

CUANDO LA MIGRACIÓN ES ASUNTO DE CIENCIA FICCIÓN: EL MAR LA MAR

JAVIER MORAL

BEATRIZ DEL CAZ PÉREZ

I. INTRODUCCIÓN

Una de las principales dificultades en la representación de fenómenos contemporáneos tan complejos como el de la migración forzada reside en encontrar la distancia justa «ante el dolor de los demás» (Sontag, 2004). Las cuestiones sobre las que gravitaba la reflexión de Susan Sontag en su confrontación con las imágenes de la guerra sirven también para pensar las representaciones del drama migratorio: ¿cómo dar forma adecuada a la tragedia de tantos millones de seres humanos que deciden dejar sus hogares para huir de una vida sin futuro o escapar de la muerte? ¿Qué exigencias morales reclaman dichas imágenes? ¿Qué capacidad tienen para implicarnos y obligarnos a tomar partido ante el horror que denuncian? Dichas cuestiones devienen cruciales en un contexto como el actual en que numerosas fuentes comunicativas, cada vez más activas en las esferas políticas de poder y cuya visión se asienta en el

nacionalismo excluyente, exhiben un poderoso músculo a la hora de generar y poner en circulación todo tipo de discursos audiovisuales en los que el migrante es una amenaza para la paz social (Nyers, 1999; King y Wood, 2001; Moore, Gross y Threadgold, 2012; Chouliaraki y Stolic, 2017; Wilmott, 2017).

Junto a este desalentador panorama geopolítico y en el marco de aquellos contradiscursos realizados por sujetos, colectivos e instituciones que buscan fomentar la visión positiva hacia el migrante, hay que añadir, además, la sobresaturación contemporánea de imágenes que, como han puesto de relieve diferentes autores, desemboca en una generalizada *compassion fatigue* de los *distant observers* (Lodge, 1996; Moeller, 1999; Boltanski, 1999; Chouliaraki, 2006, 2008, 2012, 2013; Dahya, 2017; Yalouri, 2019). Dicha extenuación deriva en gran medida de una anestesia perceptiva ante la reiterativa mostración de imágenes de difícil digestión. La interminable sucesión de cuer-

pos entrelazados intentando cruzar todo tipo de fronteras visibles e invisibles —el mar, el desierto, las montañas—, los rostros infantiles implorando con su mirada un gesto de solidaridad y las ruinas de ciudades devastadas por el mortífero impacto de las bombas terminan por adormecer la mirada de aquel sujeto que se asoma a la realidad a través de los medios de comunicación.

Sortear este doble escollo desde el territorio de la no ficción cinematográfica, espacio político en que se enmarcan las siguientes páginas, supone, por un lado, poner en valor aquellos documentales que operan como contrapeso a los discursos de furia y odio que están copando la esfera pública y, por otro lado, ser capaces de generar propuestas que eviten la desmotivadora *compassion fatigue*. Para lograrlo, antes que nada, conviene recordar que la supuesta realidad en bruto a la que accede el espectador mediante las pantallas no es tal: toda representación está mediada y supeditada a unas prácticas culturales e institucionales concretas que delimitan las condiciones de legibilidad del fenómeno representado. Aunque menos estudiado que en el ámbito de la ficción audiovisual (Balló y Bergala, 2016), también en la representación documental operan como marco normativo determinados regímenes visuales y patrones iconográficos dominantes (Balló y Salvadó, 2023). Algo ha comenzado a reflexionarse al respecto con el cambio de siglo. Liisa Malkki, por ejemplo, ya destacó a finales del siglo XX, la «tendencia a universalizar al “refugiado” como un tipo especial de persona, no solo en la representación textual, sino también en su representación fotográfica¹» (1995: 9), subrayando, más tarde, la existencia de dos grandes modos de mostración del migrante y el refugiado en los medios de comunicación: «(1) masas de personas dispuestas para parecer un “mar de humanidad”; y/o (2) fotografías en primer plano de mujeres y niños» (1997: 235). De igual modo, Terence Wright confirmaba la escasa atención prestada a la imagen en la investigación sobre la temática y sugería la existencia de cierta imaginería o «ar-

quetipos históricos que se utilizan para retratar el tema de la migración forzada» (Wright, 2000: 2) que provendría de modelos anclados en la iconografía cristiana y que denominó «iconografía de la precariedad» (Wright, 2000: 13). La tradicional representación de la Virgen con el Niño, que el autor actualizaba en la famosa fotografía de Dorothea Lange, *Migrant Mother* (1936), o la recurrente apelación a la expulsión del paraíso en los relatos ficcionales sobre migración —que para Wright asumían muchos rasgos del género *road movie*— abrían una fecunda senda para el estudio de la función de la imagen en los discursos de lo real que aún está por explorar, aunque ya existen algunos frutos (Fregoso, 2003; Mannik, 2012; Wright, 2014; Chouliaraki y Stolic, 2017; Robinson, 2019; Franceschelli y Galipò, 2021; Beiruty, 2020; Eklsä, 2022; Balló y Salvadó, 2023; Moghimi, 2024).

