

Inmigración y marginalidad

La representación televisiva del "otro" en las series españolas de ficción

Charo Lacalle Zalduendo
Universitat Autònoma de Barcelona

ABSTRACT

The migratory phenomenon constitutes one of the more disputed and most visible effects of the globalization, so much by its enormous dimensions (a good part of the migrations are clandestine) as by the reach of the deep changes that causes in the welcome societies. The absence of a true public debate around the immigration (beyond the information on the illegal ones caught or the interested declarations of the politicians), turns the television processing of this theme in a faithful image of it founders that it causes in the own Spanish company.

The objective of this reflection is to determine the representation of the other-immigrant in the Spanish televising series of fiction to be able to reconstruct therefore the conceptual map of the relations among the identity and the otherness that is designed.

The chosen perspective (observers) assigns us a priori to that imaginary community of "Spanish", "Catalonian", etc., from whose distance they are observed, with resisted feelings (fear, superiority, curiosity, empathy, compassion...), those other virtual ones (viewers) that we convert without large difficulties in trite emblems of our relation with the otherness (delinquent/victim; exploitative/exploited; excluded/integrated...), because of the extreme typicity with which they come represented.

The methodology utilized is the socio-semiotic analysis of the figure of the immigrant in the Spanish television fiction aired between 2000 and 2003, framed in the televising context in which they take place and these programs are consumed.

Los flujos migratorios actuales constituyen uno de los efectos más visibles y más controvertidos de la globalización, tanto por sus incommensurables dimensiones (una buena parte de las migraciones son clandestinas), como por el alcance de los profundos cambios que provoca en las sociedades de acogida. La ausencia de un verdadero debate público en torno a la inmigración (más allá de las informaciones sobre los ilegales apresados o las declaraciones interesadas de los políticos), convierte el tratamiento televisivo de este tema en una imagen fiel de la zozobra que provoca en la propia sociedad española.

El objetivo de esta reflexión es determinar la representación del otro-inmigrante

en las series televisivas españolas de ficción, para poder reconstruir así el mapa conceptual de las relaciones entre la identidad y la alteridad que se diseña.

La perspectiva elegida (observadores) nos adscribe a priori a esa comunidad imaginaria de "españoles", "catalanes", etc. desde cuya distancia son observados, con sentimientos contrastados (miedo, superioridad, curiosidad, empatía, compasión...), esos otros virtuales (televisivos) que convertimos sin grandes dificultades en emblemas tópicos de nuestra relación con la alteridad (delincuente/víctima; explotador/explotado; excluido/integrado...), gracias a la extremada tipicidad con la que vienen representados.

La metodología utilizada es el análisis socio-semiótico de la figura del inmigrante en las series y seriales españoles de ficción emitidas entre 2003 y 2003, enmarcado en el contexto televisivo en el que se producen y se consumen dichos programas.

534 **L**os flujos migratorios actuales constituyen uno de los efectos más visibles y más controvertidos de la globalización, tanto por sus inconmensurables dimensiones (una buena parte de las migraciones son clandestinas) como por el alcance de los profundos cambios que provoca en las sociedades de acogida (Ferguson, 1992). Liberales a ultranza, progresistas de todos los colores e incluso apolíticos se enfrentan a la hora de conjugar la necesidad de nueva mano de obra que satisfaga las demandas del mercado laboral (ante el imparable envejecimiento de la población occidental), la solidaridad hacia los más desfavorecidos (enfrentados a los "cupos" que determinan los gobiernos de los países receptores) y el temor a una invasión geográfica de consecuencias aún imprevisibles (Hall, 1992, Tomlinson, 1997).

La hibridación cultural que originan los desplazamientos masivos de personas (no sólo de trabajadores y refugiados sino también de turistas) ha producido en el Occidente globalizado una verdadera "domesticación" de lo exótico y de lo étnico (Hall, 1992:180) y modificado de modo irreversible los parámetros con los que tradicionalmente se medía la distancia que nos separaba de los *otros* lejanos. Paralelamente, la crisis de identidad que experimentan las sociedades occidentales (Huntington, 1997) se ha visto agudizada por la crisis política del estado-nación, apisionado entre la emergencia de unas instituciones supranacionales cada vez más definidas (Unión Europea...) y un conjunto de organismos infranacionales (regiones, municipios...) que progresivamente van adquiriendo un mayor relieve.

La reformulación de las coordenadas espacio-temporales tradicionales por efecto de las nuevas tecnologías, el debilitamiento de las grandes instituciones socializadoras (familia, escuela, iglesia) y la emergencia de nuevos focos de interés para la opinión pública, han ido desestabilizado el complejo sistema de relaciones entre la *identidad* y la *alteridad* sobre el que se erguían los pilares ideológicos y políticos de un mundo en el que el concepto de Occidente (con todo lo que implicaba) se presuponía como algo incuestionable. En consecuencia, la contienda entre la *identidad* y la *alteridad* (Kellner, 1995) busca en lugares como la representación televisiva (o incluso internet) la *legitimidad* y la *visibilidad* necesarias para llevar a cabo una reflexión sobre las relaciones entre el *yo* y el *otro* que configuran el mapa social y cultural de un determinado territorio (Estado Español, Comunidades Autónomas, etc.).

