



PRÁCTICA DE COMUNICACIÓN CINEMATOGRAFICA EMERGENTE: CUERPOS EN MOVIMIENTO EN *TERRA ESTRANGEIRA* (1995), DE WALTER SALLES Y DANIELA THOMAS

Emerging cinematographic communication practice: bodies in movement in Terra estrangeira [1995], by Walter Salles and Daniela Thomas

Recibido: 10-4-2024
Aceptado: 17-6-2024

Lilibeth Zambrano

Universidad de Los Andes, Venezuela
pyporetapeyma@gmail.com  0000-0003-4325-592X

RESUMEN En el presente trabajo nos proponemos mostrar cómo el cine constituye un medio de comunicación particular y emergente, para la comprensión de las identidades dislocadas, en procesos de *deterritorialización* y *reterritorialización* de los cuerpos en tránsito permanente. De este modo, nos interesa dar cuenta de las nuevas territorialidades de espacios identitarios en conflicto, en escenarios *transglocales* ambivalentes e inciertos. Observaremos cómo se configura un *tercer espacio* de la enunciación cinematográfica, como lugar intersticial escindido, como inscripción y articulación de la hibrididad de corporeidades en continuo desplazamiento. En este sentido, nuestro propósito fundamental será estudiar *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles y Daniela Thomas, como medio audiovisual que diseña mecanismos de construcción de las identidades problemáticas de los inmigrantes, como fuente de interpretación de las sensibilidades y emociones de las subjetividades en tránsito. Este estudio se llevará a cabo a partir de los aportes de la Teoría de la comunicación de Jesús Martín Barbero y las reflexiones teóricas de Arjun Appadurai y Homi Bhabha.

PALABRAS CLAVE enunciación cinematográfica; *entre-lugar*; identidades en tránsito; medio audiovisual.

ABSTRACT In this paper we propose to show how cinema constitutes a particular and emerging means of communication for the understanding of dislocated identities, in processes of *deterritorialization* and *reterritorialization* of bodies in permanent transit. In this way, we are interested in giving an account of the new territorialities of identity spaces in conflict, in ambivalent and uncertain *trans-local* scenarios. We will observe how a third space of cinematographic enunciation is configured, as a split interstitial place, as an inscription and articulation of the hybridity of corporealities in continuous displacement. In this sense, our fundamental purpose will be to study *Terra estrangeira* (1995), by Walter Salles and Daniela Thomas, as an audiovisual medium that designs mechanisms of construction of the problematic identities of immigrants, as a source of interpretation of the sensibilities and emotions of subjectivities in transit. This study will be carried out based on the contributions of Jesús Martín Barbero's Communication Theory and the theoretical reflections of Arjun Appadurai and Homi Bhabha.

KEYWORDS cinematographic enunciation; between-place; identities in transit; audiovisual medium.

Como citar este artículo:

ZAMBRANO, L. (2024): "Práctica de comunicación cinematográfica emergente: cuerpos en movimiento en *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles y Daniela Thomas" en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (22), pp. 85-104. <https://dx.doi.org/10.12795/RIHC.2024.i22.04>

1. Introducción

El medio cinematográfico nos permite acceder a la comprensión de los procesos migratorios, a partir de una visión múltiple y transversal. En este sentido, el cine nos aleja de las posturas prejuiciosas a propósito de la problemática de la inmigración en la contemporaneidad. El medio audiovisual nos ofrece posibilidades para la reflexión sobre los movimientos humanos y los impactos que estos tienen dentro de las sociedades de destino. Son considerables las producciones cinematográficas que desarrollan ideas contundentes sobre los flujos migratorios, por lo que dentro de estas creaciones fílmicas presentamos las siguientes: *El inmigrante* (1917), de Charles Chaplin; *Las uvas de la ira* (1940), de John Ford; *América América* (1963), de Elia Kazan; *Los emigrantes* (1971), de Jan Troël; *Españolas en París* (1971), de Roberto Bodegas; *Todos nos llamamos Alí* (1974), de Rainer Werner Fassbinder; *Trabajo clandestino* (1982), de Jerzy Skolimowski; *Volver a empezar* (1982), de José Luis Garcí; *El Norte* (1983) y *My Family* (1995), de Gregory Nava; *Mi hermosa lavandería* (1985), de Stephen Frears; *El té en el harén de Arquímedes* (1985), de Mehdi Charef; *Pelle el conquistador* (1987) y *Jerusalén* (1996), de Bille August; *The Suitors / Los pretendientes* (1988), de Ghasem Ebrahimian; *Viaje a la esperanza* (1990), de Xavier Koller; *Mississippi Masala* (1992), de Mira Nair; *L'America* (1994), de Gianni Amelio; *El techo del mundo* (1994), de Felipe Vega; *Someone else's America / La otra América* (1995), de Goran Paskaljevic; *Hola, primo* (1996), de Merzak Allouache; *La promesa* (1996), dirigida por los hermanos Luc Dardenne y Jean-Pierre Dardenne; *Gold in the streets / Oro en las calles* (1996), de Elizabeth Gill; *Clandestins* (1997) y *L'ange de Goudron* (2001), de Denis Chouinard; *The City* (1998), de David Riker; *East is East / Oriente es Oriente* (1999), de Damien O'Donnell; *Dance in the Dark / Bailando en la oscuridad* (2000), de Lars von Trier; *Last resort* (2000), de Pawel Pawlikowski; *Bend It Like Beckham / Quiero ser como Beckham* (2002), de Gurinder Chadha; *Desde el barro al sur* (2002), de María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández; *De nadie* (2005), de Tim Dirdamal; *El tren de la memoria* (2005), de Marta Arribas y Ana Pérez; *Un franco, 14 pesetas* (2006), de Carlos Iglesias; *La misma luna* (2007), de Patricia Riggen; *14 kilómetros* (2007), de Gerardo Olivares; *Los bastardos* (2008), de Amat Escalante; *Retorno a Hansala* (2008), de Chus Gutiérrez; *El camino* (2008), de Ishtar Yasin; *Huacho* (2009), de Alejandro Fernández; *Kick Off* (2009), de Shawkat Amin Korki; *María en tierra de nadie* (2010) y *El espejo roto* (2011), de Marcela Zamora; *Regreso a Ítaca* (2014), de Laurent Cantet; *Casa en tierra ajena* (2017), de Ivanna Villalobos; *Nuestra vida como niños refugiados en Europa* (2018), de Silvia Venegas Venegas; *El sueño europeo: Serbia* (2018), de Jaime Alekos; *Maras. Ver, oír y callar* (2019), de Salvador Calvo; *Cartas mojadas* (2020), de Paula Palacios; *La mujer ilegal* (2020), de Ramón Térmens; *Adú* (2020), de Salvador Calvo; *Mediterráneo* (2021), de Marcel Barrena; *Yo, capitán* (2023), de Matte Garrone, etc.