TODA REPRESENTACIÓN ESTÁ MEDIADA Y SUPEDITADA A UNAS PRÁCTICAS CULTURALES E INSTITUCIONALES CONCRETAS QUE DELIMITAN LAS CONDICIONES DE LEGIBILIDAD DEL FENÓMENO REPRESENTADO

En cualquier caso, la persistencia y reiteración de dichas estrategias visuales —que en este siglo XXI ilustra de manera ejemplar *Human Flow* (Ai Weiwei, 2018), el laureado documental sobre los flujos migratorios globales del artista chino—, constituyen un reservorio de imágenes que parece contribuir activamente a la desactivación política del denominado *migrant cinema* (Rings, 2016; Yalouri, 2019; Cerdán y Fernández, 2022). Esa es la hipótesis que sustenta este trabajo: el entumecimiento perceptivo ante esa «imagen ultra-conocida» (Sontag, 2004: 14) que define al migrante está relacionado en gran medida con la redundancia y estereotipación de sus representaciones audiovisuales. Por ello, como estrategia de reversión de la *compassion fatigue*, resulta necesario desentu-

mecer la mirada y movilizar a los *distant observers* hacia unos posicionamientos más empáticos y proactivos.

A tal fin, los procedimientos de extrañamiento estudiados por el formalismo ruso, que se sitúan en la base de la funcionalidad poética del lenguaje, se presentan como un útil marco de referencia desde el que repensar el *migrant cinema*. Se trata de procedimientos discursivos que tienden a ofrecer una mirada insólita respecto al objeto representado, como analizara Victor Shklovski (1978) en su texto esencial «El arte como artificio». A diferencia de la experiencia habitual de cualquier individuo, defendió el teórico literario, la percepción prolongada que persigue la obra de arte ofrece «una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento» que logra desautomatizar la mirada racional cotidiana (1978: 60). Ese sería el objetivo último del gesto artístico: detener la mirada en el objeto, mantenerlo en su condición intransitiva para evitar que desaparezca detrás de un sentido que sería el objetivo último de la mirada utilitaria.

Si se conjuga lo estético con lo ético, dicha desautomatización puede operar como condición previa en una posible activación política de la mirada, como formuló Laura Marks (2000) a propósito del *Intercultural cinema*, aquel creado por cineastas de la diáspora, migrantes o que pertenecen a minorías culturales. Retomando la clásica distinción de Alois Riegl (1985) entre un tipo de percepción óptica frente a otra háptica, aquella vinculada estrictamente a lo visual y racional y esta a lo táctil y sensorial —próxima, por tanto, a aquella percepción prolongada descrita por Shklovski—, la autora ponía en valor dichas prácticas audiovisuales experimentales que se decantaban por la segunda y lograban evocar en el espectador «una respuesta que es simultáneamente intelectual, emocional y visceral» (Marks, 2000: xvi). Es gracias a la capacidad de desbordar el marco cognitivo de las convenciones que rigen el cine dominante mediante la atención a la materialidad y los valores sensitivos de la imagen que el *Intercultural cinema* logra

conjugar «lo político y lo poético de manera inextricable» (2000: xvi) para la autora.

Las siguientes páginas centran su atención en un notable ejemplo que parece conciliar las dos condiciones: lo ético y lo estético se conjugan de manera inextricable en *El Mar La Mar* (Joshua Bonnetta y J. P. Sniadecki, 2017) en su aproximación al problema migratorio en la frontera sur de los Estados Unidos. Se trata de una propuesta que se nutre de la fortaleza fenomenológica y sensorial de documental contemporáneo y aborda la temática mediante un doble movimiento complementario que, pivotando en torno a la desautomatización y la percepción háptica, se acerca al desvío poético que encarna, de manera ejemplar, el cine de ciencia ficción de Andrei Tarkovski. Y, muy especialmente, *Stalker* (1979), película que describe también, al igual que aquella, el transitar de unos sujetos por un espacio inconmensurable en el que la naturaleza asume una condición amenazante similar a la del desierto de Sonora en *El Mar La Mar*. Aquella «prevalencia de la atmósfera sobre el espacio, la historia o la imagen» que, según Robert Bird (2008: 14), vinculaba al cineasta ruso con el *cine poético*, es de intensidad similar a la que despliegan los dos cineastas en su aproximación a la frontera entre México y Estados Unidos: tanto en una como en otra, la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie se construyen contra la perfecta legibilidad del mundo representado y detienen la atención del espectador en la superficie sensitiva de la imagen, como se pondrá de relieve en estas páginas. Más que comprender lo que acontece en la pantalla a partir de la sucesión narrativa de acontecimientos, puede decirse que, en gran parte de su metraje, *El Mar La Mar* busca «afectar a los espectadores “emocional y sensorialmente”» (Bird, 2008: 153), como subrayara el teórico a propósito del cineasta ruso. Pero al igual que este, el distanciamiento poético no invalida la reflexión política. El film de Bonnetta y Sniadecki termina con una ceremoniosa reflexión ética sobre lo que esconde la superficie de Sonora: los

miles y miles de cuerpos que perecieron intentando sortear sus mortíferas arenas. La comparación con el universo de Tarkovski se desplaza entonces a *Solaris* (1972) y a esa desasosegante inmensidad del planeta alienígena cuya superficie, incognoscible, guarda en sus capas inferiores una misma pulsión de muerte que el desierto de *El Mar La Mar*.