Sin embargo, lejos de replantearnos una verdadera regeneración del sentido de los *otros* (Augé, 1984) en esos nuevos foros del debate público, la inevitable confrontación que se produce entre el carácter *global* de los temas a debate y la dimensión *local* del propio marco contextual donde se lleva a cabo erosiona irreparablemente el espacio público, más o menos homogéneo, de los sistemas liberales, al pulverizar una buena parte de sus axiomas (¿qué "igualdad de oportunidades" tienen los inmigrantes ilegales?). La llegada masiva del *otro* produce aparentemente efectos contradictorios, pero que tan sólo representan dos caras de la misma moneda: la retirada hacia la fortaleza inexpugnable de la propia identidad o la búsqueda de nuevas identidades más estables y seguras (Robins, 1991: 33). Los nacionalismos representarían un ejemplo del primer tipo, mientras que los hispanos de Estados Unidos podrían ilustrar la segunda modalidad referida.

En cualquier caso, el fenómeno migratorio constituye tan sólo la punta de un gigantesco iceberg integrado por toda una serie de transformaciones profundas y radicales (económicas, políticas, religiosas, etc.), que están cambiando de modo substancial el mapa cultural del mundo. El proceso de globalización modifica la ubicación tradicional del centro y de la periferia, en pos de un *hiperespacio* (Robins, 1991:29) virtual, constituido por una compleja red de interconexiones que delimitan los bordes de esa nueva geografía conceptual cuyas fronteras son ahora la *identidad* y la *alteridad*. El término comodín e híbrido de *glocalización*, que se suele utilizar para definir la simbiosis entre lo *global* y lo *local* es, en definitiva, un oxímoron. Un eufemismo para ocultar "el modo de producción multinacional, en la medida en que un producto global es presentado en el mercado como un bien local por medio de su posicionamiento a través de la mercadotecnia o del *marketing*" (Sinclair, 2002:75).

El concepto de el concepto de *comunidad imaginaria*, que Benedict Anderson (1983) el autor utiliza para definir el nacionalismo, se puede aplicar de modo general a cualquier otro tipo de colectividad cuyas dimensiones o estructura no permitan la interacción cara a cara de sus miembros, como ocurre, por ejemplo, con el público de la televisión. Aunque el concepto de *identidad compartida* de Hall sea más específico que el de *comunidad imaginaria* de Anderson, al designar la posibilidad de englobar las identidades creadas por los flujos culturales y el consumismo global (Hall, 1992:30), la *comunidad imaginaria* presupone una *idea de unión* permanente entre sus miembros (Anderson, 1983:15) que prevalece sobre la *identidad compartida* de una formación específica ("espectadores de..."; "consumidores de..."). A diferencia del carácter *ad hoc* y transitorio de esta última, la estabilidad de la *comunidad imaginaria* deriva de las premisas que la constituyen: sus integrantes entienden que posee un *límite*, es *soberana* y presupone una estructura *horizontal*.

El objetivo de la reflexión sobre la identidad y la alteridad que estoy llevando a cabo en estas páginas es enmarcar la representación del *otro-inmigrante* en las series televisivas españolas de ficción en el contexto social adecuado, para poder reconstruir así el mapa conceptual de las relaciones entre *nosotros* y los *otros* que diseña dicha representación. La perspectiva elegida (*nosotros* nos situamos en la estructura de la enunciación de cada texto examinado) nos adscribe a priori a esa *comunidad*

imaginaria de "españoles", "catalanes", etc. desde cuya distancia se observa, con sentimientos contrastados (miedo, superioridad, curiosidad, empatía, compasión...), a esos *otros* virtuales (televisivos), que convertimos sin grandes dificultades en emblemas tópicos de nuestra relación con la *alteridad* (delincuente/víctima; explotador/explotado; excluido/integrado...) en virtud de la extremada tipicidad con la que vienen representados (malos/buenos).