El tratamiento del tema de las migraciones por parte del cine, adquiere diversos matices y nos presenta diferentes aristas de esta problemática a nivel global. A partir del medio cinematográfico podemos interpretar los distintos rostros vedados de las múltiples formas y situaciones diversas de los flujos migratorios. Es así evidente el reconocimiento de realidades migratorias que se distinguen por los modos particulares en el tratamiento de los elementos narrativos propios del relato y el discurso fílmico. En cada uno de los casos del cine sobre

migraciones, observamos una manera singular de atender el lenguaje audiovisual, al servicio de unas intenciones y propósitos específicos. El dispositivo fílmico ha contemplado los dramas humanos implicados en las migraciones desde el punto de vista social y personal. Asimismo, ha recogido diversas historias sobre lo que ha acontecido en los distintos tránsitos migratorios. En la actualidad el cine sobre los flujos migratorios se ha intensificado y ha alcanzado un lugar especial dentro de los importantes festivales de cine. A través del medio cinematográfico podemos acceder a diversas perspectivas del fenómeno migratorio. El cine aborda, con estrategias discursivas y según sus propios recursos, varias problemáticas del fenómeno de las migraciones. Dentro de las temáticas más significativas que toca el cine de migraciones tenemos las vejaciones y explotación que los migrantes sufren en el mercado laboral, cuestiones de desigualdad de género, el papel de las mujeres en las historias de emigraciones, el racismo, la xenofobia, las políticas migratorias en los lugares de destino, el impacto de las legislaciones internacionales, los derechos humanos sobre migraciones, las configuraciones de la inter/transculturación, la crisis de las identidades en tránsito, las formas de hibridación cultural e identitaria, los sentimientos y las emociones de frustración, desamparo y vulnerabilidad en los fenómenos de desarraigo, la fragmentación del grupo familiar, las situaciones de acoso físico y psicológico, los comportamientos de las comunidades en los países de acogida, el ansia por regresar a la tierra natal, etc. Las producciones cinematográficas sobre el fenómeno de las migraciones constituyen una memoria colectiva y personal de gran envergadura.

¿Cuál es el impacto que tiene el cine como medio de comunicación en la cotidianidad de los seres humanos? En la contemporaneidad globalizada se pone en evidencia un flujo migratorio considerable, que disloca las identidades y nos plantea el cuestionamiento del modelo político-cultural del Estado-nación, generando una diversidad de procesos de desterritorialización y reterritorialización de las identidades colectivas:

[...] O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de varias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais 'lá fora' e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as 'necessidades' objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio proceso de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (Hall, 2014 [1992], p. 11).

Por medio de los tránsitos de inmigrantes a nivel local, regional y global surgen nuevas cartografías de sociedades marcadas por los signos de la hibridación cultural, que nos llevan a una redefinición, reformulación y relocalización simbólica de las prácticas culturales en movimiento, así como transformaciones significativas de la concepción estética. El cine y la televisión como dispositivos culturales y de comunicación, participan de la resignificación mediática de los cambios sociales, en la interpretación de los procesos migratorios que generan nuevas identidades tanto en los espacios de partida como en los de llegada, mostrándonos el estado de fragilidad de los sujetos en tránsito en espacios inestables e

inseguros. Las historias y las identidades de los sujetos desplazados son sometidas a una permanente mutación. El cine como la televisión contribuyen con contenidos emocionales significativos. *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles y Daniela Thomas, se convierte en una memoria audiovisual desterritorializada y emergente, por el hecho de presentar unas existencias e identidades conflictivas y vulneradas, al margen de la historia oficial, como fuente de conocimiento y comprensión de las mismas. *Terra estrangeira* constituye una propuesta audiovisual transcultural y transnacional importante. Este texto fílmico nos conduce a la reflexión crítica de las identidades en tránsito, su problematización y el ansia de restitución de sus sentidos perdidos en escenarios móviles e híbridos. Como un producto mediático, nos proporciona unas conflictivas figuraciones de los espacios socioculturales en el lugar de partida y en el lugar de destino. Asimismo, nos presenta unas conductas particulares de individuos en movimiento y unas formas singulares de recepción de los espectadores en condición de tránsito. En esta práctica cinematográfica las fronteras entre cultura y territorio, inscritas en el modelo ideológico del Estado-nación, se ven disueltas.

Las memorias personales y colectivas de los sujetos en movimiento, son reconocidas a través de los relatos resignificados en el medio audiovisual. Es fundamental ver la expresividad y eficacia del medio cinematográfico para hacer circular las emociones y sentimientos de los sujetos en tránsito:

[...] por las imágenes pasa una construcción visual de lo social, esa que recoge el desplazamiento de la lucha por la representación a la demanda de reconocimiento. Pues lo que los nuevos movimientos sociales y las minorías - las étnicas y las razas, las mujeres, los jóvenes o los homosexuales - demandan no es tanto ser representados sino reconocidos: hacerse visibles socialmente en su diferencia, dando lugar a un modo nuevo de ejercer políticamente sus derechos (Barbero, 2009: 188).

En este sentido, nos interesa mostrar cómo el medio de comunicación cinematográfico traza una cartografía de identidades culturales en movimiento, a partir de las formas particulares de narrar la migración la película *Terra estrangeira* (1995), por los cineastas brasileños Walter Salles y Daniela Thomas. Observaremos de qué modo el cine se erige como un dispositivo de comunicación de cohesión cultural y política.

2. Metodología

La ruta metodológica que nos hemos trazado para el desarrollo del presente trabajo, está vinculada al estudio de caso de un texto cinematográfico en el cual se nos presenta, de un modo particular, una forma comunicativa emergente de interpretación del tema migratorio. La reflexión sobre el asunto de los flujos migratorios, a partir del análisis de la fuente primaria, evidentemente, la propia película *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles y Daniela Thomas, está delimitada a través de un abordaje cualitativo de tipo documental. Este trabajo de investigación se vale de un marco teórico integral, articulado en tres niveles de abstracción

fundamentales: el paradigma, la teoría general y la teoría sustantiva. El nivel paradigmático consiste en los parámetros epistemológicos propios del área de estudio, el discurso cinematográfico, tomando en consideración los conceptos explícitos e implícitos del problema que nos hemos planteado. En este sentido, son importantes las reflexiones sobre el arte y la poética fílmica por Andrei Tarkovski (1988), el análisis de los valores añadidos de la música a la imagen por Michel Chion (1990) y los aportes teóricos sobre el sentido de la enunciación cinematográfica por André Gaudreault y François Jost (1990). Por otro lado, el nivel de la teoría general está relacionada con las proposiciones significativas que nos permitirán explicar puntos álgidos en los fenómenos migratorios. Dentro de la teoría sustantiva contamos con los presupuestos contrastantes en la comprensión del objeto de nuestra investigación. Esta teoría nos permite el abordaje de estudios críticos vinculados de forma directa con el análisis de aspectos fundamentales de la película en cuestión. Estos estudios versan sobre las identidades brasileñas dislocadas en estudios como los de Janaína Cordeiro Freire y sobre la importancia de la canción popular y la banda sonora de Geórgia Cynara Coelho de Souza-Santana y Lisandro Magalhães-Nogueira. Accedemos a un conjunto de ideas de distintos niveles de abstracción que articulamos con el propósito de aprehender nuestro objeto de estudio. Los criterios teóricos en los cuales nos apoyamos, se conciben como senderos trazados por un método y una estrategia determinada. El acto de interpretación de la película *Terra estrangeira* se sustenta en la orientación de unos criterios teóricos específicos.

Las fuentes teóricas pertinentes que nos han permitido el estudio del caso en cuestión provienen de diferentes disciplinas. Dentro de las fuentes teóricas a nivel general, destacamos las reflexiones de Jesús Martín Barbero, teórico de la comunicación de origen español (Cardenosa, 1937), con estudios de antropología y semiología, quien vivió en Colombia desde 1963 hasta junio de 2021 cuando muere en Cali. Son relevantes sus estudios sobre la cultura como mediaciones, su visión semiológica sobre la globalización, las conexiones de los medios con su público y, en especial, la forma cómo estos medios son percibidos por sus receptores: “[...] La comunicación de las culturas deja entonces de tener la figura del intermediario entre creadores y consumidores para asumir la tarea de disolver esa barrera social y simbólica descentrando y desterritorializando las posibilidades mismas de la producción cultural y sus dispositivos.” (Barbero, 2009: 177).

