

***Biutiful*: reflexiones sobre estéticas políticas de lo extranjero y de lo otro en el cine contemporáneo**

Wolfgang Bongers

Resumen: *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010) propone una estética sombría de la deformación, de lo extraño y lo extranjero en la construcción de los personajes, las imágenes y el relato sobre el protagonista Uxbal y los inmigrantes chinos y africanos en Barcelona, que contrasta con la Barcelona resplandeciente e inverosímil de *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008). El artículo analiza estas y otras películas, sintomáticas de las masivas incertidumbres identitarias y precariedades del capitalismo mundial integrado (Guattari).

Palabras clave: *Biutiful*; extranjero; migración; cine contemporáneo; Barcelona

Abstract: *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010) proposes a dark aesthetics of deformation, of the weird and the strange in the construction of the characters, the images and the story about protagonist Uxbal and the Chinese and African immigrants in Barcelona, that contrast with a radiant and improbable Barcelona in *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008). This article analyzes these and other movies as symptomatic of the massive identitarian uncertainties and precariousness of integrated global capitalism (Guattari).

Keywords: *Biutiful*; stranger; migration; contemporary cinema; Barcelona

I

Según Georg Simmel, en uno de sus textos breves de comienzos del siglo XX, el concepto de lo extranjero está menos asociado a una persona que a una “forma social”, una relación de ser-con-otros, una construcción cultural en la identificación de individuos y comunidades: “El extranjero es un

elemento (orgánico) del grupo, como también lo son los pobres y los distintos ‘enemigos internos’. Es un elemento cuya posición supone al mismo tiempo exterioridad y confrontación” (Simmel 2012: 21). Este filósofo y sociólogo alemán escribió en otro momento histórico del capitalismo global todavía en ciernes. El fordismo, un sistema que introduce la lógica de la producción en serie en el trabajo de fábrica y de ahí en muchos ámbitos sociales, nace en 1908, el mismo año en el que Simmel publica este texto; faltaban dos años para que se produjera la Revolución mexicana, nueve años antes de la Revolución rusa; y todavía el mundo no había entrado en el desastre destructivo de las Grandes Guerras del siglo XX. Ochenta años más tarde, a partir de 1989, podemos hablar con Félix Guattari (2004) y otros pensadores y críticos culturales de un capitalismo mundial integrado que domina por completo nuestra vida y que clama por una nueva orientación para pensar lo extranjero en nuestros tiempos.

Sara Ahmed, en su libro *Strange Encounters. Embodied Others in Postcoloniality* (2000), retoma la idea de Simmel en diálogo con Freud, Althusser y otros teóricos, y la lleva a una interesante reflexión en torno al reconocimiento del otro como extranjero, no solo como forma social, según Simmel, sino también como función social:

The stranger is produced as an effect of recognition and as a category of knowledge, and is hencefore familiar in its very strangerness. [...] Strangers are *already recognised as not belonging*, as being out of place. [...] The recognition of strangers is a means by which inhabitable or bounded spaces are produced (Ahmed 2000: 20; 33-34).

El reconocimiento del otro –según Althusser, citado por Ahmed, un acto ideológico de interpelación– es central para la constitución de los sujetos: “The subject [...] *comes into being* by learning how to differentiate between others” (22), a saber, entre otros familiares y otros extranjeros y extraños. He aquí forma y función social del extranjero: es reconocido como figura de la contaminación y amenaza de los espacios de propiedad y personalidad en una comunidad imaginada, elementos de “production and over-representation of the stranger as a figure of the unknowable” (20).

Ahora bien, si tomamos en cuenta la época en la que vivimos, Ahmed señala algo importante en estas construcciones cognitivas, morales y estéticas de la figura del extranjero como forma y función esencial, basadas en reglas y procesos sociales: el reconocimiento, el conocer-una-vez-más, “operates as visual economy” y produce “ways of seeing the difference between familiar and strange others [...] how they appear” (22).

