

KINÉSICA Y PROXÉMICA EN LA REPRESENTACIÓN DE LA OTREDAD INMIGRANTE DEL ÚLTIMO CINE ESPAÑOL

Pablo Marín Escudero
Universidad Carlos III

1. Introducción

La transformación de España en los últimos años en país receptor de inmigración ha propiciado la proliferación de diversos productos filmicos en los que se aborda una representación problematizada del fenómeno, en la cual aparecen de forma recurrente enfatizados aspectos de una construcción de la imagen del *Otro* cuyas claves semióticas e ideológicas puede resultar interesante intentar desvelar desde diversos puntos de vista.

Por lo que se refiere al presente trabajo, se intentarán esbozar determinados aspectos de la representación de los momentos de encuentro entre personajes españoles y personajes inmigrantes, en concreto los referidos a la comunicación no verbal (el espacio personal y el movimiento) entendiendo estos signos como ideológicos.

Tal consideración en torno a los signos hace necesario al menos bosquejar los orígenes teóricos y el armazón de conceptos sobre los que se sustenta este tipo de análisis.

Las fuentes teóricas a las que acudimos se hallan en el llamado Círculo de Bajtin y su poética social dialógica entendida como básica para una teoría crítica de la cultura de carácter interdisciplinar: “*el carácter dialógico, intertextual o mejor interdiscursivo de todo texto y de todo contexto, dentro de la unidad heterogénea de la cultura*”. (Sánchez-Mesa, 1996).

La consideración del signo como signo ideológico requiere entenderlo habitando dentro y fuera de la conciencia con un único campo de crecimiento ubicado en el territorio interindividual y con la cualidad de refractar – ya no reflejar- la existencia.

Va implícita la reconsideración de la relación entre bases y superestructuras en toda su complejidad, materializada en el discurso en una pugna dialéctica de acentuación y re-acentuación de los signos como lucha entre grupos sociales diversos.

En este planteamiento la historia y la sociedad son consideradas como textos, susceptibles por tanto de pertenecer al universo de las prácticas intertextuales, un extenso y heterogéneo corpus que pasa a ser socio-discursivo.

Los grupos generacionales, profesionales, familiares, de clase, geográficos,

funcionando como sujetos colectivos, propondrían, en este trazado, expresiones semióticas polisémicas, con sus significados, consecuentemente en conflicto.

En esta línea se hace necesario pensar el papel de la gestualidad (kinésica) y del espacio personal (proxémica) como materiales del *edificio de los signos ideológicos* donde se alojarían referencias identitarias, y como espacios de legibilidad de las transformaciones sociales.

Al hallarnos no ante la observación de situaciones sociales “reales” sino ante su representación en discursos filmicos, no podemos obviar el papel de las convenciones genéricas y otros aspectos propios de la narración filmica. Multitud de factores de guión, puesta en escena, significados aportados por la trayectoria de los actores, etc.

Podríamos entender la comunicación no verbal como *“Las emisiones de signos activos o pasivos, constituyan o no comportamiento, a través de los sistemas no léxicos somáticos, objetuales y ambientales contenidos en una cultura, individualmente o en mutua coestructuración”* (Poyatos, 2003). Sus elementos podrían clasificarse en elementos fónicos, elementos corporales, actividades espaciales, contacto corporal, movimiento corporal, etc.

Por otra parte, acudimos a la definición de Edward T. Hall, de *proxémica* como el estudio de la percepción y uso del espacio por parte del hombre. Ha sido precisamente este autor *“el que de manera más sistemática y profunda ha llevado las categorías de análisis del espacio al ámbito de la cultura”* (...) y ha explicado que *“los diferentes grupos de toda cultura, semantizan el espacio, dotando de significación sus formas de ocupación. En las culturas humanas se segmentan dichos espacios en unidades diferenciadas y discretas que funcionan como signos y que en otras ocasiones son usadas para configurar pensamientos simbólicos”* (Muñoz Carrión, 1992)

Por *kinésica* (quinésica, cinésica) podemos entender el estudio de los *“movimientos y posiciones de base psicomuscular conscientes o inconscientes, aprendidos o somatogénicos, de percepción visual, audiovisual, táctil o cinestésica, aislados o combinados, con la estructura lingüística y paralingüística y con otros sistemas somáticos y objetuales, con valor comunicativo intencionado o no”* (Poyatos, 2003)

Concretando más algunos de estos elementos tendríamos la expresión facial, los gestos con las manos, configuración física, aditamentos y adornos, posturas corporales, movimientos del tronco, contacto corporal, comportamiento táctil, proximidad física, comportamiento olfativo, orientación, dirección de la mirada, movimientos oculares,

dilatación de las pupilas, aspectos paralingüísticos, etc.

