

# La difícil emergencia del sujeto inmigrante en el documental español reciente

PABLO MARÍN ESCUDERO

Universidad Carlos III, Madrid (Spain)

## Abstract

Se intenta mostrar la dificultad de la emergencia del inmigrante como sujeto en el cine documental español actual a través del ejemplo del filme *Querida Bamako* (Omer Oké y Txarli Llorente, 2007) con el apoyo de algunos conceptos aportados por la Sociocrítica de Claude Duchet y Edmond Cros. A la luz de la evolución de las cinematografías de nuestro entorno europeo parece razonable pensar en la relativa proximidad de un ciclo de filmes realizados por inmigrantes en los que su presencia deje de ser objeto de observación del sujeto cultural colonial que haría no representable al Otro. Sin embargo, en el ejemplo seleccionado, la declarada pretensión ideológica del director africano de dar voz a los inmigrantes de su continente, que significaría el emerger revelador de un nuevo sujeto colectivo, aparece cercenada de una manera que consideramos sintomática en aspectos tales como: - Detección de textos semióticos organizados alrededor de un campo semántico o léxico que nos permite mostrar criterios de selección de signos que determinan ya las características específicas del discurso de un sujeto colectivo, ya la inscripción de trazas ideológicas diversas. - La centralidad sintomática de la patera como icono sobre-representado en la transición del co-texto al socio-texto en el incipit del texto filmico (Duchet). - El funcionamiento latente del «viaje a la tierra prometida» y su significación estructural como «texto cultural» (Cros). - Lectura de actividad sociogramática (constelaciones de significados que refractan el discurso social) para descifrar las marcas de las condiciones socio-históricas de las cuales el film sería portador. Se concluye que tanto el material entendido convencionalmente como ficción dramática como el que se expresa a través de material de no-ficción llevan a cabo un proceso de mediación que obstaculiza y «ensordina» la voz del sujeto africano emergente, haciendo patentes a través del análisis de sus significados los conflictos ideológicos sociales en los que se produce el discurso.

Se intenta mostrar la dificultad de la emergencia del inmigrante como sujeto en el cine documental español actual a través del ejemplo del filme *Querida Bamako* (Omer Oké y Txarli Llorente, 2007) con el apoyo de algunos conceptos aportados por la Sociocrítica de Claude Duchet y Edmond Cros. A la luz de la evolución de las cinematografías de nuestro entorno europeo parece razonable pensar en la relativa proximidad de un ciclo de filmes realizados por inmigrantes en los que su presencia deje de ser objeto de observación del *sujeto cultural colonial* que haría no representable al Otro.

Sin embargo, en el ejemplo seleccionado, la declarada pretensión ideológica del director africano de dar voz a los inmigrantes de su continente (¿Qué posicionamiento lleva implícito atribuirse la potestad de *dar* —o quitar— voz a alguien?), que significaría el emerger revelador de un nuevo sujeto colectivo, aparece cercenada de una manera que consideramos sintomática en aspectos tales como:

- Detección de textos semióticos organizados alrededor de un campo semántico que nos permite mostrar criterios de selección de signos que determinan ya las características específicas del discurso de un sujeto colectivo, ya la inscripción de trazas ideológicas diversas.

- La centralidad sintomática de la patera como icono sobre-representado en la transición del co-texto al socio-texto en el íncipit del texto filmico (Duchet 1971).

- El funcionamiento latente del *viaje a la tierra prometida* y su significación estructural como «texto cultural» (Cros 1998).

- Lectura de actividad sociogramática (constelaciones de significados que refractan el discurso social) para descifrar las marcas de las condiciones socio-históricas de las cuales el film sería portador.

## 1. MATERIALES Y CONVENCIONES

Dentro de lo que convencionalmente podríamos llamar *materiales* del filme encontramos tres categorías: un 60% es *material de ficción* dramático que sucede en conexión con un conjunto de testimonios, de fragmentos de *entrevistas* —bajo la convención del *talking head*— de inmigrantes africanos «reales» que responden preguntas sobre su travesía hacia Europa. Junto a estos dos elementos aparece intercalado *material fotoperiodístico* a modo de ilustración relativa también a los viajes a través de África hasta llegar a Europa. Los fragmentos de *ficción* se presentan en parte como reconstrucción o ilustración de estos testimonios.

El contacto entre lo *narrado* según convenciones documentales y lo *mostrado* según convenciones de ficción, genera un territorio de encuentro fructífero para nuestro análisis. La dureza de algunos de estos testimonios aparece ahogada en convenciones cinematográficas que eluden mostrar, poner a la vista, los aspectos más crudos de la narración.