¿Cómo funciona este mecanismo visual de reconocimiento del extranjero en la sociedad hipercapitalista, mediatizada, tecnologizada y espectacularizada, en 2019 más que en el año 2000 cuando Ahmed publica su libro? La artista Hito Steyerl, en el libro *Arte Duty Free*, publicado en Argentina en el año 2018 y basado en una muestra del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre el 2015 y el 2016, retoma las ideas de Giorgio Agamben (2017) en *Homo sacer II/2* sobre la guerra civil como paradigma político, y habla de la figura de la *stasis* en forma de una “guerra civil planetaria”, subtítulo del libro de Steyerl. Esta guerra provoca la muerte de numerosos civiles inocentes y una ola abrumadora de extranjeros involuntarios, de expulsados y desplazados, de refugiados y migrantes que se ven obligados a abandonar su hogar y su país para poder sobrevivir en tiempos de “guerras asimétricas y transnacionales” (Bauman 2007: 127), como dice Zygmunt Bauman en sintonía con Agamben y Steyerl; guerras localizadas pero móviles, y que no reconocen fronteras. Iraq, Gaza, Siria, Turquía, Rusia, Venezuela, Haití, Honduras, Nicaragua, narcoestados como México y Colombia, y numerosos países africanos son los escenarios actuales de estas guerras. Las migraciones multitudinarias en todo el mundo se han convertido en uno de los mayores problemas y desafíos sociales, políticos y culturales en la actualidad del capitalismo mundial integrado, sistema que, por cierto, está produciendo y alimentando sistemáticamente estas guerras por razones políticas y económicas. ¿Cuáles de las grandes naciones se interesarían por Venezuela si el país no tuviera los mayores yacimientos petrolíferos del mundo?

Tomando estas reflexiones como base, propongo pensar en cómo podemos articular la producción estético-política en el terreno audiovisual de nuestros tiempos con los diagnósticos de Ahmed: “The knowing again [el reconocimiento] of strangers as the danger of the unknown is a means by which the ‘we’ of the community is established, enforced and legitimated” (2000: 33). Lo desconocido, amenazante y peligroso es reconocido en la

figura del extranjero como forma y función social. Pero este “nosotros” de una comunidad amenazada, ¿a quién corresponde hoy en día? ¿Cómo se garantiza la integridad de una comunidad paranoica y voraz al mismo tiempo que produce cada vez más escenarios de conflicto, cierra sus fronteras, y construye muros y verjas alambradas para no dejar pasar a los extranjeros y refugiados, para identificar y sostener los espacios de lo propio? Señala la curadora argentina Diana Wechsler (2015: 14): “¿Dónde se localiza el ‘nosotros’ y dónde el lugar de los ‘otros’ cuando, en la fluidez de las circulaciones de gente y conflictos, el muro, la cerca, el límite terminan resultando mutuamente excluyentes?”

Es evidente, en lo que va del nuevo milenio, la construcción y exploración estética de territorios y personajes extranjeros y extraños en la literatura, el cine, las series, las artes visuales: basta echar un vistazo a la oferta de Netflix, Amazon o HBO para darnos cuenta de que estamos rodeados de maníacos, psicópatas, abusadores y asesinos en serie. Es interesante retomar la idea de Simmel sobre los extranjeros y enemigos internos como elemento orgánico del grupo o la comunidad, pues muchos de esos psicópatas y asesinos de ficción son hombres y mujeres comunes, vecinas y vecinos de al lado. Esos otros se mueven en los espacios urbanos que se mezclan con los espacios virtuales de videojuegos y del *world wide web*¹.

A continuación quiero comentar y contrastar, en clave estético-política, la producción de imaginarios, puestas en escena, territorializaciones y desplazamientos de lo extranjero y de los extranjeros, tanto en el interior de las imágenes del cine como en otras artes contemporáneas.

II

La primera constelación cinematográfica que quiero comentar me lleva a otro concepto que nos convoca en esta publicación, lo hispano en relación con lo extranjero. Esta constelación nace en el seno del gran espectáculo masivo con todo lo que esto implica: presupuestos millonarios, protago-

¹ Y en una zona peligrosa, siniestra y extraña, todavía bastante desconocida: el *deep* o *dark web*, que funciona como un residuo de fantasmas, a la vez material e inmaterial, un archivo de lo más extraño que la humanidad pueda imaginarse.

nistas estrellas, estrenos en festivales cotizados, nominaciones a los premios Óscar y los Globos. Se trata de dos películas hollywoodenses que construyen dos ciudades españolas totalmente diferentes a partir de una sola: Barcelona. Los rodajes se realizan entre el 2007 y el 2009, liderados por dos directores extranjeros famosos, un neoyorquino involucrado en acusaciones de abuso sexual de menores y un mexicano gringuizado; y los dos recurren al mismo actor español como protagonista, Javier Bardem. En un macrocontexto, podemos decir que Europa, en el periodo de la producción de estos films, sufre una severa crisis hipotecaria y una recesión. Esta situación produce la primera crisis del sueño europeo que, según Sánchez-Escalonilla (2019), se refleja en el cine de esos años. La segunda crisis del sueño europeo, según el mismo autor, se vincula precisamente con la intensificación del flujo de migrantes y refugiados que “han replanteado los conceptos de hogar, identidad y éxodo en la representación fílmica de las sociedades europeas” (2019: 282).