Para Barbero, los procesos de globalización de la contemporaneidad han provocado que las identidades culturales (de género, raciales, locales, regionales y étnicas) se problematicen aún más. Los conflictos internacionales por los flujos migratorios han alcanzado dimensiones violentas y complejas. Las reflexiones de Jesús Martín Barbero nos han permitido ver en qué medida las identidades en tránsito se han ido reconfigurando en nuevas cartografías nacionales, sociales y culturales. La diversidad cultural se intensifica en los territorios de destino, a partir de su contacto con las historias, experiencias y memorias de las identidades en movimiento. A los lugares de acogida no sólo les toca resistirse, sino que se ven obligados a negociar e interactuar con los sujetos en tránsito hasta el punto de verse, inevitablemente, transformados: “[...] Y ni el uno ni el otro son formulables en meros términos económicos o políticos, pues ambos se hallan referidos al núcleo mismo de la cultura en cuanto mundo del pertenecer a y del compartir con. Razón por la cual la identidad se constituye hoy en la fuerza más capaz de introducir contradicciones en la

hegemonía de la razón instrumental.” (Barbero, 2009: 177). La configuración de un nuevo entorno o ecosistema comunicativo, lo que Echevarría llama “un tercer entorno” (1999), nos lleva hacia una evidente “mutación cultural”, puesto que las identidades ya no pueden pensarse a partir de un territorio en el cual se sostienen sus raíces y su memoria ancestral: “[...] decir identidad hoy implica también –si no queremos condenarla al limbo de una tradición desconectada de las mutaciones perceptivas y expresivas del presente– hablar de redes, y de flujos, de migraciones y movi­lidades, de instantaneidad y desanclaje. [...]” (Barbero, 2009: 178). Ciertamente, la pluralidad de las culturas en contacto nos conduce hacia procesos de hibridación de las identidades que requieren formar parte de nuevas maneras de relatarlas:

[...] Y ello tanto en cada uno de sus idiomas como en el lenguaje multimedial que hoy los atraviesa mediante el doble movimiento de las traducciones –de lo oral a lo escrito, a lo audiovisual, a lo hipertextual– y de las hibridaciones, esto es de una interculturalidad en la que las dinámicas de la economía y la cultura-mundo movilizan no sólo la heterogeneidad de los grupos y su readecuación a las presiones de lo global sino la coexistencia al interior de una misma sociedad de códigos y relatos muy diversos, conmocionando así la experiencia que hasta ahora teníamos de identidad. Lo que la globalización pone en juego no es sólo una mayor circulación de productos sino una rearticulación profunda de las relaciones entre culturas y entre países, mediante una des-centralización que concentra el poder económico y una des-territorialización que hibrida las culturas. (Barbero, 2009: 178).

En este sentido, las identidades ya no pueden ser interpretadas a partir de un modelo unitario y homogéneo de cultura. Los procesos ambivalentes de desterritorialización y reterritorialización de las identidades en continuo desplazamiento, ponen de manifiesto la inutilidad e imposibilidad del sistema del monolingüismo y de uniterritorialidad. Son incuestionables los redimensionamientos de las fronteras nacionales, puesto que estas se hacen cada vez más porosas e incontrolables: “[...] nuevas identidades: hechas de imaginerías nacionales, tradiciones locales y flujos de información transnacionales, y donde se configuran nuevos modos de representación y participación política, es decir nuevas modalidades de ciudadanía [...]” (Barbero, 2009: 180).

Los saberes, sentires y relatos de inmigrantes de distintas nacionalidades, encuentran en el cine una fuente significativa de comunicación alternativa. A través del medio cinematográfico se da cuenta de los nuevos modos de asentamiento, de reunión y de habla en los lugares de destino. En el cine que versa sobre las migraciones, observamos distintas estructuras narrativas, a favor de las identidades trenzadas y entretejidas en una diversidad de lenguajes cinematográficos, que abren posibilidades de interpretación y de reconocimiento sensible de las emociones y tensiones dramáticas de las tragedias humanas en tránsito:

[...] lo que los procesos y las prácticas de comunicación colectiva ponen en juego no son únicamente desplazamientos del capital e innovaciones tecnológicas, sino profundas transformaciones en la cultura cotidiana de las mayorías: cambios que sacan a flote estratos profundos de la memoria colectiva, al tiempo que movilizan imaginarios fragmentadores y deshistorizadores de la experiencia, la acelerada desterritorialización de las demarcaciones culturales –moderno/tradicional, noble/vulgar, culto/popular/masivo, propio/ajeno– y desconcertantes hibridaciones en las identidades. (Barbero, 1993: 59).

El cine es el espacio de comunicación que da cuenta de un nuevo tejido de las identidades en movimiento. El medio audiovisual, como fuente de comunicación emergente, surge a partir de una nueva forma colectiva de disenso, de desafección y puesta en jaque de los patrones impuestos a la vida cotidiana. A través de este medio cinematográfico es posible que germinen modos sociales distintos, formas constructivas de convivencia de las identidades en tránsito. El cine sobre los distintos flujos migratorios posibilita particulares modos de percepción, sensibilidades nuevas y singulares formas de relatos de los distintos dramas humanos. Con el cine se ponen de manifiesto unos modos de circulación de saberes, sentimientos y emociones que impactan profundamente en la psique de los espectadores.

Por otro lado, consideramos fundamentales algunas reflexiones teóricas clave que Homi Bhabha desarrolla en sus libros *El lugar de la cultura* (1994) y *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos* (2013). Uno de los conceptos importantes para el presente estudio es el de *DisemiNación*, acuñado por Bhabha en el capítulo ocho de su texto *El lugar de la cultura*, titulado “Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna”. Es un concepto que Bhabha toma de Jacques Derrida, para dar cuenta de la moderna nación occidental, desde la perspectiva del margen de la nación y el exilio del migrante. Homi Bhabha piensa esta nación occidental a partir de la propia vivencia de migración y desde un *locus* de enunciación móvil: “[...] estoy intentando escribir sobre la nación occidental como una forma oscura y ubicua de vivir la localidad [locality] de la cultura [...]” (Bhabha, 2002 [1994]: 176). Para el investigador hindú la experiencia del desarraigo de las comunidades y las familias ha dejado un vacío en la nación. El sentido del hogar y la pertenencia perdido es transformado por la nación a través de un espacio ambivalente que Bhabha llama “pasaje intermedio”, en el cual se entretajan las distancias y diferencias culturales que separan a las comunidades y las familias en movimiento de la comunidad imaginada del pueblo-nación. Bhabha propone una escritura distinta de la nación, que contemple sus formas de intersección ambivalente, como estrategia compleja de identificación cultural e interpelación discursiva: “Las fronteras problemáticas de la modernidad están representadas en estas temporalidades ambivalentes del espacio-nación [nation-space]. El lenguaje de la cultura y la comunidad está equilibrado sobre las fisuras del presente transformándose en las figuras retóricas de un pasado nacional [...]” (Bhabha, 2002: 178). Escribir el relato de la nación exige interrogar la metáfora de cohesión social moderna del pensamiento progresista. Es así como los planteamientos teóricos sobre la raza, la clase o el género responden a un modelo ideológico unitario.