Por razones de claridad expositiva estructuramos inicialmente según un planteamiento convencional entre estos tres materiales ya citados:

La llamada cabeza parlante (*talking head*) es un modo convencional de presentar una entrevista o testimonio. Se trata de un encuadre en plano medio, o plano medio-corto, en que el personaje habla a la cámara a un entrevistador fuera de campo cuyas intervenciones o preguntas en este caso no aparecen.

En el caso de *Querida Bamako* se trata de personas de nacionalidades diversas del África subsahariana que se expresan en inglés, francés y excepcionalmente un toscano castellano. En todos los casos sus palabras aparecen subtituladas en español: Marian, una joven nigeriana, Idris, un hombre nigeriano, Gaetan, un periodista congoleño perseguido políticamente, Ditzacaria y Humidou, huidos de la guerra civil de Costa de Marfil, Aliu, un guineano que huye de la pobreza, Daniel, Nicolas y Michelle, los tres cameruneses, Souliman, de Gambia, Lansana y Zacaria, de Mali.

Dentro de esta convención del *talking head* aparecen algunos elementos significativos en la dirección artística que dejan ver trazas ideológicas en la línea de determinados lugares comunes del imaginario europeo en torno al África negra, así, las imágenes de fondo sobre las que hablan comienzan con una puesta de sol en la sabana (silueta de una acacia), imágenes del desierto y otras texturas ocre y de tonalidad cálida, aspectos visuales asociados a la representación europea de África. En algún momento la imagen de fondo pertenece a la materia de ficción con la que se alternan estos testimonios.

Estas personas responden preguntas a un interlocutor al que ni oímos ni vemos sobre el porqué de su viaje, sobre el conocimiento o autorización de sus familias, sobre los medios de transporte y tiempo utilizados y sobre otros avatares de su migración como el peligro de violación de las mujeres o los trabajos que para ganar dinero desempeñan durante el camino. Finalmente responden preguntas de sus primeras impresiones en España. Hablan de *integración* y apuntan un claro emerger como sujetos dado que pueden dar expresión a sus sueños y sobre todo a sus deseos. Desde determinada perspectiva el modelo de la *cabeza parlante* genera efectos diversos. En principio se podría pensar que nos aleja de la acción narrada, que anima a la inactividad (Ferguson 2008). Es necesaria la lectura del lenguaje corporal y la expresión facial, que nos dará la clave sobre su posición ante lo que narran puesto que da anclaje a lo que dicen, la *cabeza parlante* nos dice cómo adaptarnos a lo que narra. Recordemos que el presentador de TV en inglés es el *anchorman* (el hombre anclaje).

En el caso de *Querida Bamako* se podría pensar que la *cabeza parlante* sirve de dispositivo terapéutico que nos mantiene lejos de desbordarnos en los momentos en los que lo narrado cobra su máxima dureza, que de algún modo nos aleja de la necesidad de análisis y de comprensión, pero quizás se trate de todo lo contrario porque la *cabeza parlante* ofrece más de lo que dice. Estas personas nos hablan de algo que está ausente, en algunos casos podríamos pensar que el efecto de decirlo es más potente que el de mostrarlo. En cierto sentido la convención de la *cabeza parlante* nos deja frente a la posibilidad de reflexión más poderosamente que la propia imagen del horror de lo narrado, máxime cuando, como veremos, la gravedad de lo que se muestra aparece sistemáticamente atenuada en las reconstrucciones de ficción.

La saturación de imágenes de horror y violencia en la que habitamos y el ritmo, la velocidad a la cual recibimos este tipo de información no facilita nuestra capacidad de comprensión, en este sentido la *cabeza parlante vuelve real* la violencia<sup>[1]</sup>, permite ir más lentos para poder contemplar y analizar, con este tipo de narración no todo es instantáneo.

[1] Ferguson, Robert (2008): «Images of violence and talking of violence: reality and the spoken Word» en *I Congreso Internacional sobre Imagen, Cultura y Tecnología*. Madrid.