Comento brevemente el primer film. A pesar del inevitable tono irónico con el que Woody Allen decora su comedia de amores *Vicky Cristina Barcelona* (2008), acompañada por la reconocible voz en *off* típica de su cine, se trata de una puesta en escena de innumerables clichés sobre Barcelona y España. Esta película forma parte de una serie de “films turísticos” que ha realizado Allen en lo que va del nuevo milenio, con un elenco siempre potente y famoso, y en escenarios espectaculares como lo son Londres, París, Roma y Barcelona. En *Vicky Cristina Barcelona* aparecen los sitios típicos que visitamos junto a las protagonistas, suena la guitarra española al lado de otros ritmos y canciones locales, y se presenta un relato basado en los arquetipos cinematográficos del *latin lover* y las bellas visitantes extranjeras.

Cristina (Scarlett Johansson) y Vicky (Rebecca Hall) llegan al aeropuerto de Barcelona atraídas por esa cultura tan diferente a la propia: España, *in strictu sensu* Cataluña, significa lo otro y lo seductor, en un sentido muy básico, sin ninguna diferenciación entre lo catalán y lo español, pues Oviedo es otro de los escenarios turísticos que sirve de trasfondo para esta comedia. Las dos jóvenes, cada una a su manera, sucumben al encanto exótico, encarnado aquí por un Bardem hiperespañolizado en el papel del pintor bohemio Juan Antonio, que profesa y vive el amor libre, aunque sigue atado por un amor inalcanzable a su (ex)esposa María

Elena, alias Penélope Cruz. Barcelona aparece con su fachada oficial, turística y globalizada, el parque Güell, la Sagrada Familia, el barrio gótico, Las Ramblas, los mercados de flores, los palacios, todo bañado por la luz del sol veraniego; salvo en un momento sintomático para el posicionamiento político del film: cuando Juan Antonio lleva a Cristina a ver un barrio un poco más sucio donde se ven prostitutas en la calle y estas saludan a la cámara cuando Cristina les saca fotos. Estas otras extranjeras, una de color negro y otra blanca, tal vez esclava, son una suerte de dobles de las dos gringas guapas y se insertan en los escenarios naturalizados y risueños de imágenes de un cine inverosímil que aquí se autodesenmascara como cínico y, seamos claros, intolerable.

Lo que opera en este film es una puesta en escena de la imagen límpida y despolitizada de la ciudad, una evasión fantástica en un cuento de hadas posmoderno basado en estereotipos de lo extranjero, que evita toda dimensión problemática en su construcción de la alteridad. Allen, el cineasta neoyorquino y turista en España, presenta un escenario bonito y reluciente, a la vez intercambiable, para ofrecer un pasatiempo de clase media alta sobre formas de vivir juntos y encontrar un sentido a la vida a través de experiencias amorosas alternativas. Ciertamente, este tipo de cine masivo tildado de “calidad”, siendo una expresión sintomática de los tiempos postpolíticos, encuentra su público fiel y gana premios en Cannes y Hollywood. Al omitir por completo un desarrollo de la problemática figura de la extranjera y lo extranjero en sus imágenes y esconderla en un relato romántico, produce, precisamente, imágenes extrañas, o según Mark Fisher (2018), “espeluznantes”, de una Barcelona que solo existe en el simulacro de un inverosímil imaginario global y publicitario, desde donde el cineasta alimenta sus fantasías y al que contribuye con esta cinta. El proceso de reconocimiento del extranjero en toda su complejidad queda suspendido, porque los extranjeros aquí son simplemente asimilados como familiares: en forma de atracción cultural u objeto sexual, o en forma de motivo fotogénico: las prostitutas alegres, simpáticas y contentas de ser fotografiadas.