2. EL MAR LA MAR: FENOMENOLOGÍA, SENSORIALIDAD Y CINE DE NO FICCIÓN

El Mar La Mar es el resultado de la colaboración entre un artista sonoro, Joshua Bonnetta, y un cineasta de raigambre etnográfica y largo recorrido, J. P. Sniadecki, que ofrece una desasosegante propuesta audiovisual sobre el tránsito de migrantes hacia los Estados Unidos a través de uno de sus puntos más mortíferos en el sur: el desierto de Sonora. Rodado en formato analógico en 16 mm, se divide en tres bloques netamente diferenciados por un intertítulo que fragmenta la narración —Río/River, Costas/Edges y Tormenta/Storm—. El proyecto alcanzó una importante repercusión internacional, logrando varios premios y nominaciones en prestigiosos certámenes internacionales, como el Festival Internacional de Cine de Berlín o el Festival Internacional de Cine Independiente IndieLisboa.

Aunque los dos autores no parecen encontrarse cómodos con la etiqueta (Mulligan, 2017), en gran medida porque desborda dicho marco, como se defenderá en estas páginas, *El Mar La Mar* ha sido considerado como un relevante ejemplo de ese nuevo cine etnográfico sensorial que representa de manera emblemática el *Harvard Sensory Ethnography Lab* (SEL) (Ginsburg, 2018). Se trata de un laboratorio que comenzó su andadura a comienzos del siglo XXI bajo la dirección de Lucien Castaing-Taylor, un antropólogo visual que a lo largo de los años noventa combinó su faceta como cineasta con la publicación de diversos textos en los que cuestionaba los usos del audiovisual por parte de la Antropología. Entre los objetivos declarados del SEL en su página

web, se encuentra la promoción de «combinaciones innovadoras entre la estética y la etnografía» (Harvard University, s.f.). Desde que el laboratorio adquiriera notoriedad en el panorama audiovisual contemporáneo con *Sweetgrass* (Ilisa Barbash y Lucien Castaing-Taylor, 2009), acompañamiento de un grupo de ganaderos por los montes de Montana, y *Leviathan* (Lucien Castaing-Taylor, Verena Paravel, 2012), vertiginosa inmersión en un barco pesquero, el reconocimiento del documental sensorial en prestigiosos festivales internacionales, como los de Locarno, Venecia o Berlín, ha dado visibilidad a producciones como *Manakamana* (Spray y Velez, 2013), a la obra del propio Sniadecki, cuyas *The Yellow Bank* (Sniadecki, 2010) o *Foreign Parts* (Paravel y Sniadecki, 2010) presentan el aroma inconfundible del SEL, o el cine de directores españoles como Mauro Herce y su *Dead Slow Ahead* (2015) o Lois Patiño, cuya reciente *Samsara* (2024) parece una explícito muestrario de estrategias sensoriales.

El interés y aumento de estos documentales hunde sus raíces en el denominado *giro sensorial* que tuvo lugar en el terreno de las ciencias sociales en las últimas décadas del siglo XX (Howes, 2003). Frente a la postura etnográfica tradicional que intentaba traducir audiovisualmente una realidad aprehensible mediante estructuras semióticas, ciertos etnógrafos y cineastas propusieron nuevos modos de conocimiento del otro en los que el concepto de experiencia se situaba en el corazón de la práctica, como subrayara Castaing-Taylor: «el cine no solo constituye un discurso sobre el mundo, sino que también (re)presenta una experiencia de él» (1996: 86). El eco de dicha declaración con el principio rector de la fenomenología resulta revelador. Tal y como expuso en términos concisos Merleau-Ponty, el movimiento fenomenológico se presenta como el «ensayo de una descripción directa de nuestra experiencia tal como es» (1994: 7). Dicha consideración afecta radicalmente al proceso de interrogación del Otro en la representación cinematográfica. Antes que intentar explicar el mundo como ha hecho tradicionalmente el cine

**ANTES QUE INTENTAR EXPLICAR
EL MUNDO COMO HA HECHO
TRADICIONALMENTE EL CINE
ETNOGRÁFICO, EL DOCUMENTAL
SENSORIAL PROPONE UNA EXPERIENCIA
DE ÉL MEDIANTE UNA ACTITUD DE
REDUCCIÓN QUE EVITE LA VALORACIÓN
PRECONCEBIDA DE ESE MUNDO QUE
QUIERE INTERROGAR**

etnográfico, el documental sensorial propone una experiencia de él mediante una actitud de reducción que evite la valoración preconcebida de ese mundo que quiere interrogar. Se trata, en sentido estricto, de aquel colocar el mundo entre paréntesis que supone la *epoché* para Edmund Husserl (1962) y que se situaba en el origen de la nueva forma de filosofía. Tal es la impronta fenomenológica sobre la que se levantan mayoritariamente todas estas propuestas: la cámara, arrojada en medio de un entorno desconocido, solo puede captar fragmentos, impresiones y trozos sueltos de mundo en trance de hacerse en lugar de mundo terminado. Lejos de ofrecer la experiencia audiovisual de un mundo clausurado y legible, ofrece más bien una experiencia perceptiva llena «de reflejos, de fisuras, de impresiones táctiles fugaces» (Merleau-Ponty, 1994: 10).

