos, se aprecia cómo la representación de los movimientos migratorios se establece con relación a las condiciones de cada lugar de producción y las características étnicas, sociales y representativas que el público potencial asocia a las migraciones y atribuye a las personas migrantes localizadas en su territorio aspectos de marginalidad. A su vez, reflejan desde diferentes puntos de vista las variaciones producidas en las dinámicas migratorias, ya que, mientras los desplazamientos del campo a la ciudad se asocian con la precariedad de la vida en las zonas rurales, la tendencia de lo que podríamos denominar neorrurales los vinculan con la tranquilidad y con una mejor calidad de vida. No obstante, los rasgos étnicos son siempre presentados como elementos diferenciadores y exóticos en negativo dentro de la comunidad. Pese a ser una opción, las personas migrantes y sus comunidades de origen nunca son identificadas con modelos de calidad de vida sino con el arquetipo de miseria y necesidad extrema que los obliga a trasladarse a entornos que, si bien se presentan como oportunidades, siempre terminan por ubicarlos en la marginalidad más absoluta.

Evidentemente, la excepcionalidad viene siempre de la mano de la comedia en cuyo desarrollo no tiene cabida la crudeza de la realidad ya que depende, en extremo, de un tono amable y ligero. Así ocurre, por ejemplo, con una producción que plantea los contrastes socioculturales entre Europa y África desde el modelo de inclusión a pesar de observar también el dualismo entre el rechazo hacia las personas migrantes por parte de los extremistas radicales y la situación de intercambio intercultural y cosmopolita de la sociedad alemana. Es *Willkommen bei den Hartmanns (Bienvenido a Alemania)* (Verhoeven 2016), donde un refugiado nigeriano, que huyó del grupo terrorista Boko Haram, tras pasar en un centro de refugiados todo el proceso burocrático para quedarse en Alemania es acogido por una familia acomodada de Múnich, con la que entabla una relación de amistad.





Por último, en relación precisamente con el tono utilizado en la mayoría de las películas que abordan los desplazamientos migratorios se aprecia que en muchos casos se recurre a la comedia para abordar los flujos de salida y al drama para los flujos de llegada es el caso de la película *Import/Export* (Seidl 2007) que recurre al drama con la historia de una mujer ucraniana que abandona su puesto de enfermera para ir a trabajar a Austria como limpiadora antes de convertirse en una modelo pornográfica en internet; al tiempo que un joven austriaco en paro migra a Ucrania para trabajar de transportista o en el arreglo de máquinas tragaperras.

4. Conclusión: en los nuevos consumos se mantiene el *statu quo*

Los medios de comunicación nacen en la cultura del consumo y el ocio como un elemento de la actividad social para entretener, pero se constituyen como cadena de transmisión por la que circulan contenidos que conforman y reproducen las visiones del mundo, las ideas dominantes, los valores, los objetivos e ideales de una sociedad. Las aportaciones funcionales de los medios de comunicación son reforzar las normas sociales y las actitudes personales, interpretar los acontecimientos sociales relevantes, informar al proporcionar datos y otorgar prestigio a quien aparece en ellos, por lo que una utilización indiscriminada produce un efecto narcotizante al reducir las interacciones sociales y favorecer una ciudadanía pasiva (Aguado 2004).

En función del uso y representación, tanto en las producciones cinematográficas como en los medios de comunicación se forjan los procesos de construcción identitarios, que en ocasiones se definen en relación con un adversario (Eco 2012), ya que en toda sociedad existen distintas cosmovisiones y formas en las que se representa la realidad cotidiana de ese mundo en las artes, las producciones de ficción, los proyectos audiovisuales, los juegos, los videojuegos, las redes, etc. Es decir, los contenidos de las producciones instan a relacionarse y vivir conforme al modo en que aparece representado lo cotidiano en los medios de comunicación de masas, puesto que los medios masivos o *mass media* elaboran nuevos modelos ético-pedagógicos en relación con distintos valores y sistemas culturales (Eco 1968). En ese territorio en disputa que dota de elementos diferenciadores a la identidad frente a la alteridad, en ocasiones, “la única relación que el habitante del centro puede concebir respecto del habitante de la periferia (buen salvaje, proletario, niño) está dominada por la industria del exotismo” (Dorfman y Mattelart 1972: 154). Sin embargo, como bien ha demostrado la antropología (MacClancy 2002) es en esos márgenes en los que se comprende y ayuda a resolver los problemas sociales allí donde se producen.