Las series analizadas, emitidas entre 2000 y 2003 corresponden a las siguientes producciones: *Periodistas*, *El comisario* y *Hospital central* de Tele5; *Policías en el corazón de la calle*, *Un paso adelante* y *Código fuego* de Antena3; *Cuéntame cómo pasó* de TVE1; *El cor de la ciutat* y *Majoria absoluta* de TV3. Cabe señalar que las cuatro primeras producciones (*Periodistas*, *El comisario*, *Hospital central* y *Policías en el corazón de la calle*) ofrecen más ejemplos que los referidos a continuación, que omitiré por razones de espacio al considerarlos redundantes respecto a la muestra elegida.¹

Representar al "otro" en la televisión

536

En los primeros años de la eclosión y el progresivo afianzamiento de la producción televisiva de ficción en España, a partir de 1994, la comedia familiar o costumbrista ocupa sistemáticamente los primeros puestos del *ranking* estatal (*Médico de familia*, Tele5; *Hostal Royal Manzanares*, TVE1; *La casa de los líos*, Antena3). Incluso los seriales más exitosos de la FORTA (*Secrets de familia* y *Nissaga de poder* en TV3 o *Goenkale* en ETB) despliegan sus diferentes líneas argumentales en torno al *hogar*, al igual que las familias "alternativas" de *Todos los hombres sois iguales* (Tele5) o *Tío Willy* (TVE1). La total ausencia de los géneros de acción en la producción doméstica de ese período se compensa con la emisión de ficción importada (principalmente estadounidense), cuyos resultados de audiencia eran, salvo contadas excepciones, netamente inferiores a los de la ficción nacional.²

El comisario (Tele5), el primer policiaco de la nueva hornada de ficción televisiva española, rubrica en 1999 el advenimiento de una etapa en la que la acción de las series centradas en colectivos profesionales (policías, profesores, periodistas, asistentes sociales...) prevalece sobre el sentimentalismo de la comedia ternurista o del drama canónico. En consecuencia, el ámbito laboral confina al entorno familiar a una función de carácter más sintáctico que semántico, encaminada a ritmar el relato (trabajo/calle/casa) o a estructurar la temporalidad (antes/después; día/noche) de una diégesis que se sustenta principalmente en el retrato de personajes, la intriga y la puesta en escena. Los caracteres positivos y casi siempre edulcorados de la comedia familiar son aquí mujeres contradictorias (Laura o Ana, de *Periodistas*), policías atormentados (Carlos o Ruso, de *Policías en el corazón de la calle*) o profesoras con problemas de alcoholismo (Marisa, de *Compañeros*).

Tras la estela de las series policiacas más populares (*El comisario* y *Policías en el corazón de la calle*), una buena parte de los dramas televisivos incrementan progresivamente sus dosis de intriga y acción a partir de la temporada 2001/2002 (*Raquel busca su sitio*, *Compañeros*, *Periodistas*, *Laberint d'ombres*, *Hospital Central...*) y abordan sistemáticamente un amplio abanico de cuestiones sociales (asesinatos, secues-

tros, drogas, prostitución, etc.) desde un hiperrealismo no exento de controversia, que tiende a huir de la moraleja y del retrato en pos de la ambigüedad y de la instantánea. Pensemos, por ejemplo, en los métodos tan poco ortodoxos que con frecuencia utiliza el comisario Ferrer (*Policías en el corazón de la calle*) para desempeñar su tarea policial.

El incremento de la inmigración y su constante *tematización* en la prensa y los informativos de la radio y la televisión española, cristaliza en la representación de un *otro* en la ficción que, bajo el estigma de la *ilegalidad* o de la *violencia*, se sitúa generalmente en la *marginalidad* de un universo axiológico (el *nuestro*) caracterizado por sus difuminados contornos y sus violentos claroscuros. Sin embargo, pese a la enorme entropía que destila el *realismo sucio* a la española de nuestros dramas televisivos, la ausencia de un verdadero debate público en torno a la *inmigración* (más allá de las informaciones sobre los ilegales apresados o las declaraciones interesadas de los políticos), convierte el tratamiento de este tema en la ficción en una imagen fiel de la zozobra que provoca en la propia sociedad española. Sirva como ejemplo el final de un episodio de *Periodistas* articulado en tono a los problemas causados por un grupo de gitanos rumanos, alojados en el apartamento contiguo al de Blas, que concluye con las amargas reflexiones del redactor de el *Cronica Universal* cuando, por fin, los desalojan. Atrapado por sus propias contradicciones, el apesadumbrado Blas manifiesta su íntima vergüenza ante el alivio que le produce el desahucio de sus incómodos vecinos.

El decrecimiento de las series de acción en la temporada 2002/2003, junto con el ascenso imparable de la crónica rosa y el renovado interés de los espectadores por los *reality programs* (*Gran hermano*, de Tele5; *Operación triunfo*, de TVE1 o *La isla de los famosos*, de Antena3) tienen como corolario en la ficción la vuelta a una "segunda" generación de comedias (*Ana y los siete* y *La vida de Rita*, de TVE1 o *Majoría absoluta*, de TV3) de temática naïf y motivos narrativos de cuento maravilloso, que apuesta de nuevo por el *star system* (Ana Obregón, Verónica Forqué, Emma Vilarsau...) y delimita un realismo *sui generis* de carácter autoreferencial, en el que los problemas emergentes son, ahora e invariablemente, las cuestiones personales y sentimentales de un grupo de personajes cuyo común denominador es la indeterminación (el banquero y padre de familia de *Ana y los siete*; el trío que regenta el bar de *La vida de Rita* o el músico y también padre de familia numerosa en *Majoría absoluta*).