Las naciones constituyen elaboraciones culturales que suponen una construcción performativa de identidades inestables y transitorias, a través de las cuales circulan diversos significados acerca de la cultura nacional. Asimismo, las naciones forman parte de la representación de la vida social como sistemas de significación nacional y agente de narraciones ambivalentes. La aprehensión del tiempo doble y escindido de la representación nacional contemporánea, supone el cuestionamiento de la visión homogénea y horizontal vinculada a la comunidad imaginada de la nación: “[...] En la producción de la nación como narración hay una escisión entre la temporalidad continuista, acumulativa, de lo pedagógico, y la estrategia repetitiva, recursiva, de lo performativo. Es mediante este proceso de escisión que la ambivalencia conceptual de la

sociedad moderna se vuelve el sitio para escribir la nación” (Bhabha, 2002: 182). Para Bhabha, el relato de la nación moderna es una narración que es posible contar y recontar por sujetos en tránsito que precisan articularse, simultáneamente, a varios lugares de pertenencia y establecer con esos espacios culturales distintas formas de filiación. En este sentido, las marcas de esta experiencia ambivalente producen discursos identitarios que pueden no ser reconocidos por la cultura de partida, sobretodo, en circunstancias marcadas por la confrontación cultural. Lo fronterizo o liminar como intersticio (*in-between*) resulta de la escisión territorial moderna. Bhabha explicita su posición enunciativa como actor migrante, a partir de un habla dislocada respecto de las identidades homogéneas de lo nacional. ¿En qué medida podemos reconocer las tensiones y las ambivalencias que marcan ese sitio enigmático y antagónico del intersticio desde el cual hablan los sujetos en tránsito? El espacio intersticial figura un lugar de hibridez, furtivamente hablando, que supone la doble inscripción de los sujetos fronterizos en movimiento. Es preciso reconocer las zonas de inestabilidad ocultas en las culturas desterritorializadas y en los espacios intersticiales entre unas y otras fronteras nacionales (lo transfronterizo): “[...] Las culturas nunca son unitarias en sí mismas, ni simplemente dualistas en la relación del Yo y el Otro [...]” (Bhabha, 2002: 56). En el vínculo intersticial ambivalente del Tercer espacio, interpretado por el investigador hindú, encontramos la rearticulación o traducción de elementos culturales que no son ni el Uno ni el Otro, sino algo completamente distinto que pone en tela de juicio los términos y territorios de ambos lados. En este sentido, es evidente la borradora de la frontera tradicional que no contempla el proceso incierto y amenazante de la transformación cultural en espacios del *entre-lugar*: “El ‘en medio de’ –*inter-est*– es un espacio-tiempo intangible porque permanece abierto a la contingencia y lo impredecible, así como también a ‘a quién’ pueda ser el agente, qué posición de sujeto adopte, y qué manera y cuándo pueda surgir un acto de habla capaz de reclamar un reconocimiento, que puede ser de tipo individual o colectivo [...]” (Bhabha, 2013: 34).

Las interacciones entre los paisajes dislocados son cada vez más fluidas, inciertas y problemáticas. Son conflictivas las fluctuaciones culturales de los puntos de partida y los puntos de llegada. De esta manera lo expresa Appadurai: “nuestros propios modelos de forma cultural tendrán que cambiar en función de que las configuraciones de poblaciones, lugares y herencias culturales perdieron toda semblanza de isomorfismo” (2001: 42). Appadurai nos habla de “esferas públicas en diásporas”, para referirse a aquellas que ponen en jaque el sistema de Estado-nación, concebido tradicionalmente como el ámbito de los cambios sociales. Por un lado, nos encontramos con la idea de grupos o individuos que se proponen salir de sus territorios de origen, para adoptar un espacio distinto en busca de nuevas oportunidades de vida. Por otro lado, los grupos o personas que han sido forzados a abandonar sus lugares de “origen” y se ven obligados a instalarse en otro espacio en condición de desarraigados. Los movimientos migratorios globalizados masivamente se activan en grandes e irregulares espacios transnacionales.

El cambio de las culturas frente al desbordamiento de la modernidad, según Arjun Appadurai, se da a partir de la transformación de los medios masivos tradicionales por los medios de comunicación tecnológicos. Estos últimos permiten el desarrollo de nuevos mecanismos de construcción de la imagen de nosotros mismos y del otro. Estos sujetos en continuo tránsito

transforman, además, las formas dominantes del horizonte en el cual se circunscriben. Nos hallamos con varios contextos que están a disposición en todos los lugares y para cualquier persona: por ejemplo, los inmigrantes viendo películas de sus países de partida en el país de destino. En este caso se trata de espectadores desterritorializados con imágenes en movimiento:

[...], las migraciones en masa (ya sean voluntarias o forzosas) no son un fenómeno nuevo en la historia de la humanidad. Pero cuando las yuxtaponemos con la velocidad del flujo de imágenes, guiones y sensaciones vehiculizadas por los medios masivos de comunicación, tenemos como resultado un nuevo orden de inestabilidad en la producción de las subjetividades modernas (Appadurai, 2001 [1996]: 7).

Las imágenes, los modelos de representación, los guiones y las narraciones de los fenómenos de las migraciones que nos llegan de los medios masivos de comunicación, determinan los rasgos singulares de reconocimiento de las complejas maneras de interpelarse unos individuos con otros. Aquellos que desean irse, los que ya lo han hecho, los que aspiran regresar y los que eligen quedarse en el lugar de destino son afectados, indiscutiblemente, por las construcciones culturales que los medios masivos de comunicación erigen. Los movimientos migratorios globalizados masivamente se despliegan en los complejos e irregulares espacios transnacionales. Las manifestaciones culturales de la desterritorialización, delimitan cartografías particulares de las identidades colectivas en espacios ambivalentes. A partir de estos presupuestos teóricos nos resulta fundamental observar cómo construye el medio audiovisual la cuestión de las identidades en tránsito.

3. Resultados y discusión

El medio cinematográfico constituye en la actualidad un tipo de tecnicidad, que nos permite un nuevo modo de procesamiento de la información sobre los flujos migratorios y un abordaje distinto de esta problemática sociocultural en la contemporaneidad. El cine como medio de comunicación, inaugura una forma particular de vínculos entre los cuerpos con los dispositivos tecnológicos. Asimismo, posibilita configuraciones singulares de desterritorializaciones y reterritorializaciones, por medio de los recursos intermediales que forman parte de lo audiovisual:

[...] Una de las más claras señales de la hondura del cambio en las relaciones entre cultura, tecnología y comunicación, se halla en la reintegración cultural de la dimensión separada y minusvalorada por la racionalidad dominante en Occidente desde la invención de la escritura y el discurso lógico, esto es la del mundo de los sonidos y las imágenes relegado al ámbito de las emociones y las expresiones. [...] (Barbero, 2009: 185).