## 2. ENTRADA EN EL TEXTO

Atendiendo a los planteamientos de Duchet en torno a la preeminencia del *incipit* como parte del texto de especial relevancia en tanto que transición del *co-texto* al socio-texto observamos:

a) que los títulos de crédito iniciales del film se intercalan con imágenes de *ficción* que representan el desembarco de una patera, lo cual promueve un valor de centralidad en este icono —sintómicamente enfatizado— del imaginario español sobre la inmigración.

b) que el film comienza pues como un film *de ficción*, el protagonista —el héroe— surge como narrador en *off* y su primera aparición se da como un emerger tras una sucesión de imágenes de un pueblo africano emparentadas con convenciones del documental etnográfico, de ahí surge su figura.

c) La auto-presentación del protagonista, su función de narrador en primera persona «*Me llamo Moussa...*» se da en idioma español, con un marcado acento y dentro de convenciones del lenguaje poético, bajo reglas de sistema modelizante de la literatura.

d) Se diría que subyace en los primeros momentos del film en torno al inicio del viaje la convención denominada «llamada del héroe» (en los planteamientos del *monomito* referidos por Joseph Campbell en sus estudios de mitología comparada). Hay varias referencias a Europa como fuente de dinero. El protagonista, Moussa (que tiene fobia al agua) lleva una camiseta con la inscripción «*Give me a dollar and I'll go away*».

e) La presentación del escenario de partida origen del protagonista (su *mundo ordinario*), es el África rural, pobre, en la que son los ancianos del pueblo quienes dan su bendición a su idea de partir.

Tras casi seis minutos iniciales de *material de ficción* comienza el *documental* bajo la convención de la *cabeza parlante* en la que se irán presentando los personajes reales que narran su peripecia a lo largo del film. La parte que llamamos de *ficción* (actores poniendo en escena una representación dramática) toma situaciones, datos y vivencias de las narraciones de los protagonistas del documental, sin embargo el efecto del montaje es que estas dramatizaciones ilustran lo que inmediatamente ha dicho o va a decir el entrevistado o entrevistada.

## 3. LA MIRADA ETNOGRÁFICA

Se han analizado posibles diferencias de tratamiento de la imagen en planteamientos denominados convencionalmente ficción, documental y etnográfico. (Sedeño, 2006). En este sentido nos parece interesante observar que en el comienzo del filme se introduce el espacio africano en el que habita el protagonista de ficción mediante una serie de planos cuyo punto de vista convoca la observación objetiva de la vida cotidiana. Estaríamos ante lo que en antropología visual se denomina *corriente observacional*.

Sin embargo, este planteamiento desaparece inmediatamente bajo la elaboración y dramatización *ficcional*, construida como veremos, sobre estructuras narrativas extremadamente convencionales y esquemas actanciales bien definidos. En una crítica a este filme Francisco

Merinero ha señalado el *sorprendente desprecio a la verosimilitud en la estricta crónica de la emigración*<sup>[2]</sup>.

Entender como *cine* o siquiera como *punto de vista antropológico* la grabación de lo que el ser humano dice o hace puede ser una definición poco interesante dado que quizá lo antropológico venga dado por la interpretación de estas grabaciones en el marco de la disciplina antropológica. Más operativo podría resultar entender la etnograficidad como un grado y no como una categoría cerrada y absoluta que puede ser aplicada a todo film. Esta característica, se activaría, pues, a lo largo de *Querida Bamako*, pero en un grado escaso aunque puntualmente relevante.

#### 4. IDIOMAS, USO DEL LENGUAJE, SOCIOLECTOS

El narrador protagonista de los fragmentos de la ficción dramática emplea en su discurso un lenguaje marcadamente literario, recurre sistemáticamente a figuras y tropos verbales para referirse con especial énfasis, por ejemplo, al desierto y el mar. Así mar y desierto parecen «*enormes muros contruidos para impedir que el viajero llegue a su destino*», el mar es «*como un desierto de agua*», los coches en que viajan son apodados «*ataúdes*» o «*El amor consigue hacerse un sitio en los corazones, incluso en medio de las penurias*».

Además de este alejamiento del realismo en los diálogos y narración del protagonista, en esta misma línea hay que señalar la elección de una actriz española (Esther Vallés) cuyo acento en francés resulta llamativamente diferente del de los actores africanos.

Lógicamente el uso del idioma francés en África convoca necesariamente el pasado colonial de estos países, su huella europea. Alguno de los entrevistados habla en inglés y otro en un muy tosco español, difícilmente comprensible sin los subtítulos. Con lo cual el habla (en español) de estos africanos o es literaria o es balbuciente.

Es especialmente interesante que en varios momentos los entrevistados, que actualmente residen en España mezclen sistemáticamente palabras en español, una manifestación lógica en lenguas en contacto (*code-switching*) todavía poco común o poco visibilizada en España.