Reconozco que la película de Allen es un blanco fácil, pero la he comentado para contrastarla con *Beautiful*. Es como si Alejandro González Iñárritu, cineasta mexicano y cosmopolita, celebrado en Hollywood y Cannes a partir de *Amores perros*, del año 2000, hubiera estado buscando

las antípodas del film de Allen. Un año después del estreno de *Vicky Cristina Barcelona*, filma principalmente en barrios periféricos y poco aptos para presentar una pulida imagen de la ciudad: El Raval, conocido por las novelas de Arturo Pérez Reverte, y Fondo, los suburbios donde viven y mueren los inmigrantes chinos y africanos. Las propuestas visuales y temáticas no pueden ser más divergentes. *Biutiful* desarrolla una trama oscura y deprimente que activa varios elementos melodramáticos. La película presenta muchas escenas filmadas con la cámara en movimiento, envueltas en una visualidad que se adentra en un pretencioso y exagerado realismo sucio. Aquí, Javier Bardem es el *underdog* Uxbal, hijo de padres que se exiliaron en México durante el franquismo². Uxbal tiene dos hijos, padece un cáncer terminal y es médium que conecta con el mundo de los muertos, un don que se transforma en uno de sus escasos ingresos. Siempre corto de dinero, trabaja también en la explotación de inmigrantes ilegales de África y Asia que llegan a vivir al inframundo de Barcelona, el escenario dominante del film. Su único objetivo en los dos o tres meses que le quedan de vida es arreglar sus cosas y juntar dinero para poder ofrecerles un futuro a sus hijos. Por si fuera poco, su esposa Marambra (Maricel Álvarez) padece trastornos mentales, es yonqui, alcohólica y prostituta ocasional, y lleva una vida enajenada de su familia.

Partiendo del título, la película propone una estética de la deformación y de lo extraño, claramente opuesta a lo “biutiful”, que se manifiesta en la construcción de los personajes, las imágenes y el relato, cuyos ejes oscilan entre la historia trágica de Uxbal y la historia dramática de los inmigrantes ilegales. Al igual que en otros films de González Iñárritu, la condición humana en forma de lucha existencial contra la muerte, la enfermedad, la violencia y el dolor en un mundo injusto y lleno de sinsentidos se encuentra en el centro de esta cinta. El mundo es horrible, y González Iñárritu parece tener los mejores instrumentos cinematográficos para mostrárnoslo en toda su crudeza. La exagerada puesta en escena de esta moraleja puede llegar a ser tediosa, sobre todo teniendo en cuenta que el film dura casi dos horas y media. Entre las críticas (Torreiro 2010; Caviaro 2010; Maté 2011) sobresale la acusación de miserabilismo ejercido por el film y

² El nombre inusual indica quizá un origen mexicano precolombino: ux es un prefijo en la lengua maya que significa tres veces y que encontramos, por ejemplo, en la palabra Uxmal, la antigua ciudad del periodo clásico maya en Yucatán.

la voluntaria y excesiva exhibición de crueldades y sufrimientos en las imágenes y los personajes. Miseria y sordidez, dicen algunos, llevan a un sadismo visual que ejerce el director sobre sus personajes.

Ahora bien, volviendo al concepto de lo extranjero y contrastando los dos films: ¿cuál de los dos ejerce una mayor deformación? ¿Qué construcción de lo extranjero y lo otro es más eficaz en un sentido político de la imagen? Allen ignora cualquier problemática social y se refugia en imágenes evasivas y cínicas, su mundo construido es literalmente *biutiful* y, precisamente por esto, espeluznante, un sueño europeo poco creíble para el 2008. Por otra parte, González Iñárritu, desde un paternalismo hollywoodense en busca de “los olvidados: los indocumentados e inmigrantes” de nuestras sociedades en las huellas de Buñuel, como dice el director en entrevistas realizadas en torno a su película (Paladino 2011; Volpi 2010), exagera y acumula imágenes feas e incómodas de una otredad miserable que está a la vuelta de la esquina en muchas ciudades del mundo y que es, repito, una forma y una función social que legitima a un grupo o una comunidad.

El film es incómodo, porque indica el lugar y la función de los extranjeros en la ciudad: invisibilizados, como los chinos de la maquiladora clandestina, son parte de una economía paralela e ilegal, generada por el propio sistema de producción de mercancías. Los vendedores ilegales africanos en las calles del centro son la parte visible, los que conforman un grupo de extranjeros “amenazantes” para los ciudadanos, criminalizados y perseguidos por la ley y la sociedad. En este sentido, y a pesar de una espectacularización de lo miserable y lo otro en varias secuencias, *Biutiful*, un ejemplo paradigmático de la paradoja de la sociedad del espectáculo, revela y denuncia, desde Hollywood y para un público masivo, los problemas reales de una constelación política y económica a nivel mundial que produce estas situaciones³.