2.1 De Costas a *Stalker*: extrañamiento y espacio nómada

Confirmando el rasgo fenomenológico que lo funda, *El Mar La Mar* comienza, antes que nada, con la suspensión de cualquier conocimiento del mundo en que vamos a sumergirnos, incluidos aquellos regímenes visuales que han gobernado tradicionalmente nuestro imaginario sobre el viaje ilegal desde México a Estados Unidos. O, en otras palabras, antes de experimentar lo que supone habitar y atravesar el mortífero desierto, hay que deshacerse de cualquier consideración de la

existencia de una realidad ajena a la conciencia del espectador, hay que despojarse de todo juicio apriorístico de lo que significa Sonora. Esa es la *epoché* que proponen los cineastas en Río.

Así, en palabras del propio Snadiecki, la abertura con la que da comienzo el documental no tiene otra función que la de desorientar al espectador, para hacerlo más receptivo a la experiencia sensorial que se le va a ofrecer acto seguido: «desfamiliarizarte y desorientarte, para que puedas reorientarte a través de tu aparato perceptivo y de tu sensorio» (Mulligan, 2017). Río perturba el visionado mediante su confrontación con una pantalla sin apenas asidero para reconocer lo que vemos durante casi tres minutos. Nos encontramos ante la empalizada que separa los dos países, pero nada permite certificarlo: no existe título ni voz *over* que nominalice el lugar, tampoco tiempo ni fijación en los detalles que permitan su reconocimiento, tan solo una sucesión ininterrumpida de franjas que se superponen vertiginosamente ante la mirada del espectador y en la que prima lo textual y lo abstracto por encima del contenido. La rima con el largo *travelling* en el que acompañamos al explorador junto al escritor y el científico en *Stalker* mientras se adentran en la zona prohibida no puede pasar desapercibida, a pesar de las diferencias entre ambos: la extrema velocidad del aparato en el film de Snadiecki y Bonnetta contrasta con la ceremoniosidad y lentitud del film de Tarkovski, así como la sucesión de las franjas verticales negras en la primera difiere de la interposición de las cabezas de los personajes entre la cámara y el paisaje en la segunda. Pero las diferencias no pueden ocultar las similitudes: idéntico desplazamiento lateral de la cámara, idéntica movilidad de la mirada, idéntica imposibilidad de definir un paisaje. Uno y otro movimiento cumplen, en el fondo, una función similar: enjuagar la mirada del espectador, ofrecerle una imagen borrosa e indefinida que invalide su comprensión del lugar. Sacudir, en definitiva, todos los prejuicios visuales que podamos tener de la frontera.

Solo entonces, una vez suspendidas las expectativas narrativas de lo que sería esperable en cualquier documental sobre la temática, el espectador es lanzado directamente a ese ambiguo universo que define Costas. También aquí se pueden rastrear las analogías con *Stalker* a lo largo de todo el segmento. La reflexión de Robert Bird respecto a la relación entre la experiencia del espectador y el mundo material en el universo de Tarkovsky, «bloquear nuestro deseo de continuidad mediante una resistencia sensorial que pone en primer plano la intervención material del propio medio» (2008: 223), resuena en la declaración de Bonnetta a propósito de que *El Mar La Mar* «se refiere a un mundo físico: un lugar, sus materiales, sus elementos» (MacDonald, 2019: 490). En pocas palabras, tanto en una película como en la otra prima la concreción de lo sensible frente a la abstracción y el concepto espacial. En el territorio prohibido de *Stalker*, la herrumbre corroe los objetos manufacturados y desatendidos en la intemperie —los coches, tanques y objetos irreconocibles—; los edificios abandonados y semiderruidos que los personajes atraviesan a lo largo de su periplo se muestran como ruinas de un pasado reconocible, la exuberante naturaleza que no parece detenerse ante nada ni ante nadie, el carbón negro bajo el que laten todavía los rescoldos rojizos de la combustión o el viento que azota unas arenas movezizas, concentran la mirada del espectador en la fisicidad de la Zona. De igual modo, el desierto de Sonora se construye a partir de un mismo énfasis en su materialidad. El fuego que arrasa la ladera de la montaña en la oscuridad de la noche —recordemos que, para Sklovski, el oscurecimiento de la imagen es una de las principales estrategias en la desautomatización—, las vísceras de un animal apenas distinguible de los dedos que lo desuellan, las plantas y arbustos dispersos por el territorio que son azotados por el viento o rescatados de la oscuridad por los cegadores fogonazos de los focos policiales, los grupos de nubes que, de todo tamaño y forma, recorren las montañas y se enredan

en sus crestas o los lejanos puntos luminosos que atraviesan la pantalla, sin que finalmente se sepa qué son, ofrecen una enorme resistencia sensorial a la conceptualización del territorio representado.

La insistente fijación en lo concreto y material de los dos lugares tiene su repercusión en la concepción global del espacio por parte del espectador: ni *Stalker* ni *El Mar La Mar* ofrecen la más mínima posibilidad de pensar el territorio en términos de unidad. Construidos más bien bajo el signo de ese «espacio cualquiera» señalado por Deleuze (1984), marca mayor del cine moderno, las dos películas borran cualquier posibilidad de establecer unas relaciones de contigüidad y complementariedad entre los fragmentos que permitan, al menos, elaborar, en última instancia, una hipótesis factible sobre sus límites y dimensiones. Dicha forma de entender el espacio se convierte en rasgo fenomenológico fuerte: los lugares representados se configuran mediante una yuxtaposición de pedazos dispersos y sin vinculación fuerte, apenas un conjunto de impresiones que no guardan una relación clara entre sí ni permiten vislumbrar su topografía. Uno y otro son espacios sentidos antes que comprendidos.