El protagonista se refiere, como señalábamos, al desierto y al mar como obstáculos para el *viajero*, haciendo una identificación ideológicamente sospechosa entre migrante y viajero. El migrante no es un viajero, por tanto la narración del desplazamiento de un migrante no es literatura de viajes.

Todas las referencias a los Centros de Estancia Temporal para Inmigrantes se subtitulan como «el CETI», cuando los entrevistados se refieren a ellos como *le camp*. (Uno de los entrevistados lo llama *le cité*). Con lo cual el subtitulado les retira a los entrevistados su denominación y la reemplaza por un nombre formal que ni emplean ni probablemente conocen, poniendo en su boca algo que no han dicho.

Los inmigrantes hacen referencia a la metáfora de la animalización con el que los marroquíes se refieren a ellos: «*atunes*» (por viajar apilados en la bodega del pesquero).

[2] Merinero, Francisco (2007): «Riesgos del pseudodocumental» en *El mundo*.

## 5. TEXTOS CULTURALES Y ABSORCIÓN DE DISCURSOS

La aparición sintomática de *textos culturales*<sup>[3]</sup> da anclaje de manera latente a la sencilla narración ilustrativa que se propone. Así, la *llamada a la aventura* o el *cruce del umbral* (que marca la división entre el mundo familiar y desconocido para el *héroe*) subyacen en los momentos de la narración de ficción en que Moussa decide salir de viaje en busca de una vida mejor dejando atrás su pueblo, a su mujer y a su hijo.

Comienza así su largo y duro viaje hacia Europa como *tierra prometida* a través del desierto. Este mito es movilizador en el origen de la decisión de emigrar y creador de una tensión utópica positiva.

Llama la atención el hecho de que los directores de la película no se resistan a detenerse en una contemplación del paisaje de marcado carácter estético como percibimos en el artificio del paso del día a la noche en el desierto a cámara rápida, mientras el narrador lee un poema africano que según dice «aprendí en la escuela».

Este modo de captar África está emparentado con una determinada forma de mirar occidental sobre el continente africano que instituye sus mitos o estereotipos. La mirada sobre el desierto africano entre perpleja y *delectante* ante la arena y el sol, ante el día y la noche. Esta invitación a detenernos a mirar absortos el paisaje, lo exotiza. La dimensión espacial es muy relevante en la construcción de la alteridad, recordemos que la geografía, en los postulados de Edward Said, juega un papel muy relevante en el terreno del orientalismo.

Más adelante el decurso de lo narrado se apoyará en patrones reconocibles como el de la *road movie* (con su conexión más o menos remota con el viaje odiseico o iniciático) y la *buddy movie* (relación entre Moussa y el protagonista y su amigo Justin, es decir relación entre hombres que convierte en subsidiario el papel de la relación con la mujer). Así conocen a la chica, Kadhy al evitar su violación, lo cual dará pie a la introducción de una historia de amor y desamor entre Justin, el amigo de Moussa, y Kadhy (inicialmente interferencia entre la relación de amistad entre hombres). Además, el embarazo de ésta se relata como factor de conflicto y obstáculo añadido en el viaje.

Se recurre repetidamente a la convención de intercalar planos en los que una flecha recorre un mapa para dar indicación de los lugares de África a través de los cuales viajan los protagonistas (Níger, Mauritania y luego Argelia). Este recurso es muy usual y lo encontramos en referentes muy cercanos a este film como *14 kilómetros* de Gerardo Herrero o en *In this world* de M. Winterbotton. La relación entre lo cartográfico y lo cinematográfico no es banal: El mapa funciona como icono de lo real, con la pretensión de enlazar con la ciencia geográfica y su discurso de sobriedad convocando la racionalidad cartográfica, como efecto de realidad. Evocador de una era en que occidente toma posesión del mundo, parece legítimo leerlo en relación a la expansión industrial y colonial.

[3] Cros, Edmond (1998) : *Genese socioideologique des formes*. Paris : Centre d'études et de recherches sociocritiques. Duchet, Claude (1971) : « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit » en *Littérature*, n.º 1. Sedeño, A.M. (2006): «Diferenciaciones teóricas e históricas ente cine etnográfico y cine documental y de ficción: lo visual como herramienta de reflexión antropológica». *Revista historia y comunicación social*. nº 11.

Moussa le escribe entonces a su mujer, Bamako, haciendo aparecer un elemento como el epistolar relativamente recurrente y reconocible para el espectador español en las narraciones recientes sobre inmigración/emigración (*Las cartas de Alou, Said, El tren de la memoria*, etc.)