En el visionado y catalogación de las producciones europeas entre 2007 y 2020 se ha podido constatar cómo la imagen de las personas migrantes representada tiene un carácter eminentemente negativo que se constata con los diferentes ítems categóricos propuestos para analizar la presencia de migraciones y migrantes en los contenidos audiovisuales. De ahí que los productos culturales en los que se inscriben no puedan ser descifrados en una clave de neutralidad bajo la supuesta apariencia de una descripción de la realidad, sino como auténticos creadores y transmisores de ideología y de modelos de vida altamente nocivos y dañinos.

Como se ha comprobado en el desglose realizado, resulta muy relevante aplicar en este campo de observación un enfoque en el que se introduzca la interseccionalidad, propia de los estudios de género, para identificar cómo la raza, clase, origen étnico, sexualidad, religión, edad o las capacidades se utilizan, combinan y entremezclan para producir y mantener las estructuras de poder. En este sentido, del análisis realizado hay que inferir, conforme a los modelos de aculturación, la representación y la percepción, que se ratifica una clasificación dicotómica que oscila entre las migraciones llamativas y migraciones silenciosas (Vázquez-Vila 2023). En el primer grupo se encontrarían aquellas en las que se aluden a características intrínsecas en relación con la etnicidad o rasgos físicos, y/o extrínsecas asociadas a comportamientos o actitudes diferenciadoras o excluyentes. Por su parte, en el segundo bloque se encontrarían aquellas que pasan desapercibidas dentro de la comunidad al optar las personas migrantes por un modelo de integración e inclusión. Pues bien, de manera sobresaliente los estereotipos aplicados a la caracterización de las personas migrantes en los filmes seleccionados han ratificado una preeminencia, casi en exclusiva, de las primeras frente a las segundas. Así, los productos culturales generados desde la sociedad receptora se mantienen sobre la asociación indisoluble de la diversidad como elemento susceptible de ser identificado con la diferencia lo que da paso a una desigualdad que se dirime en los límites, más o menos amplios, del conflicto. Dos décadas después de que Francisco Checa analizase la integración del colectivo inmigrante en Almería, nada sustancial parece haber cambiado y las conclusiones podrían aplicarse, *mutatis mutandis*, a la representación que se presenta sobre las personas inmigrantes en los nuevos productos culturales. En ellos, al igual de lo que ocurría con los medios de comunicación analizados entonces, “reiteran y recrean falsas percepciones, reproducen estereotipos y mantienen prejuicios de forma reiterada, que van calando en la población al paso del tiempo (Checa 2003: 129-130).

Es posible que, desde el punto de vista del interés narrativo e incluso desde el reivindicativo, los herrajes de la tensión resulten más artísticos o atractivos pero no puede dejar de llamar la atención que en un mundo cada vez más globalizado, en el que los discursos más políticamente correctos en los países más prósperos semejan llamar a igualdad de todos los ciudadanos, las industrias culturales asociadas al entretenimiento sigan manteniendo unos patrones tan limitantes a la hora de imaginar a la alteridad.

Notas

1. De acuerdo con el Marco General de los Medios en España elaborado por la Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC) y basado en el Estudio General de Medios (EGM) la televisión, internet y la radio son los medios de comunicación que mantienen una mayor audiencia entre los nuevos hábitos del siglo XXI.