Confrontado con el carácter "escapista" de las producciones más recientes (entre las que también podemos incluir la nostálgica *Cuéntame cómo pasó*, de TVE1, o los híbridos *Javier ya no vive solo* y *Código Fuego*), la ciudad inhóspita y los caracteres desabridos de las series de acción³ constituyen un valioso observatorio de la realidad extratextual española, cuyos efectos en el espectador aún están por determinar. Incluso en Estados Unidos o Gran Bretaña, los países donde se ha llevado a cabo una reflexión más sistemática sobre la representación del *otro* en la televisión, no hay unanimidad en los resultados de los diferentes análisis etnográficos sobre la influencia en el espectador tanto de las representaciones negativas como de las positivas en la ficción televisiva. No obstante, la experiencia anglosajona constituye un referen-

te necesario ante la carencia de estudios de este tipo realizados en España.

En términos generales se acepta la idea de que la radio y la televisión han contribuido de modo decisivo a la democratización de la vida cotidiana, llegando incluso a re-socializar la vida privada (Scannel, 1989), pero sigue sin estar claro hasta qué punto inciden en el imaginario del espectador las representaciones televisivas del *otro diverso* (Barker, 1999; Gray, 1996; Hall, 1996). Por ejemplo, Chris Barker considera que la continua asociación de los negros con la criminalidad y los problemas sociales redundan en el cultivo de los viejos estereotipos raciales, aunque el autor británico tampoco da por descontado que las representaciones *positivas* produzcan otro tipo de efectos (Barker 1999).

En su estudio etnográfico de *El show de Cosby*, Jhally y Lewis van más allá y concluyen que, para algunos espectadores, el éxito de los Huxtables (la familia protagonista de *El show de Cosby*) implica el fracaso de la mayor parte de los negros (Jhally-Levis, 1992); que las imágenes positivas de los negros pueden llegar a fomentar un clima de opinión confortable y conservador, al ignorar la existencia de la marginalidad (Jhally-Levis, 1992:72), o incluso que algunos espectadores pueden a identificar la desproporción entre blancos y negros triunfadores con factores de tipo biológico o incluso moral (Jhally-Levis, 1992:136). Si, como sostiene Gray (1996), el significado asociado con la presentación de los negros en la televisión es intertextual y acumulativo, es improbable que algunas investigaciones puntuales, como las que acabamos de referir, puedan llegar a realizar un diagnóstico completo, sin que por ello se invalide en absoluto su indiscutible utilidad.

Por otra parte, el carácter poco sistemático de este tipo de estudios, que tiende a generalizar sus conclusiones ignorando la especificidad propia de los diferentes géneros o formatos, constituye una de las críticas más recurrentes a las investigaciones realizadas en el ámbito de Estudios Culturales (Barker, 1999:157). Como señalaba recientemente el semiólogo italiano Paolo Fabbri, no se puede sumar la violencia representada, por ejemplo, en los dibujos animados, a la violencia de las series de ficción o de los programas informativos, puesto que no constituyen acciones ni actitudes homogéneamente cualitativas.⁴ En cualquier caso, el papel indiscutible de la televisión en la conformación de la *identidad* y la comprensión de la *alteridad* está fuera de discusión en un medio que se ha convertido en amplificador sin precedentes de los mitos y los rituales que fundamentan y regulan el sistema social (Lacalle, 2001).

El inmigrante en la ficción televisiva española

A partir del análisis etimológico del término *libre*, que el lingüista francés Émile Benveniste lleva a cabo, el semiólogo Eric Landowski intenta determinar las figuras extremas de la *alteridad* social que se conforman en torno a la diferencia entre *nosotros* y los *otros*. La reflexión de Landowski constituye, a su vez, la estructura metodológica subyacente a la tipología en la que voy a enmarcar de la representación del *inmigrante* en las series españolas de ficción.

Benveniste sostiene que, tanto en la raíz germánica como en la latina de las len-

guas indoeuropeas, el concepto de "hombre libre" no sólo define la libre voluntad del individuo, sino también su pertenencia a una "cepa" común a otros hombres libres (Benveniste, 1969). Landowski homologa la identidad filosófica y psicológica con la identidad lingüística, que según Benveniste aparece inscrita en el propio lenguaje, y considera que, desde el *ego/nosotros* que articula la estructura de las relaciones sociales, el *él/otro* se define, bien por su exclusión del espacio social o por su confinamiento en el limen de dicho espacio social (Landowski, 1993).