Para analizar la cara como vehículo primordial debemos de tener en consideración el concepto de: “*faz hablante, compuesta por tres tipos de rasgos: permanentes (dimensiones craneales y características de los ojos, nariz, labios, mejillas, barbilla, dientes, etc.) cambiantes (por edad, sufrimiento, trabajo), dinámicos (o sea activados los permanentes al hablar) y artificiales (cosmética, gafas, etc.)*” (Poyatos, 2003)

2. Análisis e interpretación de casos concretos

En *Bwana* (Imanol Uribe, 1996) buscamos en segmentos puntuales del film, las claves de lectura de espacio y movimiento sobre la hipótesis de sus aportaciones a la puesta en escena de relaciones de poder relativas a la identidad racial, cultural, etc. a través de relaciones de poder entre cuerpos. La intermediación de intertextos míticos, filmicos, literarios, sociales es en este film especialmente decisivo tanto en su presencia consciente como no consciente así como la fetichización de la *Otredad* como mecanismo de sometimiento convocador de ansiedades sobre carencia y diferencia. Entendemos además la gestualización de la compasión y el miedo como pilares del discurso frente a la inmigración.

La primera aparición en escena conjunta de Ombasi – el inmigrante subsahariano – y la familia española es introducida de manera enfática: la hija pequeña del hombre blanco se ha caído y el hombre negro, que la ha recogido, se aproxima con ella en brazos (Figura 1). Lo trivial de la situación no interesa al planteamiento del autor, que acude al énfasis de la cámara lenta para subrayar la importancia del instante. El grado de contacto físico es máximo, el hombre negro avanza hacia la cámara hasta llenar la pantalla por completo, con la mirada fija al frente y expresión seria, la música subraya la tensión dramática y los antecedentes verbales de la situación (el niño ha dicho a su padre que un negro había matado a otro, es decir, se nos ha inducido a pensar que se trata de un asesino), lleva inevitablemente a convocar uno de los dos vectores clave: el miedo.

En tal situación, el hombre blanco debe delimitar la proximidad, marcar su espacio esgrimiendo su rastrillo (fig. 2). La comunicación verbal resulta imposible pero Ombasi consigue hacer entender que tiene hambre (tras una primera interpretación en que se le atribuye el deseo caníbal de querer comerse a la niña). Se disuelve la tensión (que es también la tensión facial), hacia expresiones de risa al decir unas palabras en español. (“*viva España, Indurain*”). Pero el rol del padre de familia blanco, cuya débil

virilidad y autoridad ya hemos visto decaer desde el comienzo del film, no alcanza a defender su propio espacio ni el de su familia, especialmente el de su mujer, que se oculta tras él y a la que más adelante el hombre negro accederá simbólicamente en la escena del baño.

El primer contacto físico entre el hombre negro y el hombre blanco se produce en un momento en que el encuentro es interrumpido por la huida de la familia española asustada, sólo el miedo podía presidir ese instante, la seria expresión de Ombasi es interpretada como amenazadora por el padre de familia blanco con el temor representado en su expresión facial. Cree que Ombasi quiere robarle: Su "cógelo todo y te largas" es la verbalización de una rendición que ya hemos presenciado a través del lenguaje corporal. Antonio, cree perder en ese momento la bujía que le permitirá arrancar su coche. El contacto con el hombre negro le hace perder su mechero y su bujía, instrumentos para hacer fuego, al atributo simbólico que al anochecer poseerá Ombasi.

Es muy significativa la distribución de los personajes en torno al fuego cuando pasan la noche juntos (figura 3): Unos minutos antes de dormir, en la playa, la posición de los personajes en escena (el niño se sitúa primero del lado de Ombasi- siempre en posición más elevada- , luego Antonio le ordena colocarse con ellos, al otro lado del fuego) anticipa el papel del *Otro* generacional como depositario de una transición identitaria finalmente no resuelta.