2. Aunque somos consciente de que el *marketing* ha centrado el significado del verbo “entretener” en la segunda acepción de la RAE (hacer menos molesto y más llevadero algo) consideramos que es la primera (distraer a alguien impidiéndole hacer algo) la que debe de prevalecer en una correcta descripción de la sociedad del entretenimiento en la que opera el “pensamiento leve” (Rincón 2006). El hecho de que no haya pausa posible en la idea de entretenimiento forma parte y refuerza la maniobra de distracción perpetua que subyace en todo el proceso, revelándose como finalidad en sí misma. Evidentemente, autores como Foucault (1968) y Geertz (1983) resultan imprescindibles para comprender las regulaciones funcionales y estructurales de toda la organización social. Para un correcto encuadre del término “consumo cultural” desde la antropología, véase Rosas Mantecón 2007.

3. Lejos de entender las máximas globales exclusivamente como significantes de homogenización compartimos con Lévy (2007) que esta universalidad creciente habilita también un lugar para construir una sociedad más informada que encuentra en la inmediatez de las, no ya tan nuevas, tecnologías una herramienta útil para manifestarse y alzar otras voces, en ocasiones disidentes del discurso hegemónico

y dominante. En esa cibercultura, han de apreciarse pues nuevas posibilidades de ejercer una ciudadanía participativa y colaborativa que opte por la integración. En esta misma línea argumentativa, véase el trabajo de Veiga Izaguirre (2024).

4. Para el caso que nos ocupa, esta teoría basada en adelantarse a las necesidades de información antes de que estas sean incluso percibidas, resulta de especial interés ya que se centra en analizar cómo se construyen representaciones sociales “tendiendo a configurar esas representaciones de acuerdo con los intereses de las élites” (Aguado 2004: 179). Bajo tal premisa, las películas con presencia de migraciones no son sino creaciones destinadas a inocular los prejuicios e intereses hegemónicos.

5. Los festivales y premios consultados agrupados por continentes han sido 59 de Europa, 49 de América, 6 de África, 6 de Asia y 1 de Oceanía que se distribuyen en 38 países diferentes: 2 de Alemania, 3 de Argentina, 1 de Australia, 1 de Austria, 1 de Bélgica, 1 de Bielorrusia, 1 de Brasil, 1 de Burkina Faso, 3 de Canadá, 1 de China, 2 de Colombia, 1 de Cuba, 1 de Egipto, 1 de Emiratos Árabes, 27 de España, 34 de Estados Unidos, 1 de Estonia, 6 de Francia, 1 de Grecia, 2 de India, 1 de Irán, 1 de Irlanda, 1 de Israel, 4 de Italia, 1 de Japón, 1 de Marruecos, 2 de México, 1 de Nigeria, 2 de Países Bajos, 1 de Perú, 1 de Polonia, 3 de Reino Unido, 1 de República Checa, 2 de República Dominicana, 1 de Ruanda, 2 de Rusia, 2 de Suecia, 2 Suiza y 1 itinerante por Europa. En este caso, se ha aplicado una perspectiva mundial que rompe con el contexto europeo. La razón fundamental se encuentra en el hecho de que la industria audiovisual está doblemente sometida al proceso globalizador que domina la actualidad ya sea como productos económicos, ya como artefactos culturales.

6. Con sede en París desde 1933, la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos, agrupa a productores cinematográficos de más de 30 países entre los que se encuentran: Alemania, Argentina, Australia, Austria, Bélgica, Canadá, China, Croacia, Dinamarca, Egipto, Eslovaquia, España, Estados Unidos, Estonia, Finlandia, Hungría, India, Irán, Islandia, Japón, Letonia, Nigeria, Noruega, Nueva Zelanda, Países Bajos, Reino Unido, República Checa, Rusia, Suecia, Suiza, Turquía y Ucrania.

Bibliografía

Aguado Terrón, Juan Miguel

2004 *Introducción a las teorías de la comunicación y la información*. Murcia, Universidad de Murcia.

AIMC/EGM

2019 *Marco General de los Medios en España de 2019*. Madrid, AIMC (Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación) y EGM (Estudio General de Medios).

Checa y Olmos, Francisco

2003 “Factores endógenos y exógenos para la integración social de los inmigrantes en Almería”, en Francisco Checa y otros (ed.), *La integración social de los inmigrantes. Modelos y experiencias*. Barcelona, Icaria: 103-150.