En las sociedades democráticas (que se sustentan sobre la premisa teórica de la igualdad), las dos *figuras* del mundo que encarnan los dos polos extremos de la diversidad social descritos por Landowski son el *inmigrante* (que procede del exterior del espacio social) y el *marginal* (que ha sido expulsado del espacio social), algunos de cuyos *roles temáticos* (asesino, ladrón, etc.) los homologan en ocasiones: los traficantes de *El comisario* son mexicanos; la mafia asesina de *Policías en el corazón de la calle* está integrada por kosovares, etc. No obstante, entre las figuras paradigmáticas y, por lo tanto teóricas, del *inmigrante* y del *marginal* se constatan importantes diferencias, que permiten a Landowski utilizarlas como prototipos de esa exclusión social.

En primer lugar, la diferencia entre *nosotros* y el *otro inmigrante* es de "naturalidad", mientras que la del *otro marginal* es de "grado". En consecuencia, se puede realizar una identificación "objetiva" de la *alteridad* del *inmigrante* (el *otro* es "diferente" porque es colombiano, magrebí, rumano, etc.), pero la definición del *marginal* es siempre "subjetiva" (¿qué tienen en común el indigente y el criminal para que se les considere *marginales*?). En tercer lugar, la identificación del *inmigrante* es política, lo que le otorga una cierta "estabilidad", mientras que la identificación del *marginal* es puramente social y, por tanto, "inestable". Finalmente, cabe señalar la importancia que adquiere la esfera pública en la normalización del *inmigrante*, mientras que la reintegración social del *marginal* pasa principalmente por la esfera privada. Las características apenas descritas se pueden resumir del siguiente modo:

Diferencias entre el inmigrante y el marginal

Características	Inmigrante	Marginal
Tipo de diversidad	Cualitativa	Cuantitativa
Identificación	Política	Social
Representación	Estable	Inestable
Esfera de acción	Pública	Privada

Tras determinar las diferencias que determinan la identificación social del *inmigrante* y del *marginal*, Landowski describe los diferentes modos de relación de ambas "figuras extremas de la diversidad" con el cuerpo social de referencia, en función de la "distancia" o "proximidad" que presentan respecto de dicho cuerpo social. Para ello, el autor francés proyecta en el cuadrado semiótico greimasiano⁵ las dos operaciones básicas de la sintaxis narrativa, la *conjunción* y la *disjunción*, que en el plano sintagmático se presentan como términos contrarios,⁶ pero que en el contexto de referencia señalan, respectivamente, la máxima proximidad ("asimilación") o distancia ("exclusión") del *otro* respecto del cuerpo social. Los términos contradictorios

que resultan de la proyección de los contrarios "asimilación" vs. "exclusión" en el cuadrado semiótico definen, a su vez, posiciones intermedias de proximidad ("admisión") y distancia ("segregación") entre *nosotros* y el *otro*:



En la representación del *inmigrante* en las series españolas de ficción, no se constatan tan sólo las cuatro posiciones *virtuales* extremas (asimilación y exclusión) o moderadas (admisión y segregación), sino también dos posiciones *realizadas* (no valorizadas), que manifiestan la actitud social respecto del *otro* "integrado" o "identificado", en aquellos pocos casos en los que el origen o el color de la piel pasan a ser características tan contingentes como los propios datos socioanagráficos. Las variables utilizadas para llevar a cabo la confrontación y consiguiente clasificación de las diferentes figuras del *otro* que plasma nuestra ficción son las siguientes: roles temáticos⁷ desempeñados en el relato; concepción social; juicio colectivo; protagonismo y lazo del *otro* con lo social. Veamos a continuación cómo se concreta, en el corpus de análisis, cuanto se ha venido explicando hasta aquí. Por razones de espacio, me veo obligada a trazar de manera esquemática las coordenadas de la reflexión sobre el *otro* que llevan a cabo las series de televisión.

El *otro* excluido

Entre los diferentes ejemplos procedentes de las series de acción con las que se podría ilustrar este apartado, he tomado dos referencias de *Periodistas* y *Policías en el corazón de la calle* que representan tipos canónicos del *inmigrante-criminal*, fuera de la ley y *excluido* de la sociedad. En el primer caso se trata de una banda de traficantes de drogas mexicanos en la que se ha infiltrado uno de los periodistas de *Crónica Universal*, quien, a pesar del estrecho lazo personal que establece con el cabecilla de los narcotraficantes, acabará denunciando la actividad criminal del grupo a la policía. En el segundo ejemplo, tomado de *Policías en el corazón de la calle*, los *otros* integran una sangrienta organización mafiosa procedente del Este de Europa que, finalmente, será reducida por los hombres de Ferrer, tras haber protagonizado un dramático secuestro y tortura de las hijas del policía Mateo.