La mirada blanca de la negritud como fobógena y ansiógena, durante la noche pasa de miedo a curiosidad, luego a deseo. Antonio, que antes cedió el mechero y ha perdido la bujía, ahora duerme, cede su posición de control, el sueño sexual de Dori se nos presenta como real, no hay marca formal de sueño, con lo que lo vemos desde su perspectiva. Ombasi se ha convertido en portador de la masculinidad. Se aproxima, toma y posee a la mujer blanca, convocación de la violación de la mujer blanca por parte del hombre negro, materia de primer orden en la mirada colonial.

El hecho de que la ocularización de esta escena se nos presente primero atribuida a un observador externo, para luego resultar ser una ocularización interna (onírica) de una instancia diegética (en este caso Dori) confirma una elección *fuerte* del director de colocarnos tal vez en el punto de vista de la mujer blanca que fantasea con el hombre negro o tal vez en el punto de vista del hombre blanco narrador que imagina en su representación de la mujer blanca que ésta fantasea con el hombre negro, comprometiendo o arrebatando el objeto de su negociación de poder.

Posteriormente nos fijamos en la escena del baño en la playa de la mujer blanca con el personaje negro. Por la mañana Dori observa a Ombasi desnudo, va tras él, confiesa su frustración verbalizando el sometimiento que el matrimonio ha supuesto para ella. Toma conciencia de su rol subalterno en el contexto patriarcal en un monólogo en segunda persona frente a Ombasi, que la invita con gestos a bañarse con él.

Apoyándose en una alusión intertextual a Ava Gardner (*The Night of the Iguana*, John Huston, 1964), Dori se deja llevar hacia una aparente trasgresión del código que la somete. El Otro racial y el Otro femenino convergen en un baño desnudos, los dos cuerpos sometidos, el cuerpo del negro fetichizado y erotizado, extra e intradiegeticamente y el cuerpo femenino constantemente fetichizado y erotizado por la mirada del cine comercial. Cabe aquí preguntarse: ¿están realmente desafiando el código del padre blanco (desposeído poco antes del título de Bwana por su Otro generacional, Iván, su hijo, permanentemente retador) o por el contrario confirma la mirada de la cámara que el espacio de convergencia entre Dori y Ombasi sólo puede ser fugazmente posible en el terreno no civilizado o pre-civilizado del Deseo movido por el físico espectacularizado de Ombasi, por el magnetismo de su cuerpo, recordemos que *“La fetichización del Otro crea ansiedades en el espectador sobre carencia y diferencia”* (Santaolalla, 1999).

Pensamos que tal vez la escena sostiene la mirada colonial -la mirada es poder- y que su carácter trasgresor tal vez no lo sea.

La irrupción final del grupo de neonazis representados como estereotipo desata la huida tanto de la familia española como la de Ombasi. De nuevo el énfasis escotofílico de la recreación de los movimientos corporales del hombre negro corriendo desnudo hacia ninguna parte en un paisaje evocador de lo selvático y subrayado por percusión de corte africano (Fig.4), convoca de nuevo la fetichización colonial de la otredad en sus más elementales manifestaciones estéticas

Destacamos por último en el final de la película la mirada del hombre negro (Fig.5). La tensión del gesto en primer plano de Ombasi, su mirada fija hacia la familia española que no le presta socorro, enmarcada en su torso desnudo, a punto de ser sacrificado, no es la mirada del hombre oscuro (título de la obra teatral en que se basa el film) al ser abandonado por la familia que puede salvarlo, sino la mirada compasiva del hombre blanco frente al negro que va a ser salvajemente amputado o quizás asesinado por el racista, que es Otro (los neonazis caricaturescos que retrata el film como portadores del racismo). Si hay una mirada metafóricamente “oscura” tal vez es la

del hombre blanco.

Se pregunta Santaolalla muy acertadamente si Antonio huye finalmente para proteger a su familia o para proteger su estatus patriarcal manifiestamente perdido frente a Ombasi en el plano simbólico: aparece desnudo frente al sol, hace fuego, frente a los atributos de fuego- poder artificial, la bujía, el mechero, el coche que a duras penas arranca, el hijo que pretende sustituirlo al volante. El hombre blanco se resiste a afrontar lo que emerge con la irrupción del extraño, lo que emerge de su inconsciente, lo reprimido.