De hecho, en *Stalker*, como subraya el guía, nadie tiene un concepto acerca de la zona. Aún más, se trata de un territorio en el que nada permanece constante, lugar que se hace y se deshace en cada nueva incursión —las trampas aparecen y desaparecen o cambian de lugar— y cuya única posibilidad de orientarse consiste en el azaroso lanzamiento de las tuercas por alguno de los viajeros. En lugar de seguir un trayecto predeterminado y guiado por indicios regulares, pues, el itinerario define un recorrido extraordinariamente irregular, más próximo a lo circular y laberíntico que a lo lineal, se trata de un gesto aleatorio e incomprensible para los nuevos visitantes que, en realidad, más que marcar el territorio, desdibuja cualquier posibilidad de definirlo. Por eso, cada incursión en la Zona necesita de un nuevo trazado y de una nueva orientación, porque no existe tal mapa ni posibilidad de fijar unas referencias.

Esa misma confusión, falta de referencias y de conexión entre los fragmentos es la que prima también en *El Mar La Mar*. En el film de Snadieki y Bonnetta, el espectador es arrojado directamente «en un espacio que no eres capaz de descifrar de inmediato» (Mulligan, 2017). Lo llamativo del desierto de Sonora es precisamente eso. No tanto, como analizara Janet Walker (2024), que incite a la posibilidad de rastrear el mapa donde se rodó la película como, precisamente, la imposibilidad misma de pensar un mapa de Sonora como subrayara el propio Sniadecki: «como el mar en el sentido en que es una entidad amorfa; no puedes verdaderamente conocer su volumen o contenerlo y reducirlo a algo fácilmente entendible, y sus costas y orillas están constantemente cambiando» (citado en MacDonald, 2019: 491). Lo impreciso y lo borroso se superponen sobre la nitidez y el registro en la mostración del desierto de Sonora. Los encuadres nocturnos en los que apenas se distinguen las formas y contornos de los objetos y personajes encuadrados —soldados, migrantes, caballos, esbozos de formas apenas indiscernibles—, el uso de primeros planos descontextualizados que en numerosas ocasiones no logran siquiera la condición de entidad reconocible, la puesta en sucesión de las secuencias, gobernada por criterios compositivos y rítmicos antes que espaciales —al igual que para Tarkovski, el «ritmo es el elemento decisivo —el que otorga la forma— en el cine» (2002: 145)— inciden en la construcción de ese mundo incognoscible para el espectador.

Una buena manera de comprender la apuesta espacial de los dos proyectos reside en su confrontación con el par espacio sedentario/espacio nómada analizados por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2003). Si aquel, cuya representación gráfica por excelencia es el mapa, se reconoce por estar acotado por «muros, lindes y caminos entre las lindes» (2003: 385), este se define más bien como un lugar que «sólo está marcado por “trazos” que se borran y se desplazan con el trayecto» (2003: 385). Frente al suje-

to del espacio sedentario, continúan los filósofos, el sujeto del espacio nómada es aquel que en su deambular es antes que nada «un vector de desterritorialización. Añade el desierto al desierto, la estepa a la estepa, mediante una serie de operaciones locales cuya orientación y dirección no cesan de variar» (2003: 386). La condición de los viajeros que se incursionan en el territorio prohibido, tanto en *Stalker* como *El Mar la Mar*, parece evidente entonces: al igual que los nómadas, desconocen el territorio y solo pueden vagar por él a tientas, haciendo y deshaciendo el camino mientras lo recorren, atravesando el territorio sin rumbo fijo y sin la certeza, siquiera, de poder atravesarlo.

La idea de que viajar a través del desierto de Sonora, en palabras de uno de sus habitantes, es una suerte de *trippy little world*, coincide finalmente con la reflexión de Žižek ante la extrañeza derivada de la visión del cineasta ruso: «¿No podríamos sacar tal vez la conclusión brechtiana de que el típico paisaje tarkovskiano —el medio humano en proceso de deterioro e invasión por la naturaleza— supone la visión de nuestro universo desde el punto de vista imaginario de un alienígena?» (2006: 135). Esa es también, en gran medida, la posición del espectador ante las imágenes y sonidos que presencia, sujeto perplejo y desorientado como un alienígena ante una experiencia tan perturbadora como amenazante de lo que supone transitar un lugar sin puntos de conexión, sin límites conocidos.

2.2 De Tormenta a Solaris: lugar de memoria y mundo originario

Pero la elaborada revalorización de lo sensorial de Costas es condición necesaria, aunque no suficiente, en la activación de una mirada crítica hacia el drama de la migración. El extrañamiento derivado de la atención a los valores formales y expresivos —la desautomatización como final en sí mismo del objeto estético según Shklovski (1978)— dificulta, cuando no impide, el posicionamiento reflexivo respecto al contenido representado. Stuart Robin-

**SI SE ORGANIZABA BAJO EL SIGNO DEL
ESPACIO CUALQUIERA, TORMENTA LO HACE
MÁS BIEN BAJO EL DEL MUNDO ORIGINARIO**

son lo señaló a propósito de cierto *migrant cinema* que, desplegando estrategias típicas de la no ficción contemporánea como la hibridación y el desinterés por los valores simbólicos del relato, evitaba los «riesgos potencialmente deshumanizantes de los enfoques más didácticos», pero no así la «desconexión fenomenológica por parte del espectador potencialmente interesado» (Robinson, 2019: 118). Al no poder establecer vínculos de identificación entre la experiencia de los personajes y el espectador, incidía, dichas propuestas corrían el riesgo de desmotivar al observador distante.