3 Cabe mencionar, en nuestro contexto, la distopía que nos presenta Alfonso Cuarón en *Children of men* (2006), film futurista con elementos documentales y descartando los efectos especiales típicos de películas de ciencia ficción. En un escenario apocalíptico de infertilidad humana global, guerras y caos, los inmigrantes extranjeros que entran en el Reino Unido, un estado completamente militarizado, son perseguidos, oprimidos y maltratados. En un Londres extrañamente contemporáneo se desarrolla, en el año 2027, el relato sobre Kee, una inmigrante embarazada que se convierte en esperanza para la humanidad.

Hay un punto más que quiero destacar y conectarlo con las ideas de Sara Ahmed: Uxbal es un personaje trágico, quebrado y ambiguo que se vuelve extranjero en su propio país. En un giro exageradamente trágico, causa la muerte de los chinos que trabajan en la fábrica clandestina cuando les compra unas estufas a gas, baratas y defectuosas, que los asfixian en el sótano donde duermen. Otra escena: a pesar de sobornar a un policía corrupto, Uxbal es detenido y encarcelado con los africanos vendedores que trata de proteger. Otra: hacia el final de la película, invita a una inmigrante africana madre de un pequeño niño, cuyo esposo está en la cárcel, a vivir con él y sus hijos en su casa. Ella comienza a cuidar a los niños de Uxbal, los va a buscar al colegio y cocina para ellos y el padre. Se crea una pequeña familia inesperada, precaria y provisoria, y el film comienza a respirar algo de esperanza. Uxbal, ya moribundo, le entrega a la mujer su dinero acumulado y puede morir con cierta tranquilidad. La estética política más destacable de la película es su forma de procesar, como dice Ahmed (2000: 22), los “ways of seeing the difference between familiar and strange others”. En su economía visual de las imágenes vemos aparecer y desaparecer lo extranjero en varias constelaciones que no rehúyen las complejidades de la producción de sentidos en una era que enfrenta problemáticas todavía desconocidas e incalculables en relación a los procesos culturales de diferenciación de lo otro como familiar o extranjero.

III

Biutiful, estrenada en 2010, da cuenta de la presencia de inmigrantes ilegales de Asia y África y su condición precaria como extranjeros y extraños en Barcelona, que representa aquí una Europa codiciada y cada vez menos hospitalaria, convertida en infierno para muchos de ellos. De hecho, la mujer africana que cuida a Uxbal y a sus hijos dice que quiere volver a su país porque no tolera su condición existencial en Barcelona. En 2011, un año después del estreno de *Biutiful*, el inicio de la guerra de Siria, una de las grandes guerras mundiales del siglo XXI, produjo la llamada crisis migratoria europea o crisis migratoria del Mediterráneo.

Como señala Sánchez-Escalonilla, varias de las películas de los últimos años se proponen

crear en la audiencia una toma de conciencia del problema, frente a la tibia o ineficaz respuesta de los países de la Unión Europea ante la crisis migratoria, provocada en buena medida por las lesiones contra los derechos humanos ocurridas en Siria, Irak, Afganistán, Eritrea e Irán. Según la Organización Internacional para las Migraciones, 3.770 refugiados fallecieron en el Mediterráneo al cabo del 2015, de los (más de un millón) llegados a Europa por mar [...] (2019: 292).

Welcome (2009) de Philippe Lioret, *In a Better World* (2010) de Susanne Bier, *Le Havre* (2011) y *El otro lado de la esperanza* (2017) de Aki Kaurismäki, *Dheepan* (2015) de Jacques Audiard son films premiados y con una circulación notable que

plantean a menudo situaciones donde el contacto con el otro no solo permite el descubrimiento del extranjero, sino una verdadera reflexión sobre la propia identidad europea, tanto en términos domésticos y particulares como comunitarios y supranacionales, hasta el punto de alcanzar una verdadera revelación antropológica y global (282).