El medio fílmico diseña nuevas maneras de narrar sobre los fenómenos migratorios, a través de un tejido complejo de imágenes, sonidos y textos escritos. Esta densidad simbólica proporciona interpretaciones diversas de los flujos migratorios. El medio dinamiza la participación de

los espectadores en el universo de las emociones y sentimientos que lo audiovisual redimensiona, intensificando el drama humano por medio de estrategias intermediales (en la combinatoria de medios artísticos) que dan cuenta de su especificidad discursiva. El soporte o cuerpo tangible y visible de la película se identifica a través de los fotogramas aislados. Este soporte cinematográfico se diseña a partir de elementos de un discurso, dispuestos a posibles intercambios comunicativos que se ocultan al público. El cuerpo del actor o la actriz se distancia, se recompone y desaparece una vez terminada la fase de las tomas. No obstante, sí es evidente un tipo de corporeidad significativa definido como un sujeto de la enunciación que actúa, al mismo tiempo, como productor y producto del texto fílmico. Este sujeto de la enunciación deja sus rastros en el mismo texto audiovisual como el proyecto de un acto de habla. El ojo de la cámara convida a los espectadores a estar atentos de lo que la instancia enunciativa aspira a decir, participando del desdoblamiento de un relato que se establece a partir de lo visible y lo audible en el ámbito audiovisual. El modo de comunicación del medio cinematográfico permite mostrar las acciones sin decirlas, debido a que la instancia discursiva no es evidente ni nítida como requiere el discurso narrativo literario: “La percepción de la enunciación, pues, varía a la vez en función del contexto audiovisual que la acoge y en función de la sensibilidad del espectador [...]” (Gaudreault y Jost, 1995: 52). En las películas existen señales o indicadores que actúan como formas déicticas particulares. Una de estas marcas de la enunciación fílmica es articulada por el primer plano. Según el encuadre este plano sugiere la proximidad interior de un personaje, con el propósito de mostrar una situación de confidencialidad e intimidad. Dentro de *Terra estrangeira* el primer plano es un recurso enunciativo fundamental. A partir de esta estrategia del encuadre se nos comunican los estados de ánimo de personajes como Manuela (Laura Cardoso), Paco (Fernando Alves Pinto) y Alex (Fernanda Torres). En varios momentos de la narración fílmica nos encontramos con distintos primeros planos. Son significativos dentro del filme en cuestión los primeros planos de Manuela, Paco y Alex. En este sentido, destacan los primeros planos de Manuela cuando, al regresar de su trabajo, se sienta frente a la televisión para ver el noticiero y se encuentra con las medidas económicas nefastas del gobierno de turno Fernando Collor de Mello (15 de marzo de 1990-29 de diciembre de 1992), anunciadas por la Ministra de Economía Zélia Cardoso de Mello. Estas decisiones económicas de Collor impactan terriblemente en Manuela, quien queda impávida frente al televisor. Estas noticias acaban con los sueños de Manuela de regresar a su tierra natal en España y la afectan hasta el punto de provocarle la muerte. La película adquiere un tono documental al insertar imágenes extraídas de reportes de noticias televisivas.

Los sucesivos primeros planos del rostro de Manuela, en este momento del relato cinematográfico, ponen al descubierto los sentimientos de frustración y desengaño que la invaden. Estos primeros planos muestran a los espectadores una situación que rompe con el equilibrio que hay en la narración, cuando aún no existe ningún tipo de conflicto para los personajes. Sin esta escena el público tiene la sensación de que aún no ha sucedido nada. Es Paco el personaje al cual le afecta directamente el conflicto generado a partir de la muerte de su madre. Este detonante movilizará las fuerzas antagónicas que van a frenar al protagonista y le impedirán, ya en el segundo acto, resolver el conflicto al cual deberá enfrentarse para conseguir su propósito: llegar a España para cumplir el sueño de su madre de regreso a su tierra natal.



Imagen 1. Fotograma de la película.

Asimismo, tenemos los primeros planos de Alex en la historia enmarcada, de forma paralela a lo que está sucediendo en la historia marco con la madre de Paco. Así, son importantes los primeros planos de Alex en el instante en el cual ella se rebela contra el dueño del restaurante donde trabaja en Lisboa. Estos primeros planos ponen en evidencia los sentimientos de impotencia e indignación que sufre Alex ante los atropellos de su jefe. Además de estos primeros planos de Alex son interesantes aquellos que ocurren en el momento en el que ella se encuentra con Miguel, la pareja con la cual se desplazó a Lisboa. Los primeros planos de Alex en estas escenas de la narración, rasgan el velo de su mundo interior, para poner de manifiesto el inquietante temor que experimenta en Lisboa: una ciudad bonita y grande, pero en la cual cada día se acentúa su condición de extranjera.



Imagen 2. Fotograma de la película.

Estos primeros planos del rostro de Alex, como formas de confesión al otro de lo que la atormenta, desvelan su anhelo por regresar a Brasil, su estado de desarraigo y el deterioro de su identidad. En las escenas siguientes al deceso de Manuela encontramos otros primeros planos del rostro de Paco, a través de los cuales se le revela al espectador el estado de aturdimiento y de dolor que el protagonista padece. El objetivo del protagonista no está del

todo definido en la escena detonante, sino que acaba puntualizándose más adelante en la narración. De este modo, se presenta al público el conflicto interior que Paco y Alex experimentan. El espectador se posiciona emocionalmente frente a los personajes. Por medio de las escenas en las que aparecen estos primeros planos, el público puede juzgar las actitudes de los protagonistas, en la medida en que estos se enfrentan a situaciones determinadas, para aceptar o rechazar lo que hacen.

Por otro lado, podemos distinguir como marca enunciativa la representación de una parte del cuerpo en primer plano, cuando la cámara nos muestra su anclaje en una mirada, a través de imágenes que aparecen afectadas por cierta deformación o distorsión, con lo que juzgamos una visión “normal”. Son evidentes los primeros planos de las partes iluminadas y oscuras del rostro de Paco, cuando asiste a la prueba en la cual evaluarán su declamación del poema que ha estado ensayando por mucho tiempo.



Imagen 3. Fotograma de la película.

En estos momentos de la narración fílmica se pone de manifiesto la profundidad del estado de consternación del protagonista. Este estado de turbación se acentúa con los valores añadidos de la voz en *off* de quien le insiste a Paco para que inicie su declamación del poema. Los efectos de confusión que se producen en esta escena son llamativos: el espectador reconoce que Paco está en apariencia en el escenario, pero él experimenta una parálisis de su cuerpo y de su mente, no escucha, no ve y esto trae como consecuencia funesta, su imposibilidad para reaccionar ante el sufrimiento inminente que le ocasionó la muerte de la madre.

Asimismo, cuentan como marcas o huellas de la enunciación cinematográfica la sombra de un personaje, la materialización en la imagen de un visor o cualquier objeto que remita la mirada de un personaje y el temblor, el movimiento entrecortado o mecánico que sugiera la mirada de la cámara. En este sentido, tenemos el plano secuencia en el cual el público puede ver el recorrido cauteloso de Paco detrás de bastidores. Él observa cómo una actriz representa su papel en una obra teatral. Estamos ante un plano contraplano: dos planos que van seguidos en el montaje y que se enfrentan físicamente. El espectador ve la actuación de la actriz por medio de la mirada de Paco que se produce a través de unas ventanillas.

Estos deícticos propios del medio fílmico, erigen a un “observador-locutor” de quien dirige el discurso y de su posición en el espacio. En el cine estas marcas de la subjetividad pueden remitir a alguien que ve la escena y/o a un personaje situado en la diégesis. Asimismo, estos indicadores enunciativos pueden trazar la presencia solapada de una instancia situada fuera de la diégesis, como la instancia extradiegética, invisible e implícita del “gran imaginador” que manipula el conjunto de la red audiovisual: “[...] A diferencia de los deícticos de la lengua, estas marcas tanto pueden construir una mirada interna a la diégesis, o sea, un ‘personaje’, como remitir ‘al’ que ‘habla el cine’, el ‘gran imaginador’, situado por definición fuera del mundo diegético [...]” (Gaudreault y Jost, 1995: 52). El cine habla por sí mismo y esto hace que nos encontremos con divergencias entre lo que se supone ha visto un personaje y lo que puede alcanzar a ver el espectador. Asimismo, una película puede poner al descubierto las discrepancias entre lo que un personaje narra y lo que el público ve, entrando en contradicción lo dicho con lo que se le muestra al espectador:

[...], el relato cinematográfico también es particularmente proclive a amontonar una gran variedad de discursos, una gran variedad de planos de la enunciación y, finalmente, una gran variedad de puntos de vista, que pueden, eventualmente, entrelazarse. La polifonía del cine, su espesor signifiante, hace que, al contrario de la situación que prevalece en el caso del más común de los relatos escritos, el hecho de que la voz del segundo narrador recubra la del narrador fundamental, el meganarrador, está lejos de ser la regla (Gaudreault y Jost, 1995: 62).