Dorfman, Ariel (y Armand Mattelart)

1972 *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. México D. F., Siglo XXI.

Eco, Umberto

1968 *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Labor.

2012 *Construir al enemigo y otros escritos*. Barcelona, Lumen.

Freire-Paz, Elena

2002 “La artesanía gallega: espejo y etiqueta”, en Ricardo García Mira y otros (ed.), *Cultur, Quality of Life, and Globalization*. A Coruña, AGEIP-IAPS: 894-895.

2018 “Si no mirar fuera posible imágenes y representaciones de refugiados en los medios de comunicación”, en Julián Chaves Palacios y otros (ed.), *Cooperación al desarrollo. Derechos humanos y políticas de comunicación*. Barcelona, Anthropos: 161-182.

Foucault, Michel

1968 *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Siglo XXI.

García Canclini, Néstor

1989 *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F., Grijalbo.

1995 *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D. F., Grijalbo.

Geertz, Clifford

1983 *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa.

Godinho, Paula

2017 *O Futuro é para Sempre, Experiência, Expectativa e Práticas Possíveis*. Lisboa/Santiago de Compostela, Letra Livre/Através Editora.

Habermas, Jürgen

1999 *La inclusión del otro: Estudios de teoría política*. Barcelona, Paidós.

Höffe, Otfried

2010 "La tolerancia en tiempos de conflictos interculturales. Reflexiones de un filósofo político", *ARETÉ. Revista de Filosofía*, nº XXII (1): 131-146.

Kracauer, Siegfried

1985 *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós.

Lévy, Pierre

2007 *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*. Barcelona, Rubí y México D. F., Anthhropos-Universidad Autónoma Metropolitana.

MacClancy, Jeremy

2002 *Exotic No More: Anthropology on the Front Lines*. Chicago, University of Chicago Press.

Radakovich, Rosario (y Ana Elisa Wortman)

2019 *Mutaciones del consumo cultural en el siglo XXI: tecnologías, espacios y experiencias*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Teseo.

Rincón Rodríguez, Omar Gerardo

2006 *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona, Gedisa.

Rosas Mantecón, Ana

2007 "Consumo cultural", en Asunción Barañano y otros (coord.), *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*. Madrid, UCM-Editorial Complutense: 38-42.

Vázquez-Vila, Daniel-Manuel

2023 *Una historia de percepción: Los movimientos migratorios a través del audiovisual*. Santiago de Compostela, USC, Tesis doctoral.

Veiga Izaguirre, Marta

2024 *Hexemonía e maxia: a pedra filosofal das narrativas transmedia na era "fanfiction"*. Santiago de Compostela, USC, Tesis doctoral.

Zecchetto, Victorino

2002 *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Quito, Abya-Yala.

Filmografía

Akinnuoye-Agbaje, Adewale (dir.)

2018 *Farming*. Reino Unido, Francia y Estados Unidos; EMG Management, Groundswell Productions, Logical Pictures, Metalwork Pictures, Montebello Productions y Sundance Institute.

Allouache, Merzak (dir.)

2009 *Harragas*. Argelia y Francia; Librisfilms, Baya Films y France 2 Cinéma.

Barrena, Marcel (dir.)

2021 *Mediterráneo*. España y Grecia; Lastor Media, Fasten Films, Arcadia Motion Pictures, Cados Producciones, Heretic, Movistar+, Radio Televisión Española (RTVE) y TV3.

Benyamina, Houda (dir.)

2016 *Divines (Divinas)*. Francia y Catar; Easy Tiger, France 2 Cinéma y France Télévisions.

Bertucelli, Julie (dir.)

2014 *La cour de Babel*. Francia; Les Films du Poisson, Sampek Productions y Arte France Cinéma.

Bonitzer, Pascal (dir.)

2012 *Cherchez Hortense (Looking For Hortense)*. Francia; SBS Productions, Cinémage 6, Soficinéma 8 y Centre national du cinéma et de l'image animée.

Boon, Dany (dir.)