## 6. ACTIVIDAD SOCIOGRAMÁTICA E IDEOLOGEMAS

Es necesario leer la actividad sociogramática para descifrar las marcas de las condiciones socio-históricas de las cuales el texto sería portador y que muestran su socialidad. En este sentido llegamos así a los temas obsesivamente convertidos en centrales en el imaginario en torno a la inmigración en España:

- El salto de la valla.- Gran valor icónico y de convocación de lo salvaje o lo extraño acechando la frontera (entre identidad y alteridad). Junto con las pateras es una forma de acceso sobrerrepresentada en el cine y en los medios de comunicación de masas. Los entrevistados utilizan, para referirse al salto de las vallas la expresión «*atacar la valla*».

- El viaje en patera (icono del desembarco invasivo).- Mostrado y narrado en el film desde la triple perspectiva de los inmigrantes reales (*cabezas parlantes*), las fotografías periodísticas —no exentas de sesgo de imagen artística— e imágenes de ficción muy elaboradas en postproducción con uso de cámara lenta, música, etc. llevando al efecto de lejanía y difuminación del horror que puedan contener o representar. Esta escena se repite junto con la imagen de las mochilas flotando del al inicio y en medio del film (comienzo *in medias res*)

- La metáfora del *cuerpo partido*.- «Es como si alguien dividiera mi cuerpo en dos. Una parte se queda aquí otra se va» —dice el protagonista al partir. La imagen de la desmembración, de la rotura irreparable, de la escisión corporal, lleva a que la integridad corporal y por tanto personal sólo pueda mantenerse permaneciendo en el lugar de nacimiento.

- El estereotipo de Europa rica frente a África pobre.- La condición de agricultor en dificultades del protagonista castigado por un problema climatológico descontextualizado como la sequía. Moussa dice «*las historias que había escuchado sobre la riqueza de Europa son ciertas*». A su llegada a Bilbao le sorprende lo limpio y ordenado, en contraste con el *desorden* del que proviene.

- La representación de España.- Sus ciudades, sus autoridades (Guardia Civil, Cruz Roja), etc. Las referencias al trato recibido por las autoridades o la población españolas o a la experiencia en los centros de internamiento (CETI) están llamativamente exentas de contenido negativo. Se ha señalado explícitamente este aspecto como consecuencia de la censura económica (condicionamientos financieros de un film subvencionado por las administraciones públicas españolas) coartando la independencia de la narración. El desenlace en España de la historia de los personajes se halla especialmente alejada de planteamientos realistas: Kadhy

se encuentra con su prima en Madrid. Aborda de manera causal en la calle a un individuo que resulta ser compañero de asalto de la valla fronteriza de Justin, que le da a entender que puede haber muerto. Más adelante Kadhy se encuentra con Justin en la calle de Madrid también fortuitamente.

## 7. SILENCIOS DEL TEXTO

El protagonista de ficción, Moussa, llega a Bilbao, donde su peripecia se encauza de manera más positiva que la de los personajes de la parte documental: Consigue empadronarse y recibir una ayuda social.

Son especialmente graves las alusiones referidas al campamento de Maghnia (próximo a la frontera marroquí) donde la espera se prolonga durante meses. Refieren haberse vistos obligados a alimentarse de la basura, refieren la reagrupación de los migrantes según su nacionalidad y bajo leyes grupales propias, refieren que los nigerianos trafican con mujeres. Uno de ellos se refiere a ese lugar como peor que esclavitud, utiliza la palabra *infierno*.

Este momento de especial dureza en que se produce la convocación de la esclavitud y el infierno es evitado en los fragmentos de ficción dramática llamados a ilustrar esta parte de la narración, es altamente significativa la renuncia a ilustrar este aspecto en la ficción dramatizada que se encamina hacia las resoluciones *ex machina* de determinados problemas de los personajes de la ficción, en especial el referido encuentro fortuito entre Justin y Kadhy.

Maghnia es un infierno elidido en la parte de ficción del mismo modo que las alusiones a la muerte aparecen ensordinadas (la sintética muerte del chico en el desierto de la parte de ficción) o la violación se presenta como un hecho no consumado por la intervención de un héroe salvador. Uno de los emigrantes dice «*cuando entramos en la carretera del desierto, el primer día fue peor que la muerte, el frío, el viento, el sufrimiento*».