La instancia del relato audiovisual tiene la capacidad de mezclar distintas materias de expresión: lo icónico, lo verbal y lo musical. El medio cinematográfico implica diferentes operaciones de significación que involucran el encuadre, la puesta en escena y el montaje. El trabajo conjunto de la puesta en escena y el encuadre se vincula a la mostración, como el primer modo de tejido cinematográfico a través del proceso de articulación entre fotograma y fotograma. El desarrollo de la mostración da paso al nivel significativo de la narración, que hace posible la estructuración entre plano y plano, a partir del trabajo del montaje. Estas dos instancias son vinculadas y organizadas por la instancia fundamental del relato cinematográfico: el “meganarrador fílmico” (Gaudreault y Jost, 1995: 64).

La apertura de la película *Terra estrangeira* (1995), inicia con un fundido a negro de la imagen, acompañado de su equivalente sonoro de fundido a silencio, a través del cual comienzan a aparecer los primeros créditos de la productora. La banda sonora de la película adquiere un valor fundamental en la composición de la apertura, como elemento narrativo importante del primer acto del filme que se escucha en el minuto 1:39, en el momento en el cual empiezan a mostrarse en pantalla los nombres del equipo de reparto de la película, justo en el instante en el que leemos el nombre de la actriz que hace el papel de Alex (Fernanda Torres). La banda musical original de *Terra estrangeira* es del compositor y arreglista José Miguel Wisnik. A través de su música Wisnik pone en evidencia el drama humano y el estado de soledad de los personajes. Desde los créditos iniciales de la apertura llegan al espectador las notas agudas de un piano. El contraste entre estas notas agudas y otras graves contribuye con la intensidad dramática. Los nombres de las actrices y actores aparecen enmarcados en unos recuadros delineados en color blanco. Después

se presenta la imagen del sello de la República Federativa de Brasil, como timbrado en el pasaporte para autorizar la salida y/o entrada al país. Sobre el sello aparece, con un golpe de piano, el título de la película enmarcada de la misma manera que los nombres del reparto. Estamos ante un acto performático simulado por la música original de Wisnik, que alude al ritual de la interdicción condicional a través de un plano panorámico de la imagen frontal de un edificio en São Paulo, Brasil. El ojo de la cámara enfoca la única ventana del edificio a través de la cual se percibe la luz encendida. Por el tratamiento de la luz el espectador puede darse cuenta que se trata de altas horas de la madrugada. El público puede advertir una silueta de persona que se mueve por la habitación con un libro en las manos. Asimismo, oímos la voz en *off* de quien distinguimos su silueta, como un sonido fuera de campo que, al mismo tiempo, emana desde el espacio íntimo de la habitación como si viniese del interior de la imagen misma: “[...], el sonido *fuera de campo* en el cine es el sonido acusmático en relación con lo que se muestra en el plano, es decir, cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente [...]” (Chion, 1998 [1990]: 75). La voz del chico se monta como si se tratase de un plano en el espacio solitario del interior de aquella habitación. El valor añadido de la voz se convierte en la huella visual de un efecto sonoro. Lo espacial de esta película, tanto en el nivel de la imagen como de la voz, se codifica en una impresión visual y lo temporal en un rastro sonoro. Estamos ante una apertura clásica completamente audiovisual: las imágenes visuales y las imágenes sonoras están sincronizadas. Las imágenes audiovisuales definen el tono y las emociones que los espectadores experimentarán a lo largo del film. La apertura clásica genera en el espectador mucha expectativa. A partir del modo cómo aparecen las imágenes de fondo, las que se encuentran detrás de los créditos, el espectador puede determinar el tipo de emoción que se generará en él. En este sentido, la música permite al público identificar los sentimientos y las atmósferas que envolverán a los personajes. El grafismo o el tipo de letra entre los rótulos de los créditos determinan el tono, la estética, la textura y la paleta de colores. Estos rasgos juegan un rol fundamental en la composición del lenguaje de la película. Es a través de esta apertura clásica que se predispone positivamente al público al tipo de tono que va a sentir y lo que va a ver.

Los planos sonoro y musical, como valores añadidos a la imagen, están en correspondencia con la estética fotográfica en blanco y negro, los estratégicos planos generales, los primeros planos, el silencio, los sugerentes e impactantes diálogos, en fin, el valor añadido de los sonidos y la música a la imagen. El valor expresivo y comunicacional del sonido y la música incide, significativamente, en la configuración de la imagen cinematográfica: “Por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo ‘natural’ de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen [...]” (Chion, 1998: 16).

El valor añadido es el de la música a la imagen en la relación inmediata y necesaria entre lo que se ve y lo que se oye. Lo dado a la vista de los espectadores se mantiene en el marco de la pantalla, expandido a través de lo dado al oído por la música original de José Miguel Wisnik desde fuera de campo, en el plano extradiagético: “[...] Cuando se reconoce

clara y nítidamente que lo que se ve en ese plano no se agota en aquello que se representa visiblemente, sino que tan sólo se insinúa algo que tras este plano se extiende de forma ilimitada, cuando hace alusión a la vida [...] La película es más de lo que en realidad parece ser [...]” (Tarkovski, 2002: 143). El vínculo entre la música diegética (dentro de la escena) y la extradiegética (fuera de campo) permite revelar ciertas situaciones contrastantes. Como en la escena en la cual Miguel, el enamorado de Alex, toca trompeta en un bar en Lisboa, justo en el momento en el que llega Alex al lugar. La música de Miguel es sustituida por la lambada y en ese preciso instante un inmigrante africano (de Cabo Verde) invita a Alex a bailar. Miguel conversa con su amigo Pedro (João Lagarto), violinista y vendedor de partituras. La música alegre contrasta con la situación tensa que vive la pareja.

El relato cinematográfico en *Terra estrangeira* se desarrolla a partir de dos historias que se suceden de modo independiente y de forma paralela. La primera historia constituye el eje narrativo elegido por Walter Salles y Daniela Thomas para dar inicio a la misma y se desarrolla en el primer acto de la película. En la primera historia encontramos al protagonista, quien es hijo de una inmigrante española que ha migrado a Brasil y que ansía, fervientemente, regresar a su país para que su hijo conozca la tierra que la vio nacer. Guarda fotografías de su tierra natal como una forma de mantener viva la memoria de su origen. El protagonista Paco/Francisco Ezaguirre (Fernando Alves Pinto), un joven solitario cuyo sueño es convertirse en actor de teatro y que vive junto a su madre, Manuela Ezaguirre (Laura Cardoso), en un apartamento cercano al elevado (Minhocão), en la capital de São Paulo. Paco sostiene siempre un libro de poemas porque se prepara para una prueba de declamación. La segunda historia es la de Alex y Miguel, una pareja de brasileños que ha migrado por voluntad propia a Lisboa. Alex comparte su vida con un saxofonista soñador que está implicado en el contrabando de piedras preciosas. Tanto el uno como el otro viven experiencias diferentes. Ella no se acostumbra a Lisboa y, como Manuela, sueña con la posibilidad de volver a Brasil, pues en Lisboa cada día se intensifica su condición de extranjera. Esta relación disonante acaba cuando Miguel es asesinado en una operación de tráfico de piedras preciosas.