Lo relevante de *El Mar La Mar* por el contrario, y de ahí la incomodidad de sus directores con respecto a su inclusión en el marco conceptual del SEL, es, precisamente, su manifiesta intención de trascender lo sensorial y reintegrar esa experiencia perceptiva previa en otra integral que posibilite la movilización política del espectador. A diferencia de las producciones realizadas en el entorno del laboratorio de Harvard, el trabajo de Sniadecki y Bonnetta no renuncia al comentario sobre el mundo que intenta capturar. Antes bien, lo que hacen es complementar la experiencia fenomenológica y sensorial de Costas con otra que exige del espectador otra mirada de tipo cognitivo.

A tal fin, incluyen un último fragmento que contrasta en fondo y forma con los anteriores. En Tormenta pasamos del universo extraño y desconcertante del desierto de Sonora a la mostración de un auténtico lugar de memoria en sentido estricto; un lugar de cristalización de la memoria grupal en los términos descritos por Pierre Nora (2008). Dicha mutación del espacio ha ido manifestándose de manera sutil a lo largo de Costas. Los pequeños indicios sueltos en la narración (los testimonios, aunque inconexos e incapaces de construir

un relato, han ido aportando información sobre lo que supone habitar Sonora) han ido preparando al espectador para enfrentarse a lo que significa el desierto en términos simbólicos. No por casualidad la última secuencia se centra en mostrar, como escribe Slavoj Žižek a propósito de *Stalker*, los «desechos humanos en proceso de ser reclamados por la naturaleza» (2006: 135). Así, los largos planos a ras del suelo en *Stalker* en los que la cámara filma los restos y vestigios de unas historias que permanecen mudas mientras los personajes se acuestan para descansar —recipientes metálicos, un espejo, restos de un calendario, monedas y un icono religioso, todo sepultado bajo el agua— riman dolorosamente con la detallada atención a los restos del naufragio con que termina Costas: los harapos semienterrados y las botellas de agua, las huellas de las pisadas de los cuerpos que en algún momento atravesaron el lugar, una mochila, tarjetas, una imagen religiosa o los restos electrónicos de un teléfono desbordan la concreción material del lugar, para abrirse a una reflexión que apunta hacia otro nivel de sentido fácilmente vinculable con el drama humanitario.

Esta progresiva inscripción cobra pleno sentido con la construcción del desierto que exhibe Tormenta. La pantalla adquiere aquí un valor significativo del que ha carecido hasta el momento y condensa una función simbólica que se aprecia, antes que nada, en el cambio de registro visual. El haz de oposiciones respecto al metraje anterior es más que notable: frente a la variedad y riqueza cromática de los primeros segmentos, la sobriedad del blanco y negro del último torna la imagen en escala de grises sin apenas contrastes ni matices. Ante la fragmentación que prevalece en Costas, aglomeración de elementos, objetos y tipos de encuadres que priman lo oblicuo, la planitud extrema de Tormenta, sucesión de grandes planos generales frontales que apenas establecen una diferencia figurativa entre sí. Los encuadres, antes que remitir a aquellos anteriores o posteriores en buena lógica narrativa, concentran la mirada ha-

cia el interior de sus márgenes, imágenes encerradas sobre sí mismas.

La monumentalidad de la pantalla deviene proverbial entonces, decorado completamente vacío, que se exhibe como una suerte de gran escenografía que parece esperar la llegada de unos actores que no comparecen en escena. En términos formales, se define como una especie de esquema paisajístico, apenas un fondo sin forma o esbozo de paisaje definido por sus mínimos elementos: tan solo una línea de horizonte que separa un cielo y una tierra, lo etéreo y lo pesado, poco más. Lo ceremonioso y la distancia respecto al espacio que resulta tan típico de los lugares de memoria es asumida íntegramente por la imagen, que se transforma en una imagen global y total del desierto. En resumidas cuentas, si Costas se organizaba bajo el signo del espacio cualquiera, Tormenta lo hace más bien bajo el del mundo originario, aquel que: «se lo reconoce por su carácter informe: es un puro fondo, o más bien un sinfondo hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos» (Deleuze, 1984: 180). A diferencia del fragmento y la desconexión espacial de aquel, el mundo originario conforma un conjunto que reúne todas las partes, pero no según un criterio de organización, sino que hace «converger todas las partes en un inmenso campo de basuras o en una ciénaga, todas las pulsiones en una gran pulsión de muerte» (1984: 180). El espacio se carga, así, de una lúgubre potencialidad que parece ser también el principio que rige Sonora en Tormenta, tal y como el propio Sniadecki dejaba entrever al describir al desierto en el último fragmento como «purificador y aterrador, bíblico y primordial» (citado en MacDonall, 2019: 494).

Dos grandes diferencias señala el filósofo entre la consideración del espacio cualquiera y el espacio originario. En primer lugar, que si el primero remite a la afectividad de la mirada —a la emoción—, el segundo lo hace a su condición primaria —a la pulsión y la visceralidad—. En segundo lugar, si el espacio cualquiera puede constituirse como espacio autónomo, plenamente ficcional —o alienígena—,

el mundo originario guarda, sin embargo, una relación de necesidad con el «medio histórico y geográfico que le sirve de médium» (Deleuze, 1984: 181). De este modo, el mundo representado se dedica al desvelamiento de la violencia y crueldad sobre las que se levanta el mundo real. El desierto de Tormenta no puede dejar de establecer un circuito de reciprocidad entre lo que muestra y lo que no muestra, entre lo poético de la imagen y la cruda realidad de lo que sugiere.