Estas “narrativas del encuentro” (295) –en cierto sentido, podemos contar algunas escenas de *Beautiful* entre ellas, aunque desde una visión trágica y existencialista– indican una fuerte necesidad de reconstrucción y renovación del pensamiento de lo otro en términos de su función social en la construcción de comunidades en nuestras sociedades.

Quiero mencionar algunos proyectos audiovisuales que se sitúan en esta búsqueda de reconstrucción y renovación de un trabajo intercultural sobre la figura del extranjero. En el documental *Human Flow* (2017), el artista chino Ai Weiwei muestra y reconstruye, en imágenes impactantes, las circunstancias terribles del desplazamiento de millones de personas, principalmente en los escenarios de guerra del Oriente Próximo y los campos de refugiados en Europa, pero también en otros territorios como la frontera entre EE.UU. y México. El mismo González Iñárritu realizó una instalación audiovisual de realidad virtual, *Carne y arena* (2017), en la que invita a los espectadores a participar, con todos sus sentidos, de esa experiencia singular de destierro. En este mismo contexto, Pablo Iraburu

y Migueltxo Molina, en su documental *Muros* (2015), muestran las consecuencias que genera la separación de territorios y personas en la misma frontera.

La visibilización de las precariedades del capitalismo mundial integrado en forma de la actual crisis migratoria del Mediterráneo está presente en el film del italiano Gianfranco Rosi, *Fuocoammare* (Fuego en el mar, 2016), ganadora de la Berlinale 2016, y en el proyecto *Mare Clausum* (2017) de la agencia de investigación Forensic Architecture con sede en Londres. Rosi muestra y narra dos realidades completamente distintas y distantes que ocurren en la isla de Lampedusa: la primera consiste en las actividades de unas familias de pescadores, cuyo relato se centra en un chico de unos diez años, sus andanzas, amistades y problemas de salud; la segunda realidad reflejada es el destino de los miles de refugiados africanos que llegan a la isla por ser uno de los primeros lugares que alcanzan en su viaje por alta mar hacia Europa, bajo condiciones infrahumanas y mortales. Son rescatados, examinados por los médicos, fichados por la policía y alojados en un hospedaje precario de la isla. No hay ninguna denuncia directa. Lo político en estas imágenes es justamente el contrapunto, dos realidades que no se tocan, a pesar de ocurrir paralelamente y a pesar de algunos puentes, por ejemplo cuando el programa de radio de la isla habla de los muertos encontrados y lo escuchamos junto a una de las mujeres habitantes de la isla mientras cocina. Hay otro gesto destacable: los extranjeros tienen su propia voz, cantan sobre sus infortunios, sobre su condición de desplazados, hablan de sus deseos de vivir en paz. Un paso, aunque pequeño, hacia la comprensión de su situación, hacia un cambio cultural.

Por su parte, la agrupación de científicos, arquitectos y artistas Forensic Architecture (<https://forensic-architecture.org>), asociada al Goldsmiths, Universidad de Londres, tiene un objetivo muy claro: la reconstrucción audiovisual –por medio de la tecnología digital avanzada– de situaciones invisibilizadas en las que los gobiernos o las instituciones gubernamentales actúan de forma criminal y clandestina. Uno de estos proyectos es *Mare clausum* de 2017, que se encuentra en sorprendente sintonía con el film de Rosi. Aquí se reconstruye el rescate de refugiados africanos en alta mar por un equipo de Sea Watch, obstruido por un barco supuestamente de rescate bajo la bandera de Libia. Los refugiados no

quieren subir a ese barco porque saben lo que les espera en los campos de Libia y tratan de acercarse a toda costa a los botes de Sea Watch. Varios de ellos mueren ahogados en el mar, otros son rescatados. El audiovisual reconstruye todas estas secuencias.