“La eliminación del poder fálico del hombre negro le permite preservar su poder fálico artificialmente sostenido. Así el hombre negro debe ser castrado no por haberse comido las coquinas del hombre blanco, ni porque haya hecho fantasear a la mujer blanca, ni por haber compartido el baño desnudo con ella sino porque una vez que se renuncia al mundo del instinto a favor del mundo civilizado todo recuerdo de la subyugación temporal a los dictados del Deseo debe ser suprimida. Antonio debe borrar las huellas de sus deficiencias y represiones, la supervivencia de ese modelo de familia en las España de los 90 solo es posible blindándose a la diferencia que amenaza con sacar a la luz las propias deficiencias.” (Santalolalla, 1999)

3. A modo de conclusión

El pacto inicial de confundir la mirada del espectador con la del hombre blanco protagonista, de invertir ya desde el inicio, ya desde el título, *la mirada del hombre oscuro*, por la mirada del hombre blanco del discurso colonial de las películas de Tarzán del Hollywood clásico aunque sea en una desviación que pretende en superficie ser paródica, lleva el film a un terreno problemático en el que la declarada intención de denuncia de Uribe se enreda y se conduce por un desarrollo y desenlace paradójicos.

La vacilación entre comedia, drama, didactismo y denuncia social, sus estereotipos construidos sobre repertorios gestuales fácilmente reconocibles y lugares comunes alejan el film de la sofisticación que requeriría el abordaje de un tema tan complejo. Aunque es fundamental su interés como muestra de un momento inicial de estupor social -y artístico- frente a la llegada de la inmigración africana, el resultado ideológico puede parecer contrario al que se busca. En este sentido el film descarta el planteamiento más sutil de la pieza teatral en la que se basa como texto de salida.

La esposa blanca del protagonista, Dori – el Otro femenino- es la abiertamente

racista, la que sostiene el estereotipo- estrategia discursiva fundamental- del salvaje, caníbal, inculto, etc. Los puntos de intersección simbólicos, corporales y gestuales se dan entre otredades.

En las teorizaciones de origen biológico del s. XIX la mujer es la *raza inferior de género* y las “razas inferiores” representan el *tipo femenino de la especie humana*. Actualmente seguimos la postura según la cual ambas categorías existen realmente pero como construcciones ideológicas del racismo (para la categoría de raza) y del sexismo (para la categoría de sexo).

El mundo social en que habitan y al que pertenecen estos personajes está prescrito por la televisión. El contexto de la cultura de masas y el peso mediático en el conocimiento del mundo, y su materialización en aspectos de movimiento y espacio no es irrelevante.

Tendríamos en *Bwana* una traumática transacción de estos significantes relativos al sujeto femenino como objeto de negociación entremezclado con otras relaciones de poder relativas a la identidad racial, cultural, etc. Todo ello aderezado con los elementos antes citados puestos en juego, más o menos conscientemente y más o menos intermediados con los intertextos míticos, filmicos y literarios de forma bastante evidente. Las consideraciones proxémicas y kinésicas suponen en este sentido una herramienta de medición empírica de varias de las hipótesis manejadas en la numerosa literatura analítica sobre este film emblemático de los primeros momentos de representación filmica de la llegada de inmigrantes a España a partir de los años 90.