Lo que se deriva de la desoladora reflexión de Deleuze y la descripción de Sniadecki se comprende mejor con el cambio menos perceptible, aunque más sustancial, que se inscribe entre los dos segmentos: si el desierto en Costas ha sido atravesado, aunque sea fantasmalmente, por unos cuerpos nómadas —de los migrantes, de los colaboradores, de sus habitantes, pero también del espectador—, el desierto de Tormenta carece por el contrario de cualquier presencia corpórea. La voz *over*, que sobrevuela la imagen sin ilustrarla o describirla —se trata del poema *Primero sueño* de Sor Juana de la Cruz, poeta mexicana del siglo XVII—, confirma en su autonomía de la imagen la radical ausencia de cuerpos en la pantalla. Pero que no se vean no significa que no se imaginen. No hace falta mostrar los cadáveres ni los esqueletos de los migrantes muertos por las terribles condiciones climáticas, los salteadores o la policía de fronteras. Tampoco es necesario acudir al reservorio iconográfico del *migrant cinema* mostrando impudicamente las filas de hombres, mujeres y niños escondiéndose en los vagones de los trenes o entre la vegetación dispersa por todo el territorio. En su parquedad, la pantalla en Tormenta asume así los trazos de la imagen arqueológica y estratigráfica que, para Deleuze (1987), reúne la percepción con la imaginación, lo que se ve y lo que se imagina. Y al igual que, para el filósofo, «la tierra vale por lo que está sepultado en ella» (Deleuze, 1987: 322), en el cine de los Straub y Huillet, Sonora se transfigura en el último segmento de *El Mar La Mar* en la desoladora lápida que sepulta bajo sus arenas los cuerpos de todos aquellos que

no lograron sobrevivir al trayecto y cuya necesidad de recordar es potestad, ahora, del espectador, que debe imaginar lo inimaginable.

En última instancia, el deslizamiento retórico operado desde Costas a Tormenta puede cifrarse como el deslizamiento de lo concreto de la Zona en *Stalker* a lo abstracto del océano pensante en *Solaris*, entidad homogénea y fluida que resulta refractaria a los intentos humanos por horadar su superficie. La minuciosa atención a lo visible en Costas y *Stalker* se contrapone a la atención que se presta en *Solaris* y Tormenta a lo invisible, a lo que está en los estratos inferiores. Así, al igual que la superficie alienígena interpela a las capas psíquicas más profundas de los científicos embarcados en la misión de *Solaris*, también el desierto en Tormenta apela al inconsciente del espectador y le obliga a cuestionarse aquello que está en el subsuelo, a preguntarse por el sentido oculto en las inaccesibles capas subterráneas. Con una diferencia, porque el océano pensante en la película de Tarkovski se convierte más bien en un océano de memoria en *El Mar La Mar*, en un sobrecogedor espacio de recogimiento para el espectador que debe imaginar lo que esconde el paisaje. En cuanto imagen primordial, el plano general de Sonora revela en su sencillez figurativa esa pulsión de muerte que constituye el mortífero lugar. Eso es, en definitiva, lo que les espera a todos aquellos que se enfrenten a *Solaris* o a Sonora.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Se comprende mejor ahora la distancia de los cineastas respecto a los postulados del documental sensorial: mediante un preliminar ejercicio de desautomatización de la mirada que se aleja tanto de la iconografía típica del *migrant cinema* como del registro didáctico, Costas confronta al espectador con una experiencia sensorial del desierto de Sonora que termina por transformarse en reflexión rememorativa en Tormenta. El fértil diá-

logo que establece con el cine de ciencia ficción de Andrei Tarkovski permite comprender, por un lado, el compartido énfasis en el mundo físico y material del universo representado y, por otro, que dicha revalorización es el punto de partida estético para llegar a un punto de llegada que es netamente ético. Si en la primera parte del metraje *El Mar La Mar* se asemeja a esa ambigua y desasosegante zona por la que deambulan los protagonistas de *Stalker*, sujetos nómadas que recorren a tientas un territorio amorfo que se reconfigura con cada incursión, el final del documental se acerca más a esa superficie indescifrable que es el planeta *Solaris* y cuya búsqueda de sentido —inalcanzable en última instancia— solo conduce a la muerte.