Termino con una imagen entre dos continentes, Europa y África, que me parece que indica otro camino hacia un encuentro posible, aunque lejano: *Miradores* (2008) de Francis Alÿs (<https://francisalys.com>), artista belga instalado en Ciudad de México. Se trata de un proyecto que materializa un cambio de miradas en una pantalla doble: las miradas de los dos lados del Estrecho de Gibraltar. África y Europa se miran. Africanos y europeos. ¿Qué vemos? Reconocemos las mismas escenas, las mismas miradas.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2017). *Stasis. La guerra civil como paradigma político. Homo sacer, II, 2*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ahmed, Sara (2000). *Strange Encounters. Embodied Others in Post-coloniality*. London: Routledge.
- Bauman, Zygmunt (2007). *La sociedad sitiada*. Buenos Aires: FCE.
- Caviaro, Juan Luis (2010). “‘Biutiful’, infierno terrenal”. En: *Espinof*, s.p. Disponible en: <https://www.espinof.com/criticas/biutiful-infierno-terrenal> [consultado 01.07.2020].
- Fisher, Mark (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Guattari, Félix (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Maté, Diego (2011). “Biutiful”. En: *Cinemarama*, s.p. Disponible en: <https://cinemarama.wordpress.com/2011/02/25/biutiful/> [consultado 01.07.2020].
- Paladino, Julieta (2011). “Biutiful. Mirando más allá la realidad no será tan hermosa como parece”. En: *Funcinema. Crítica del Cine*, s.p. Disponible en: <https://www.funcinema.com.ar/2011/02/biutiful/> [consultado 01.07.2020].

- Sánchez-Escalonilla García-Rico, Antonio (2019). “La crisis del sueño europeo: hogar y éxodo en el nuevo cine sobre migrantes y refugiados (2005-2018)”. En: *Revista de Comunicación*, 18, 1, 277-297.
- Simmel, Georg et al. (2012). *El extranjero. Sociología del extraño*. Madrid: Sequitur.
- Steyerl, Hito (2018). *Arte Duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Torreiro, Mirito (2010). “BIUTIFUL. Para amantes de las películas (en teoría) fuertes”. En: *Fotogramas*, s.p. Disponible en: <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a398015/biutiful/> [consultado 01.07.2020].
- Volpi, Jorge (2010). “‘Biutiful’ habla de la conquista de España por los inmigrantes”. En: *El País*, s.p. Disponible en: https://elpais.com/diario/2010/12/03/cine/1291330801_850215.html [consultado 01.07.2020].
- Wechsler, Diana (2015). *Migraciones en el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Eduntref.

Filmografía

- Biutiful*. España / México: 2010. Duración: 148 minutos. Dirección: Alejandro González Iñárritu.
- Carne y arena*. EEUU: 2017. Duración: 7 minutos. Dirección: Alejandro González Iñárritu.
- Children of Men*. EEUU / UK / Japón: 2006. Duración: 114 minutos. Dirección: Alfonso Cuarón.
- Dheepan*. Francia: 2015. Duración: 115 minutos. Dirección: Jacques Audiard.
- El otro lado de la esperanza*. Finlandia / Alemania: 2017. Duración: 98 minutos. Dirección: Aki Kaurismäki.
- Fuocoammare*. Italia: 2016. Duración: 114 minutos. Dirección: Gianfranco Rosi.
- Human Flow*. EEUU: 2017. Duración: 140 minutos. Dirección: Ai Weiwei.
- In a Better World*. Dinamarca / Suecia: 2010. Duración: 119 minutos. Dirección: Susanne Bier.

Le Havre. Finlandia / Francia / Alemania: 2011. Duración: 93 minutos.

Dirección: Aki Kaurismäki.

Mare Clausum. UK: 2017. Duración: 29 minutos. Dirección: Forensic Architecture.

Miradores. España / México: 2008. Duración: 20:54 minutos. Dirección: Francis Alÿs.

Muros. España: 2015. Duración: 82 minutos. Dirección: Pablo Iriburu / Migueltxo Molina.

Vicky Cristina Barcelona. EEUU: 2008. Duración: 97 minutos. Dirección: Woody Allen.

Welcome. Francia: 2009. Duración: 110 minutos. Dirección: Philippe Lioret.

Sobre el autor: Wolfgang Bongers, PhD Universidad de Siegen, Alemania; Profesor Asociado y Director de Investigación y Posgrado, Facultad de Letras, Universidad Católica de Chile; área de investigación: literatura, cine, memoria, archivo, intermedialidad; publicaciones: *Interferencias del archivo: cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile*. (Peter Lang, 2016); “Memoria, medios audiovisuales y literatura expandida en la narrativa chilena reciente (Baradit, Fernández, Zambra)”. *Revista de Humanidades*, 2018, 103-130; “Tránsitos intermediales: las imágenes del cine y la televisión en Mantra”. *Cuadernos de Literatura*, 2018, 101-122; con Carolina Gainza, “El cine digital en Chile y Latinoamérica: genealogías de un cambio en la cultura audiovisual del nuevo milenio”, *Cuadernos.Info*, 2018, 19-30.