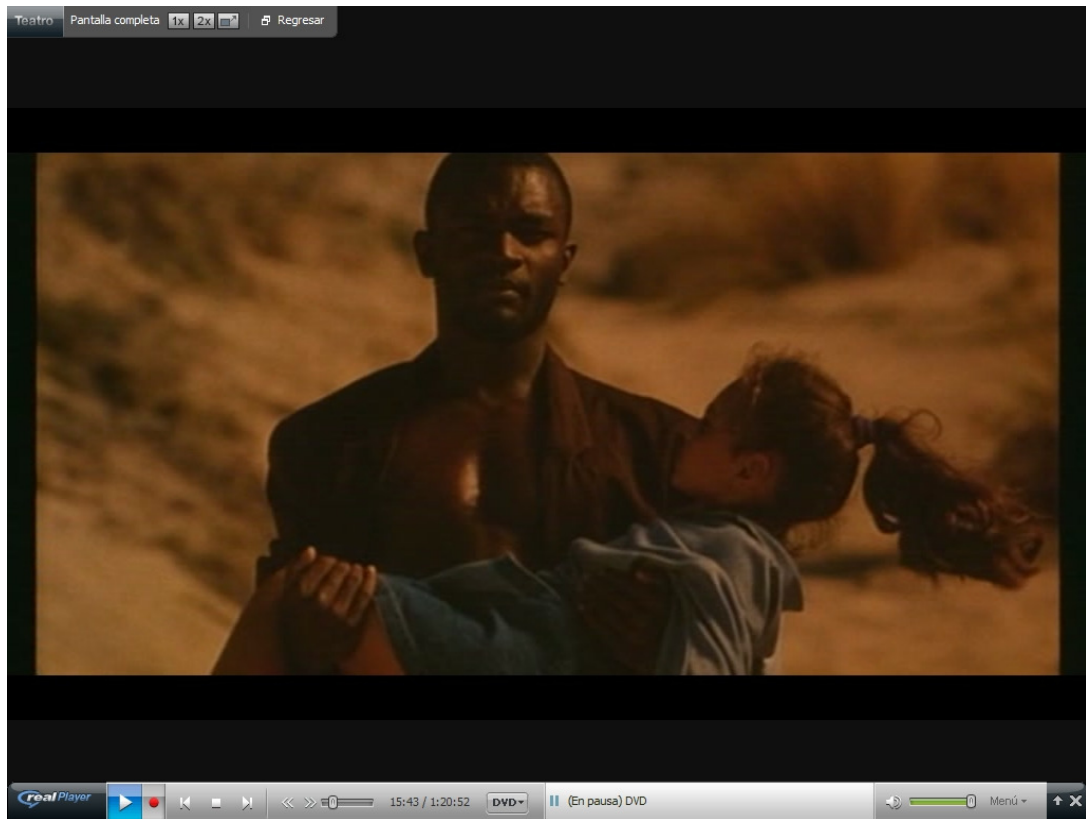


Figura 1.

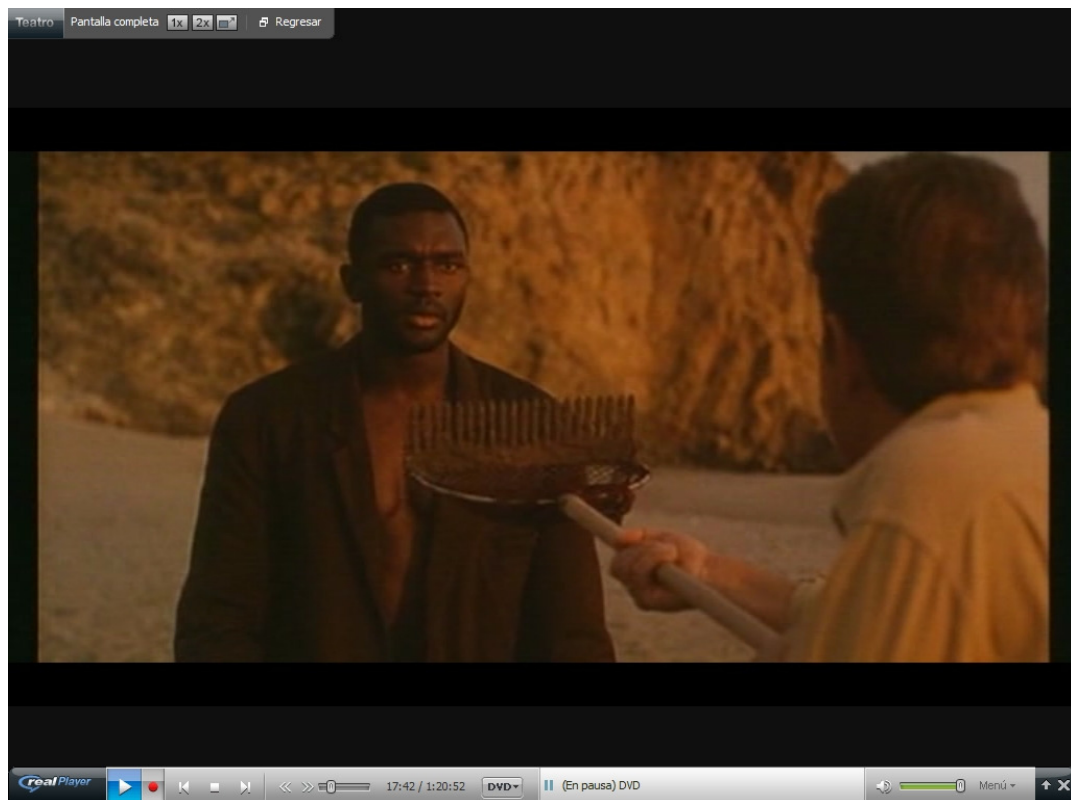


Figura 2.



Figura 3.