Tal como se ha dicho, Manuela queda impávida frente al televisor ante la noticia que la Ministra de Hacienda, Zélia Cardoso, está anunciando a los televidentes. Ella habla del plan económico del gobierno de Collor, que ha decidido confiscar las cuentas de ahorro de los brasileños. Su rostro se contorsiona en la medida en que recibe aquella terrible información que derrumba todas sus posibilidades de regresar a su tierra natal, en San Sebastián, España. El espectador es testigo del desvanecimiento de la inmigrante española. Paralelamente a este acontecimiento está ocurriendo algo inesperado en la historia enmarcada. Alex tiene un enfrentamiento con el dueño del restaurante donde trabaja, porque ella está exigiéndole tiempo libre y él se niega a dárselo. El detonante de esta historia enmarcada sucede cuando ella indignada renuncia al trabajo en el restaurante. Alex se siente hastiada de su situación laboral inhumana. Regresa a casa muy indignada y agotada, pero se encuentra a Miguel en una situación deplorable que agudiza su estado emocional frágil: él se está drogando y ha hurtado para hacerlo todos los ahorros de ella. Tiene el coraje de confrontar las cosas que la oprimen en su exilio en Lisboa. Alex enfrenta

a Miguel, pero él no se encuentra en condiciones para responder a sus reclamos. Esta vez estamos ante una muerte simbólica de esta figura femenina. En la historia marco el detonante es la muerte física de la madre de Paco. Esta forma particular de relato cinematográfico conduce a los espectadores hacia una estrategia narrativa que pone en entredicho las existencias de los personajes y nos presenta un modo de interdicción, a través del cual el espectador es sugestionado por el discurso fílmico, para que entre en un estado de reflexión sobre los impactos de las migraciones.

Entre una y otra historia se crea un espacio intersticial, un tercer espacio ambivalente, a partir del cual se va a producir el entretrejo de ambas historias. Las fronteras entre una u otra se diluyen: la historia marco como punto de partida del presente relato cinematográfico y la historia encuadrada que actúa, metafóricamente, como un espejo en el cual la otra se refleja y como expansión de la primera. En este primer acto, tanto en la historia marco como en la enmarcada, se nos presenta un primer punto de giro, estructura narrativa que se define como desencadenante del conflicto. Se hilan dos primeros puntos de giro: la muerte de la madre de Paco en la historia marco y la ruptura de la relación entre Alex y Miguel en la historia enmarcada. Estamos ante dos situaciones límites que desencadenarán en la fusión de ambas historias: momento de encrucijada, como en la metáfora del tiempo concebida por el escritor argentino Jorge Luis Borges en su relato "El jardín de senderos que se bifurcan" (1941). Es aquí cuando observamos el carácter tétrico de las vidas en descomposición de los personajes de la película, en condiciones extremas en los lugares de destino. La ambivalencia y el antagonismo que surge de un espacio intersticial, una forma de "terceridad", figura un ámbito paradójico por el hecho de no pertenecer ni a un lado ni al otro. Es en este espacio intermedio en el cual se inscriben las identidades en tránsito de *Terra estrangeira*.

La película brasileña *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles y Daniela Thomas, tiene como punto de partida la fotografía de un barco encallado en la arena, a orilla de una playa desierta. Este barco inmóvil proyecta dentro de la película el espacio simbólico de la presencia de una ausencia. Walter y Thomas leen en los resquicios de un navío varado los residuos de un tiempo que ya no podrá reconstruirse. La historia de los personajes en la película se crea a través de la metáfora potente del vestigio-trazo. En este sentido, es importante reconocer hasta qué punto las implicaciones y sentidos de lo que se muestra en la pantalla, por la voluntad de sus creadores, activa en el relato fílmico los niveles de sentido de los subtextos. El devenir de la huella configura, en el *entre-lugar* de la memoria del barco encallado, la inscripción de lo no dicho de las formas veladas: el silencio. La música expresa de forma directa su participación en la escena en la cual aparece, cuando Paco y Alex huyen de los contrabandistas de piedras preciosas, una de las escenas más impactantes y dramáticas del filme.

El ritmo, el tono y la melodía se erigen como valores añadidos a esta imagen, contribuyendo con la intensificación de la tensión dramática que nos anuncia el desenlace de la película. Los microsucesos marcados por la música, restituyen la compleja textura de las existencias de Paco y Alex, suspendidas en el tiempo, como el navío encallado en la arena.



Imagen 4. Fotograma de la película.

La música popular brasileña ofrece un valor añadido potente a las imágenes finales de la película, a través de la canción-tema *Vapor Barato*, compuesta por Jards Macalé y Waly Salomão (1972) e interpretada por Gal Costa, una de las voces icónicas de Brasil. El valor dramático, afectivo y narrativo en la película, se refuerzan con la canción *Vapor Barato* y las inflexiones vocálicas performáticas de Costa. Por medio de esta canción, en las escenas finales de la película, se nos transmite la sensación de cansancio y la urgencia de escape de los personajes protagonistas. Desde la letra nos llega la voz agónica de un narrador que padece una fatiga emocional significativa. Sin embargo, resiste, como Alex, al agotamiento que le producen las continuas adversidades y le anima la fe y el amor a su amado. La figura femenina interpretada por Fernanda Torres (Alex) es fuerte, decidida y valiente. Es Alex quien decide seguir adelante en la lucha de ambos personajes por alcanzar la libertad anhelada. Por medio de un *travelling* paralelo la cámara sigue de modo horizontal el auto en el cual viajan Alex al volante y Paco herido de bala reposando su cabeza en su regazo. Este *travelling* acompañado de la canción *Vapor Barato*, en la voz de Gal Costa, aportan dramatismo al plano, mostrando a los espectadores el estado de indefensión, de angustia e incertidumbre de Alex y Paco. La cámara y el auto se mueven dentro del plano. Se crea suspenso ante lo incierto de la situación de ambos personajes. La repetición de la siguiente estrofa: “Oh, minha honey, baby / Baby, honey, baby / Oh, minha honey, baby / Baby, honey, baby”, se convierte en un llamado cariñoso o un lamento, como la contención del dolor, como un impulso al amado a esquivar a la muerte. La canción fluctúa entre la fatiga, la necesidad de olvidar, la mansedumbre, la muerte latente del amado (Paco) y la batalla interna que Alex quiere librar para deshacer las ataduras que los condicionan: “Mas eu quero esquecer-la / Eu preciso / Oh, minha grande / Oh, minha pequena / Oh, minha grande obsessão”. La metáfora del navío encallado se potencia en las últimas escenas de la película. Alex y Paco emprenden el viaje de huida en un “barco” sin puerto, sin rumbo y sin vela...

La fotografía en blanco y negro de Walter Carvalho otorga a la película el tono *noir*, con el que se hace énfasis en la descomposición de las sociedades violentas e hipócritas en las cuales transitan los protagonistas, con la amenaza del crimen organizado (la mafia de contrabandistas de piedras preciosas). *Terra estrangeira* nos pone de manifiesto la soledad, la desesperanza y el sentimiento de desarraigo de los inmigrantes brasileños en Lisboa. Ya

en Lisboa, Paco no encuentra al destinatario de la encomienda y se enfrenta a la escena en la cual la policía está sacando el cuerpo de Miguel (Alexandre Borges), músico contrabandista asesinado después de su intento por robar una encomienda que debió haber entregado a solicitud de Igor. Paco busca a Alex (Fernanda Torres), brasileña que trabaja como mesera en un restaurante portugués y quien, al morir su ex enamorado Miguel, vende su pasaporte a una mafia española que usurpa identidades, para poder sobrevivir en Lisboa, un acto impactante y desgarrador, pues ella se ha despojado de su identidad brasileña y se condena a vivir en una tierra de nadie, sin el amparo legal y en absoluto desamparo. Paco y Alex huyen de Igor, luego de que ella ha dado a un desconocido el violín con las esmeraldas que Paco debió entregar a su destinatario tal como se lo había exigido Igor. Durante la fuga se dan cuenta que están solos, que no tienen a nadie más que a sí mismos.