En esta función de difuminar la gravedad de algunos de los hechos descritos juega un papel relevante la banda sonora y la orquestación de Pascal Gaigne. No es irrelevante la elección de la partitura musical que acompaña la narración y su encuadre en un estilo sofisticado del jazz fusión. La partitura envuelve totalmente las imágenes y aleja de la dureza de algunas de ellas.

## 8. CONCLUSIONES

La co-autoría de un Beninés (Omer Oke) formado en universidades europeas (que además ha tenido el cargo político de director de inmigración en el gobierno vasco durante cinco años) y un Vizcaíno (Txarli Llorente) con experiencia como ayudante de dirección de algunos de los más destacados directores españoles actuales (Uribe, Gutiérrez Aragón, Bajo Ulloa, Medem, Berlanga) genera una **obra de fuerte contenido didáctico y utilitario** en la línea por momentos de *Said* de Lorenzo Soler.

Se podría proponer, en el contexto de filmes documentales sobre inmigración en España, una especie de **emergencia del sujeto ensordinado** en la medida en que verdaderamente la



parte de ficción y sus convenciones y mediaciones edulcoran y filtran la voz del sujeto africano emergente que no termina de poder pronunciar su deseo. La declarada pretensión de los directores del film de *dar voz* a los inmigrantes africanos, que significaría el emerger significativo de un nuevo sujeto colectivo, aparece encorsetada y cercenada de manera sintomática.

La mirada sobre el África negra (África subsahariana bien podría entenderse como un eufemismo para referirse a la negritud, son personas provenientes del África negra) sobre el **tópico de tercer mundo** no es sino un producto del imaginario europeo. Se retrata un África inventada y estilizada por fuertes ejercicios estéticos. Una imagen de África calamitosa, histórica y políticamente descontextualizada. Se transita con levedad elusiva por las cuestiones relativas a dificultades de las que son responsables los gobiernos y los funcionarios, así como a las estafas y engaños de las mafias. Parece que el paisaje es más interesante que esto para los directores del film.

El **énfasis político en la vigilancia de las vallas** fronterizas, no deriva obviamente de su relevancia real, dado que el porcentaje de inmigrantes que entran en Europa por esta vía es claramente minoritario. Es, sin embargo, la vía más espectacularizada mediáticamente y la que cuestiona aspectos de la identidad y autoimagen europea en relación al respeto por los derechos humanos.

Queda omitido qué está ocurriendo en Marruecos y otros países africanos en relación a las ayudas económicas que recibe de Europa, de España, para que actúe como barrera. Europa busca el efecto de «bajada» de sus fronteras hasta las playas de Senegal y el objetivo es hacer de los senegaleses los vigilantes de la frontera europea<sup>[4]</sup>. Se trata de una conducta sin duda conectada con el papel de las potencias europeas durante la colonización, conectado también con el discurso de la llamada *ayuda humanitaria*, un concepto que llama a la comparación con el tipo de ayuda que tras la segunda guerra mundial recibió Europa de Estados Unidos.

La reflexión humanista del protagonista: «*Por qué los seres humanos no somos capaces de compartir lo que tenemos*» es un postulado ideológico explícito que pretende reducir a un problema de falta de virtud, de ausencia de generosidad, las migraciones poscoloniales, su historia, causalidad, su contexto social, político y económico.

El referente *14 kilómetros* de Gerardo Herrero y sobre todo *In This world* de Winterbottom, pieza marco, muy influyente pone en evidencia las carencias sintomáticas, los límites y los silencios del texto, las dificultades en definitiva de la España actual para poder *decir* acerca del inmigrante y los obstáculos del inmigrante para *llegar a decir* acerca de sí mismo y de los otros.

[4] Para atajar este problema de imagen, la Unión Europea crea en 2004 el **Frontex**: La Agencia Europea para la gestión de la cooperación operativa en las fronteras exteriores de los Estados miembros de la Unión Europea. Es una institución que responde al sector de la sociedad que demanda impermeabilización de fronteras, su función es coordinar la cooperación operativa entre Estados miembros en el ámbito de la gestión de las fronteras exteriores; ayuda a los Estados miembros en la formación de los guardias fronterizos nacionales, incluido el establecimiento de normas comunes de formación; lleva a cabo análisis de riesgos; hace un seguimiento de la evolución en materia de investigación relacionada con el control y la vigilancia de las fronteras exteriores; asiste a los Estados miembros en circunstancias que requieren un aumento de la asistencia técnica y operativa en las fronteras exteriores; y proporciona a los Estados miembros el apoyo necesario para organizar operaciones conjuntas de retorno.