2008 *Bienvenue chez les Ch'tis (Bienvenidos al Norte)*. Francia; Pathé Renn Productions, Hirsch, TF1 Films Production, Les Productions du Chicon, Canal+, Région Nord-Pas-de Calais (CRRAV), Centre National de la Cinématographie (CNC) y CinéCinéma.

Caballero, Paco (dir.)

2019 *Perdiendo el Este*. España; Acosta Producciones, Aparte Producciones, Atresmedia Cine, Atresmedia, Movistar y Warner Bros.

Calvo, Salvador (dir.)

2020 *Adú*. España; Ikiru Films, La Terraza Films, Un Mundo Prohibido, Telecinco Cinema, Mediaset España, Mogambo e Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).

Chaplin, Charles (dir.)

1917 *The Immigrant (Charlot emigrante)*. Estados Unidos; Lone Star Corporation y Mutual Film.

Chauveron, Philippe de (dir.)

2014 *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu? (¿Dios mío, pero qué te hemos hecho?)*. Francia; Les films du 24, TF1 Droits Audiovisuels, TF1 Films Production, Sofica UGC 1 y La Banque Postale Image.

2018 *Qu'est-ce qu'on a encore fait au Bon Dieu? (Dios mío, ¿Pero qué te hemos hecho... ahora?)*. Francia; Les Films du Premier, TF1 Films Production, Orange Studio y UGC.

Collardey, Samuel (dir.)

2013 *Comme un lion (Como un león)*. Francia; Lazennec 3 y Arte France Cinéma.

Crisan, Marian (dir.)

2010 *Morgen*. Rumania, Francia y Hungría; Mandrágora, Slot Machine y Katapult Film.

Dag, Umut (dir.)

2012 *Kuma (La segunda mujer)*. Austria; Wega Film y Österreichischer Rundfunk (ORF)

Djaïdani, Rachid (dir.)

2016 *Tour de France*. Francia; Les Films des Tournelles, Mars Films, Cité Films, AOC Films y Useful.

Faucon, Philippe (dir.)

2015 *Fatima (Fátima)*. Francia y Canadá; Istiqlal Films, Arte France Cinéma, Rhône-Alpes Cinéma, Possibles Média y Tanit Films.

Goupil, Romain (dir.)

2010 *Les mains en l'air (Las manos en el aire)*. Francia; Les Films du Losange, France 3 Cinéma, France Télévision, Canal+ y CinéCinéma.

Grolleau, Mallory (dir.)

2015 *Le pantin*. Francia; Animals Production Liaison Cinématographique.

Hamidi, Mohamed (dir.)

2013 *Né quelque part (Mi tierra)*. Francia, Marruecos y Bélgica; Quad, Kiss Films, France 3 Cinéma, Mars Films, Jouror Productions, Agora Films, Frakas Productions y Ten Films.

2019 *Jusqu'ici tout va bien (Bienvenidos al barrio)*. Francia y Bélgica; Quad, Kiss Films, TF1 Studio, TF1 Films Production, 14eme Art Productions, Ten Cinéma, Panache Productions y La Compagnie Cinématographique.

Härö, Klaus (dir.)

2015 *Miekkailija (La clase de esgrima)*. Finlandia, Estonia y Alemania; Making Movies Oy, Allfilm y Kick Film.

Hudson, Steve (dir.)

2006 *True North*. Reino Unido, Irlanda y Alemania; Ariel Films, BBC Films, Bórd Scannán na hÉireann, Deutscher Filmförderfonds (DFFF), Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Makar Films & Productions, Rosebud Films, Samson Films y Scottish Screen.

Iglesias, Carlos (dir.)

2006 *Un franco 14 pesetas*. España; Adivina Producciones.

2014 *2 francos, 40 pesetas*. España; Dschoint Ventschr Filmproduktion AG y Gonafilm.

Kaurismäki, Aki (dir.)

2011 *Le Havre (El Havre)*. Finlandia, Francia y Alemania; Sputnik, Pandora Filmproduktion, Pyramide Productions, Finnish Film Foundation y Arte France Cinéma / ZDF-Arte.

2017 *Toivon tuolla puolen (El otro lado de la esperanza)*. Finlandia y Alemania; Sputnik, Oy Bufo Ab y Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).