Las tensas escenas de la huida tomadas con cámara en mano, entran en contraste con la melancolía y la desazón de encuadres que ponen al descubierto la fragilidad y el estado de vulnerabilidad de Paco y Alex. La tensión dramática se acentúa con el imponente e inmenso paisaje que deben cruzar en busca de una posibilidad de vida real:

[...] A interdição do espaço ameaça a possibilidade de articulação entre o lugar do exílio e a terra natal, gerando representações de um terceiro lugar, mítico, inexistente enquanto geografia. Desse modo, há, em Terra Estrangeira, um *lugar-eterno-devir*, que, eventualmente, resgata a utopia da reconstituição de referências identitárias, ou, por outro lado, apenas significa uma estratégia de sobrevivência no *não-lugar* do exílio (Cordeiro Freire, 2009: 85).

En paralelo se le muestran al espectador las imágenes en el metro, en Lisboa, de un anciano ciego (João Oliver) que interpreta en el violín una melodía triste, en el mismo tono de la canción *Vapor Barato*, para articular estas escenas con las anteriores de Alex y Paco en su fuga, como una estrategia narrativa que se logra a partir de la creación de una continuidad sonora. El desenlace de la película desemboca en la metáfora del navío encallado en la playa, que insiste en la potencialidad del símbolo de la imposibilidad de un futuro y el inminente fracaso.

5. Conclusiones

A partir de las últimas décadas del siglo XX, presenciamos una paulatina dinámica globalizadora, que se ha incrementado por los incontenibles flujos migratorios dentro de un mismo país, a través de las fronteras nacionales y/o entre los continentes. El tránsito transnacional se ha agudizado en el siglo XXI. En este contexto se nos presentan nuevos desafíos, a partir de los juegos de inter/transculturalidad y multipolaridad que van redimensionando las existencias de los desplazados en el país de destino. Es innegable la valorización de construcciones de identidades intersticiales y de los procesos de hibridación a los que se exponen los sujetos en movimiento continuo. En este sentido, nos parece fundamental repensar las

definiciones de la comunidad y de la nación, a partir de la perspectiva inter/transcultural que sustituye las teorías monolíticas, los binarismos y las categorías restrictivas, uniformes y estancas de los criterios culturales de pureza y unidad. Es así como urge flexibilizar las terminologías de nación, raza e identidad que, en los siglos XIX y XX, respondían a una necesidad de definir pertenencias, pero que en la contemporaneidad resultan restrictivas, insuficientes y equívocas. Las identidades en tránsito se vuelven inestables y mutables, siempre incompletas y continuamente rehaciéndose en los lugares de destino. Los modos de narrar el país de partida y el país de llegada de los sujetos en permanente tránsito, van, obligatoriamente, transformándose como ellos mismos en el lugar de destino. Sin embargo, las mutaciones culturales que se producen en los desplazamientos, afectan no sólo a los sujetos en tránsito sino también al país de destino. El país de llegada está expuesto al cambio en la medida en que se dan las relaciones interpersonales entre los migrantes y sus habitantes. Ambos lados entran en contacto y es imposible que se mantengan inalterados. El movimiento y las alteraciones identitarias ocurren de un lado y del otro. Se produce un doble proceso: en principio, el de la desterritorialización y, en segundo término, el de la reterritorialización. Los inmigrantes resisten en un Tercer espacio, según el pensador indio Homi Bhabha en su libro *El lugar de la cultura* de 1986 (el *entre-lugar* del cual nos habla el escritor brasileño Silviano Santiago). Este espacio intersticial es ambivalente, fluido, complejo y desestabilizador.

El cine constituye un medio de comunicación fundamental, en el cual observamos formas narrativas estratégicas, para reconocer en los procesos de las migraciones ciertas aristas del problema vinculadas a modos particulares de enunciación y contención cultural. *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles y Daniela Thomas, como dispositivo de comunicación, pone en evidencia el entrecruzamiento del lenguaje y de la cultura, de la mediación y de las relaciones sociales, la problematización de las identidades en movimiento:

Em um mundo marcado pela pulverização dos nacionalismos e fronteiras geopolíticas e pela crescente composição de uma malha cultural híbrida, a garantia de um lugar próprio de fala e representação revela-se profundamente ameaçada não apenas devido à permanência de determinadas hegemonias econômicas e culturais, mas, também, dada à dificuldade em se reconhecer, enfim, aquilo que deve ser editado, representado, imaginado (Cordeiro, 2009: 26).

El cine brasileño circunscrito a la producción cinematográfica realizada a partir de la década de los noventa, revela los recursos recurrentes en el abordaje de este período. El estudio del lenguaje audiovisual situado en el área de comunicación, pone en jaque los paradigmas del medio cinematográfico, a favor de la construcción de una nueva mirada y una forma distinta de relatar los fenómenos migratorios, al margen del sistema ideológico del Estado-nación. *Terra estrangeira* afronta la problemática de los personajes en fuga, que articulan sus identidades periféricas en tránsito en unas formas ambivalentes de agenciamiento cultural. La imagen de la "Tierra extranjera" se inserta en un país de inmigrantes, ausentes de la perspectiva del sentido de arraigo y pertenencia. El cine de los desplazamientos desdibuja las fronteras convencionales entre lo local y lo global.

El tema de los desplazamientos forzosos o no, los procesos de desterritorialización y reterritorialización de las culturas, las lenguas desplazadas, los lazos irregulares y discontinuos entre las naciones y los movimientos sociales forman parte del cine emergente de lo transnacional. Las nuevas escenografías de dislocaciones globales transforman los horizontes en los cuales este cine sobre los flujos migratorios se circunscribe. El medio cinematográfico que versa sobre las migraciones, pone de manifiesto unas contranarrativas identitarias de subjetividades en movimiento que, fallidamente, buscan huir de las restricciones y/o los riesgos a los que están sometidos en sus lugares de origen. De este modo, Paco y Alex insisten en cruzar la frontera entre Portugal y España, como un impulso desesperado por seguir huyendo de lugares asfixiantes y con la expectativa de hallar otros espacios menos hostiles. La esfera resguardada de la tierra natal se va diluyendo en el tiempo. El retorno a Brasil es un sueño imposible, porque Paco y Alex han perdido la idea de una nación estable y segura.

Referencias Bibliográficas

APPADURAI, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Trilce.

BHABHA, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

—. (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

CORDEIRO FREIRE, J. (2009). *Identidade e exílio em Terra estrangeira*. São Paulo: ANNABLUME.

DE SOUZA Santana Coelho, G. C. y MAGALHÃES-Nogueira, L. (2011). "Cansaço e não pertença: a importância da canção na trilha sonora do filme Terra Estrangeira, de Walter Salles". *Investigación Universitaria Multidisciplinaria*, nº 10, 2011, pp. 71-79.

CHION, M. (1998). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica.

GAUDREAU, A. y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona: Paidós.

HALL, S. (2014). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina.

MARTÍN-BARBERO, J. (2009). "Culturas y comunicación globalizada". *IC. Revista Científica de Información y Comunicación*, nº 6, 2009, pp. 175-192.

TARKOVSKI, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones RIALP.