El *otro* representado en ambos casos es un "delincuente", cuyo protagonismo es ocasional, no tiene ningún tipo de lazo con la sociedad de referencia, sino tan sólo con los protagonistas (convertidos ocasionalmente en víctimas) y la *pasión* que ins-

pira en el espectador es el "miedo".

El otro segregado

Dos capítulos dedicados a los gitanos, en *Periodistas* y en *Cuéntame cómo pasó*, dedicados respectivamente a los problemas que plantea la convivencia con los gitanos rumanos y los gitanos españoles,⁸ ilustran la segregación de un *otro* que vive en el límite de lo social a causa de su "diversidad". Como en el caso anterior, su protagonismo es ocasional y no posee ningún tipo de lazo con lo social más allá de la relación transitoria con los personajes centrales de las dos series, aunque el sentimiento que inspira en esta ocasión es la "piedad".

A pesar del abismo que separa las representaciones de los gitanos descritas en *Periodistas* y *Cuéntame cómo pasó*, el relato transmite en ambos casos un cierto embarazo al afrontar un problema anquilosado e irresuelto en la conciencia de la sociedad española desde tiempos ancestrales. Probablemente, esta es la razón por la que los dos capítulos descritos acaben, a diferencia del caso anterior, con sendas evasivas. A saber: las dudas de Blas sobre cómo afrontar la convivencia con un *otro* tan desemejante (*Periodistas*) y la acentuación, hasta extremos casi míticos, de ese carácter errante de los gitanos que en *Cuéntame cómo pasó* justifica narrativamente la imposibilidad de una relación sentimental entre Inés y el joven gitano.

541

El otro admitido

La articulación de los tres ejemplos que representan esta modalidad de relación con el *otro* es más compleja que en los casos anteriores, probablemente porque describe, mejor que ningún otro apartado de la clasificación, situaciones cotidianas emergentes de una sociedad que está viendo cambiar su composición demográfica de un modo casi meteórico.

El primero de los tres capítulos que ilustran este apartado pertenece a *El comisario* y narra, de modo colateral al secuestro y asesinato de una periodista que investiga Pope, la explotación a la que se ve sometido un grupo de inmigrantes magrebíes ilegales, que terminarían rebelándose contra sus negreros (un español y un magrebí). En el segundo ejemplo, tomado de *Hospital Central*, un ciudadano español, cuyo hijo está en lista de espera para ser intervenido del corazón, protesta al saber que el doctor Vilches va a operar inmediatamente a un niño recién llegado de Sierra Leona. A diferencia de *El comisario*, una serie bien poco preocupada por el *happy end*, que deja en suspenso el incierto futuro de los trabajadores clandestinos tras la rebelión colectiva que protagonizan los "ilegales" magrebíes, la salomónica *Hospital central* concluirá esta minitrama justificando la preeminencia que se le concede al *extranjero* en base a que sus condiciones de salud eran más delicadas que las del niño español.

El otro "clandestino" de *El comisario*, que se convierte en un *otro* "necesitado" en *Hospital central*, adquiere un carácter marcadamente "cultural" en el tercer ejemplo de este apartado, procedente también de *El comisario*. Se trata de un hechicero subsahariano, presuntamente ilegal aunque ésta no sea la *isotopía* conductora del relato, que se gana la vida en España de un modo un tanto peculiar. Dado que sus

correligionarios se ven obligados a repatriar a sus muertos, en base a la creencia de que sólo en su tierra de origen podrán descansar en paz, pero generalmente no pueden abordar el coste de dicha repatriación, el hechicero asume el viaje a un precio infinitamente más modesto. Sólo que, en vez de retornarlos al país del golfo de Guinea de donde proceden, los entierra en un descampado de las afueras de Madrid.

Como en los ejemplos de los apartados anteriores, el protagonismo es de nuevo ocasional, pero las pasiones que las tres historias inspiran al espectador navegan, esta vez, entre la indecisión a la hora de situarse en el propio universo axiológico y la solidaridad respecto de ese *otro* que ya no podemos seguir contemplando desde la distancia. El lazo con lo social que se establece en cada caso es de tipo institucional y está encarnado respectivamente por la policía, que facilita la liberación de los trabajadores esclavizados, la ONG que hace posible el viaje del niño de Sierra Leona a España, y la religiosa que explica y convence al comisario Castilla de la legitimidad de defender las propias creencias.

El otro asimilado

542 La *asimilación del otro* en las sociedades occidentales representa, en realidad, una forma mitigada de asumir la diversidad, que todavía dista mucho de la plena integración y que, en los dos ejemplos encontrados, se trata de manera muy idealizada.⁹ El otro de *El cor de la ciutat* (TV3) es un mecánico marroquí que se expresa en castellano en un medio catalanohablante y que se ve confrontado sistemáticamente con un entorno reticente. Huari es un trabajador "legal", está casado con una catalana, participa plenamente en la vida social del barrio barcelonés de Sant Andreu donde está ambientada esta producción de TV3 (incluso juega al fútbol en el equipo local) y es uno de sus protagonistas fijos del serial,¹⁰ pero sus lazos con lo social se limitan fundamentalmente a su familia.