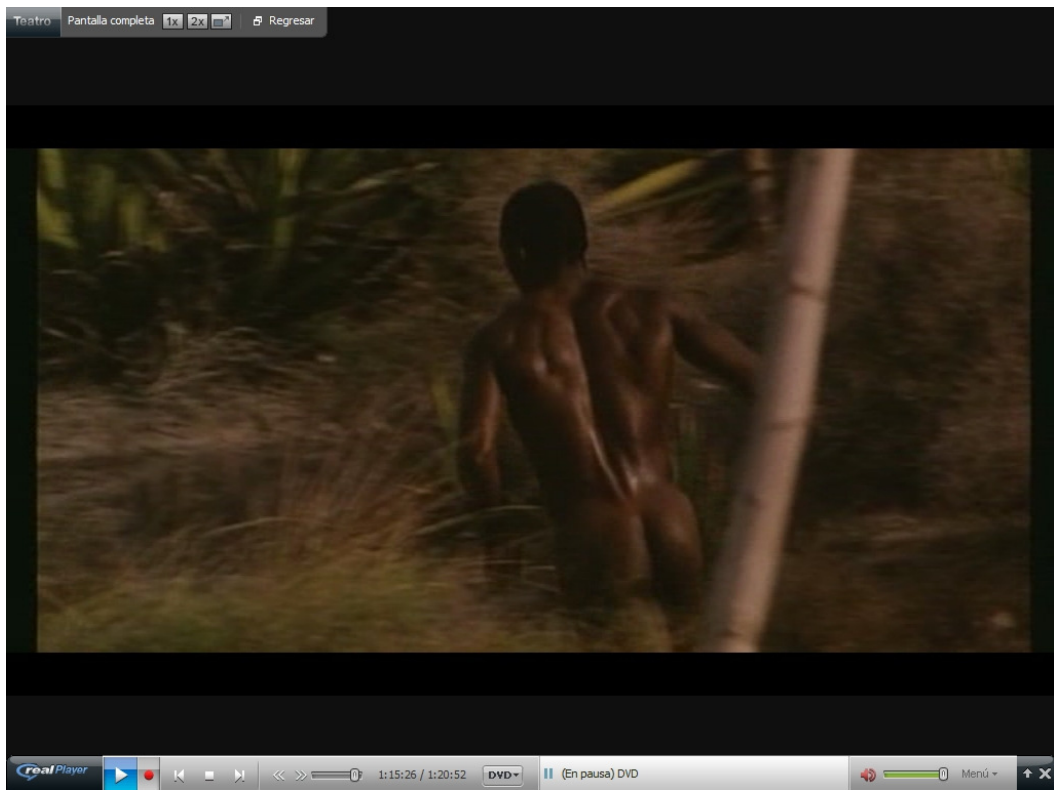


Figura 4.



Figura 5.

Todas las imágenes proceden de: Aurum Films, Creativos Asociados de Radio y Televisión (CARTEL) y Origen Producciones Cinematográficas S.A.

BIBLIOGRAFÍA

- HALL, E. T. (1968): "Proxemics" *Current Anthropology*, Vol. 9, No. 2/3 pp. 83-108. The University of Chicago Press on behalf of Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research
- MUÑOZ CARRION, A. (1992) : "Los códigos de la comunicación instituida" *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, Nº 57
- POYATOS, F. (2003): "La comunicación no verbal: alguna de sus perspectivas de estudio e investigación". *Revista de investigación lingüística* nº2 Vol VI
- RIZO GARCÍA, M. (2001): "Miedo y compasión: dos estrategias de movilización afectiva en el discurso informativo sobre el inmigrante" En *Comunica: Revista de la asociación internacional de jóvenes investigadores en comunicación*, núm.2
- SAID, E. W. (1990): *Orientalismo*. Madrid
- SÁNCHEZ-MESA, D. (1996): "Una teoría en expansión: La poética social dialógica del círculo de Bajtin" En *Sociología de la literatura*. Madrid
- SANTAOLALLA, I. (1999): "Close Encounters: Racial Otherness in Imanol Uribe's Bwana" *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI, London, *BHS*. Pp. 111-22
- SHOHAT, E. & STAM, R. (2002): *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona.
- UEDA, H. (1997): "Semántica de los gestos españoles" *Lingüística Hispánica*, 20
- VOLOSHINOV, V. N. (1992): *El marxismo y la filosofía del lenguaje: los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. Madrid.
- YOUNG, L. (1996): *Fear of the dark: Race, gender and sexuality in the cinema*. London, New York.