Klotz, Nicolas (dir.)

2004 *La Blessure*. Francia y Bélgica; Aurora Films, Tarantula, Petits et Grands Oiseaux y ARTE.

2011 *Les amants (Low Life)*. Francia; Agora Films, Les Films du Losange, Maia Cinéma, Rhône-Alpes Cinéma y Centre Images – Région Centre.

Korver, Shariff (dir.)

2014 *Infiltrant (The Intruder)*. Países Bajos; Lemming Film.

Ladj Ly (dir.)

2019 *Les Misérables (Los Misérables)*. Francia; Lily Films, Rectangle Productions, Srab Films, Canal+, Ciné+, Cinéfeel, Wild Bunch, CNC, Le Pacte, Cinéventure, Arte Cofinova y Cinémage 12 Développement.

Lehmann, Aron (dir.)

2015 *Highway to Hellas (Bienvenidos a Grecia)*. Alemania y Grecia; Pantaleon Films y 2K Films.

León de Aranoa, Fernando (dir.)

2005 *Princesas*. España; Reposado Producciones, Mediapro, Antena 3 Televisión y Canal+ España.

Lioret, Philippe, (dir.)

2009 *Welcome*. Francia; Nord-Ouest Production, France 3 Cinéma, Studio 37, Mars Distribution, Fin Août Productions, The Bureau y Canal+.

Lojkine, Boris (dir.)

2014 *Hope*. Francia y Marruecos; Zadig Films, Silicone e Ink Production.

Loubeyre, Nathalie (dir.)

2016 *La mécanique des flux*. Francia; Pays des Miroirs Productions y Tell Me Films.

Masset-Depasse, Oliver (dir.)

2010 *Illégal*. Bélgica, Luxemburgo y Francia; Versus Production, Dharamsala, Iris Productions, Prime Time y Radio Télévision Belge Francophone (RTBF).

Mention-Schaar, Marie-Castille (dir.)

2014 *Les héritiers (La profesora de historia)*. Francia; Loma Nasha, Vendredi Films, TF1 Droits Audiovisuels, Union Générale Cinématographique, France 2 Cinéma, Orange Studio y Orange Cinéma Séries (OCS).

Miniero, Luca (dir.)

2011 *Benvenuti al Sud (Bienvenidos al Sur)*. Italia y Alemania; Medusa Film, Cattleya y SKY.

Morina, Visar (dir.)

2020 *Exil*. Alemania, Bélgica y Kosovo; Komplizen Film, Frakas Productions, Ikone Studio, Westdeutscher Rundfunk (WDR), ARTE, VOO y BeTV.

Mungiu, Cristian (dir.)

2016 *Bacalaureat (Los exámenes)*. Rumania, Francia y Bélgica; Canal+, Ciné+, Euimages, France 3 Cinéma, France Télévisions, Groupama Romania, Les Films du Fleuve, Mobra Films, Why Not Productions, Wild Bunch y Romanian Film Board (C.N.C.).

Naber, Johannes (dir.)

2010 *Der Albaner (Contra la pared)*. Alemania y Albania; Neue Schönhauser Filmproduktion, ARTE, On Film Production y Südwestrundfunk (SWR).

Nakache, Oliver y Éric Toledano (dir.)

2011 *Intouchable (Intocable)*. Francia; Quad Production, Ten Films, Chaocorp, Gaumont y TF1 Films Production.

2014 *Samba*. Francia; Quad, Ten Films, Gaumont, TF1 Films Production y Korokoro.

Nattiv, Guy (dir.)

2019 *Skin*. Estados Unidos, Canadá, Brasil y China; Maven Pictures, TUGAWOOD Pictures, Allusionist Pictures, Brookstreet Pictures, Come What May Productions, Hua Wen Movie Group, Item 7, Lost Lane Entertainment, New Native Pictures y Sight Unseen Pictures.

Olivares, Gerardo (dir.)

2007 *14 Kilómetros*. España; Wanda Visión y Explora Films.

Olmi, Ermanno (dir.)