Mucho más recientemente (en el episodio emitido el martes 4 de febrero de 2003), *Un paso adelante* (Antena3) incorpora el personaje de Pável, interpretado por Youtel Romero (miembro del grupo cubano rapero Orishas). Pável modifica su *estatus* de inmigrante "ilegal", que trabaja en la cocina de un restaurante y baila salsa, y se incorpora como alumno de la Escuela donde estudian los protagonistas, con el objetivo de introducir en la producción de Globo Media la temática de los *inmigrantes*. Pendientes de la posible evolución que este personaje pueda llegar a experimentar en *Un paso adelante* por lo que su rol narrativo es equivalente al de Huari en *El cor de la ciutat* y en ningún caso constituyen personajes centrales del núcleo coral.

El otro integrado

Matt, el propietario irlandés del pub donde se reúnen los protagonistas de *El cor de la ciutat*; Lorenzo, el bombero negro de *Código fuego* (interpretado por el actor y bombero Emilio Buale) o Jairo, el joven ecuatoriano que convive con la familia de *Majoría absoluta*, representan la plena *integración del otro* extranjero en la sociedad de acogida. Más allá de los problemas ético-ideológicos que pueda plantear la *integración*, entendida como ausencia de la representación del *otro* (en ningún momen-

to se hace referencia a particularidades determinadas por su origen), los ejemplos referidos constituyen, para la mayor parte de la opinión pública, el paradigma de una convivencia ideal que apuesta por la homogeneidad contra la diferencia.

A modo de resumen de cuanto expuesto hasta aquí, voy a sintetizar en un cuadro las características más sobresalientes de la representación del *inmigrante* en la ficción televisiva española.

Representación del inmigrado en la ficción televisiva española

Relación con lo social	Programa	Roles temáticos	Concepción del otro	Juicio Colectivo
Exclusión	<i>Periodistas</i> , 2002 <i>Policías</i> , 2002	Traficantes mexicanos Mafiosos del Este	Delincuente	Miedo
Segregación	<i>Periodistas</i> , 2002	Gitanos extranjeros	Diverso	Piedad
	<i>Cuéntame cómo pasó</i> 2001	Gitanos españoles		
Admisión	<i>El comisario</i> , 2001	Ilegales magrebíes	Clandestino	Indecisión Solidaridad
	<i>Hospital central</i> , 2001	Niño enfermo de Sierra Leona	Necesitado	
	<i>El comisario</i> , 2002	Hechicero subsahariano	Cultural	
Asimilación	<i>El cor de la ciutat</i> , 2001 <i>Un paso adelante</i> , 2002	Mecánico marroquí Bailarín cubano	Ciudadano	Normalización
	<i>El cor de la ciutat</i> , 2000 <i>Código fuego</i> , 2003 <i>Mayoría absoluta</i> , 2002	Propietario pub irlandés Bombero negro Huésped ecuatoriano	—	

543

Notas

¹ También se han excluido del *corpus* aquellas producciones en las que la representación del otro inmigrante es meramente ilustrativa (*Academia de baile Gloria*, de TVE1; *Dime que me quieres*, de Antena3) o funcional a la trama (el serial *Géminis*, de TVE1). Se trata en todos los casos de empleadas de hogar (marroquí, filipina y cubana).

² Sobre la ficción televisiva española, véanse los diferentes informes realizados para *Eurofiction* en Berciano, R., Lacalle, Ch., Vilches, L., 1997, 1998, 1999, 2000 y 2001; Arnanz, C., Lacalle, Ch., Vilches, L., 2002.

³ Véase el análisis de *Policías en el corazón de la calle* que realiza Mario García de Castro (2003).

⁴ Conferencia inaugural del programa de doctorado en Ciencias Sociales, que dirige el profesor Josep Gifreu en la Universitat Pompeu Fabra (20 de enero de 2002).

⁵ El cuadro semiótico, que Greimas toma de Aristóteles, constituye "la representación visual de la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera" (Greimas, Courtés, 1979, voz "cuadrado semiótico").

⁶ Greimas, Courtés, 1979, voz "conjunción".

⁷ Greimas define el "rol temático" como la formulación actancial de los temas o de los reco-

rridos temáticos (Greimas, Courtés, 1979, voz "temático").

⁸ Creo que el carácter de "apátrida" que reivindica el tipo de gitanos representado en *Cuéntame cómo pasó* justifica su tratamiento simbólico como *inmigrantes*.

⁹ En una entrevista por el diario *Avui*, Lluís Arcarazo, director argumental de *El cor de la ciutat*, declaraba: "Hem tractat el racisme quotidià, però el personatge del Huari era molt idealitzat i les seves relacions encara més" (*Avui*, lunes 10 de febrero de 2003, p. 58).

¹⁰ Hasta que Nacho Fresneda, el actor que interpreta al personaje del marroquí Huari deja el serial, a finales de 2002 (que resuelve narrativamente con su muerte en la ficción), tras haberse incorporado a Hospital Central.

Bibliografía

ÁLVAREZ, R.; LACALLE, Ch.; VILCHES, L. "The national production of fiction in the Spanish national context", en Bechelloni, G. Y Buonano, M. (eds.), *Television Fiction and Identities*, Napoli-Los Angeles, Ipermedium, 1997, p. 81-97.
 "Family comedy, family doctor. Spanish Television Fiction in 1996", en Buonano, M. (ed.) *Immaginay Dreamscapes. Television Fiction in Europe*, Lon-

don, John Libbey, 1998, p. 67-80.

- "Domestic fiction/export fiction. Spanish TV Fiction in 1997", en M. Buonano (a cura di), *Shifting Landscapes. Television Fiction in Europe*, London, J. Libbey, 1999, p. 81-96.

- "Playing it safe. Spanish fiction in 1998", en M. Buonano (ed.), *Continuity and Change. Television Fiction in Europe*, Luton, University of Luton, 2000.

- "Less family and more police. Spanish TV Fiction in 1999", en M. Buonano (comp.), *Convergences. Eurofiction*, Napoli, Liguori, 2002.

- "Between innovation and conformism. Spanish TV Fiction in 2000", en M. Buonano, (comp.), EUROFICTION. *Television Fiction in Europe. Report 2001*, Strasbourg, European Audiovisual Observatory, p. 115-131.

ANDERSON, B. *Imagined communities. reflections on the origin and spread of nationalism*, London, Verso, 1983.

ARNANZ, J. C.; LACALLE, Ch.; VILCHES, L. "The moment of local iction. Spanish TV fiction in 2001", en EUROFICTION. *Television Fiction in Europe. Report 2002*, Strasbourg, European Audiovisual Observatory, p. 83-97.

AUGÉ, M. *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris, A. Fayard, 1984 (trad. cast.: *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*, Barcelona, Paidós, 1995).

BENVENISTE, Émile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Minuti, 1969 (libre III, Les status sociaux, chapitre 3, "L'homme libre").

FERGUSON, M. *The mythology about globalization*, European Journal of Communication, vol. 7, 1992, p. 69-93.

GARCÍA DE CASTRO, M. *La ficción televisiva popular*, Barcelona, Gedisa, 2002.

GRAY, "Television, black Americans, and the American dream", en V. Berry; C. Manning-Miller (eds.), *Mediated Messages and African American Culture*, Thousand Oaks, CA-London, Sage, 1996.

GREIMAS, A. J.; COOURET, J. (*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris,

Hachette, 1979, vol. I (trad. cast.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1983).

HALL, S. "The question of Cultural Identity", en S. Hall; D. Held; T. McGrew (eds.), *Modernity and its futures*, Cambridge, Polity Press, 1992, p. 274-325. JHALLY, S.; LEWIS, J. *Enlightened racism: The Cosby Show, Audiences and the Myth of the American Dream*, Boulder, CO, Westview Press, 1992.

LACALLE, Ch. *El espectador televisivo*, Barcelona, Gedisa, 2001.

- "Èxits y fracassos. Anàlisi de cas: Temps de silenci i Cuéntame cómo pasó", Grupo EUROFICTION, *La producció de ficció televisiva a Espanya*, Barcelona, Quaderns del CAC, número extraordinario, noviembre de 2002, p. 37-49.

LANDOWSKI, Eric. "Ellos y nosotros: notas para una aproximación semiótica a algunas figuras de la alteridad social", *Revista de Occidente*, n. 140, 1993, p. 98-118.

ROBERTSON, Roland. "Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity", en M. Featherstone - M. Lash; R. Robertson (eds.), *Global Modernities*, London, Sage, 1995, p. 25-44.

ROBINS, K. "Tradition and translation: national culture in its global context", en J. Corner; S. Harvey (eds.), *Enterprise and heritage: crosscurrents on national culture*, London, Routledge, 1991, p. 21-44.

SCANNEL, P. "Public service broadcasting and modern public life", *Media, Culture and Society*, vol. 11, núm. 2, abril de 1989.

SINCLAIR, John. *Latin American television: a global view*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1999.

Televisión: comunicación global y regionalización, Barcelona, Gedisa / ATV(8), 2002.

TOMLINSON, John, "Cultural globalization and cultural imperialism", en A. Mohammadi (ed.), *International Communication and Globalization*, London, Sage, 1997, p. 170-190.