2011 *Il villaggio di cartone (El pueblo de cartón)*. Italia; Cinemaundici, Rai Cinema, Edison e Intesa San Paolo.

Paiaya, Ara (dir.)

2015 *Skin Traffik (Tráfico humano)*. Reino Unido; Raging Pictures.

Pasolini, Uberto (dir.)

2008 *Machan*. Sri Lanka, Italia y Alemania; Babelsberg Film, Rai Cinema, Redwave Films, Shakthi Films y Studio Urania.

Rambaldi, Julien (dir.)

2015 *Bienvenue à Marly-Gomont (El médico africano)*. Francia; E.D.I. Films, Curiosa Films, Moana Films, Cinéfrance Plus y TF1 Films Production.

Riahi, Arash T. (dir.)

2008 *Ein Augenblick Freiheit (For a Moment, Freedom)*. Austria, Francia y Turquía; Les Films du Losange, Pi Film y Wega Film.

Rosi, Gianfranco (dir.)

2016 *Foucoammare (Fuego en el mar)*. Italia y Francia; Stenal Entertainment, 21 Unofilm, Istituto Luce Cinecittà, Rai Cinema, Les Films d'Ici y Arte France Cinéma.

Samdereli, Yasemin (dir.)

2011 *Almanya: Willkommen in Deutschland (Almanya: Bienvenidos a Alemania)*. Alemania; Roxy Film e Infafilm.

Scott, Ken (dir.)

2018 *The Extraordinary Journey of the Fakir (De la India a París en un armario de IKEA)*. Francia, India, Bélgica, Singapur y Estados Unidos; Brio Films, Scope Pictures, Little Red Car Films, TF1 Studio, Sony Pictures Home Entertainment, Aleph Motion Pictures, M! Capital Ventures, Impact Films, Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), Golden Ratio Films y Art-Production.

Seidl, Ulrich (dir.)

2007 *Import/Export*. Austria, Alemania y Francia; Ulrich Seidl Film Produktion GmbH, Coproduktion Office, Essential Filmproduktion GmbH, Pronto Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) y Österreichischer Rundfunk (ORF).

Segre, Andrea (dir.)

2017 *L'ordine delle cose (El orden de las cosas)*. Italia y Francia; Jolefilm, Rai Cinema, MACT Productions y Sophie Dulac Productions.

Show-Chun, Lee (dir.)

2015 *Shangai Belleville*. Francia; Clandestine Films.

Sombogaart, Ben (dir.)

2018 *Rafaél*. Países Bajos, Bélgica y Croacia; Rinkel Film, Evangelische Omroep (EO), Menuet Producties y Nukleus Film.

Torregrossa, Jorge (dir.)

2014 *La vida inesperada*. España; Ruleta Media, Bullet Pictures y TVE.

Uekrongtham, Ekachai (dir.)

2015 *Skin Trade (Tráfico humano)*. Tailandia, Canadá y Estados Unidos; Baumgarten Management and Productions (BMP), Red Orm Productions Inc., SC Films International, SC Films Thailand Co., SC International Pictures, Thor Pictures y ThorBak.

Vázquez-Vila, Daniel-Manuel (dir.)

2011 *Legado migratorio santaballés*. España; Padroado pro Escola da Liga Santaballesa.

Velilla, Nacho G. (dir.)

2015 *Perdiendo el Norte*. España; Producciones Aparte, Aragón Televisión, Atresmedia Cine, Audiovisual Aval SGR, Canal+ España, Telefónica Studios e Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).

Verhoeven, Simon (dir.)

2016 *Willkommen bei den Hartmanns (Bienvenido a Alemania)*. Alemania; Wiedemann & Berg Filmproduktion, Sentana Filmproduktion y Seven Pictures Film.

Villaverde, Teresa (dir.)

2006 *Transe*. Portugal; Gemini Films, Mandrágora Filmes, Revolver Film, Clap Filmes y The Hermitage Bridge Studio.

Zhao, Chloé (dir.)

2020 *Nomadland*. Estados Unidos; Highwayman Films, Cor Cordium Productions y Hear-Say Productions.