Llamativamente, sin embargo, los proyectos de Tarkovski y Bonnetta y Sniadecki confluyen siguiendo un sentido inverso: si el cineasta ruso utiliza los códigos genéricos para hablar de los componentes morales de lo humano², los directores contemporáneos parten de lo moral —el drama humano— para derivar la experiencia audiovisual al territorio de lo fantástico y el terror. Es gracias a ese doble movimiento complementario que reúne el distanciamiento poético y político que *El Mar La Mar* soslaya el problema del *passion fatigue* y propone nuevas formas de contar la migración, formas que, retomando de nuevo la reflexión de Laura Marks (2000), sean capaces de concitar respuestas que resulten, a la vez, intelectuales, emocionales y viscerales. ■

NOTAS

- 1 Todas las traducciones de textos publicados originalmente en inglés han sido realizadas por los autores de este trabajo.
- 2 Esculpir el tiempo «La ciencia ficción no era en *Stalker* sino un punto de partida táctico, útil para ayudarnos a destacar aún más gráficamente el conflicto moral, que era lo esencial para nosotros» (Tarkovski, 2002: 222)

REFERENCIAS

- Balló, J., Bergala, A. (eds.). (2016). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Balló, J., Salvadó, G. (2023). *El poder en escena. Motivos visuales en la esfera pública*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Beiruty, R. (2020). Towards a Participatory Approach: Reversing the Gaze when (re)presenting Refugees in non-fiction film. *International Journal of Film and Media Arts*, 5(2), 82-99. <https://doi.org/10.24140/ijfma.v5.n2.05>
- Bird, R. (2008). *Andrei Tarkovsky: Elements of cinema*. Londres: Reaktion.
- Boltanski, L. (1999). *Distant Suffering: Morality, Media and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Castaing-Taylor, L. (1996). Iconophobia. How anthropology lost it at the movies. *Transition*, 69, 64-88. <https://doi.org/10.2307/2935240>
- Cerdán, J., Fernández Labayen, M. (2022). Cine, migración y archivos. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 7-18. <https://doi.org/10.63700/1030>
- Chouliaraki, L. (2006). *The Spectatorship of Suffering*. Thousand Oaks: Sage.
- Chouliaraki, L. (2008). The Mediation of Suffering and the Vision of a Cosmopolitan Public. *Television & New Media*, 9(5), 371-391. <https://doi.org/10.1177/1527476408315496>
- Chouliaraki, L. (2012). Between Pity and Irony—Paradigms of Refugee Representation in Humanitarian Discourse. En K. Moore, B. Gross y T. Threadgold (eds.), *Migrations and the media. Global crises and the media* (pp. 13-31). Nueva York: Peter Lang.
- Chouliaraki, L. (2013). *The Ironic Spectator: Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*. Cambridge: Polity Press.
- Chouliaraki, L., Stolic, T. (2017). Rethinking media responsibility in the refugee «crisis»: A visual typology of European news. *Media, Culture & Society*, 39(8), 1162-1177. <https://doi.org/10.1177/0163443717726163>
- Dahya, N. (2017). Digital media and forced migration: Critical media education for and about refugees. *TELEVISION*, 24-27. https://inee.org/sites/default/files/resources/Dahya_Digital_media_and_forced_migration_2017_en.pdf
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2003). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Ekls, I. (2022). Visual Depictions of Refugee Narratives of European and Middle Eastern Non-Governmental Organizations' Design Strategies. *The Journal of Communication and Media Studies*, 7(2), 31-45. <https://doi.org/10.18848/2470-9247/CGP/v07i02/31-45>
- Franceschelli, M., Galipò, A. (2021). The use of film documentary in social science research: Audio-visual accounts of the «migration crisis» from the Italian island of Lampedusa. *Visual Studies*, 36(1), 38-50. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2020.1769497>
- Fregoso, R. L. (2003). Toward a planetary civil society. En *meXicana Encounters: The Making of Social Identities on the Borderlands* (pp. 1-29). Oakland: University of California Press. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pn5h6.6>
- Ginsburg, F. (2018). Decolonizing Documentary On-Screen and Off: Sensory Ethnography and the Aesthetics of Accountability. *Film Quarterly*, 72(1), 39-49. <https://doi.org/10.1525/fq.2018.72.1.39>
- Harvard University. (s.f.). *Sensory Ethnography Lab*. <https://sel.fas.harvard.edu/>
- Howes, D. (2003). *Sensual relations: Engaging the senses in culture and social theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Husserl, Edmund (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- King, R., Wood, N. (2001). *Media and Migration: Constructions of Mobility and Difference*. Londres: Routledge.
- Lodge, D. (1996). *Therapy*. Londres: Penguin.
- MacDonald, S. (2019). Sensory Ethnography, Part 2. En S. MacDonald. (Ed.), *The Sublimity of Document: Cinema as Diorama* (pp. 451-495). Oxford: Oxford University Press.
- Malkki, L. (1995). *Purity and Exile: Violence, Memory, and National Cosmology among Hutu Refuge*. Chicago: University of Chicago Press.
- Malkki, L. H. (1997). Speechless emissaries: Refugees, humanitarianism, and dehistoricization. En K. F. Olwig

- y K. Hastrup (eds.), *Siting Culture: The Shifting Anthropological Object* (pp. 223-254). Londres/Nueva York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203979549>
- Mannik, L. (2012). Public and private photographs of refugees: The problem of representation. *Visual Studies*, 27(3), 262-276. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2012.717747>
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Moeller, S. D. (1999). *Compassion Fatigue: How the Media Sell Disease, Famine, War and Death*. Londres: Routledge.
- Moghimí, H. A. (2024). Visualizing Refugees: Multimodal Construction of Ukrainian, Afghan, and Syrian Refugees in Neoliberal Multiculturalism of Australia and Canada. En R. A. Novais y C. Arcila Calderón (eds.), *Representations of Refugees, Migrants, and Displaced People as the «Other»* (pp. 143-161). Londres: Palgrave Macmillan Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-65084-0_9
- Moore, K., Gross, B., Threadgold, T. (2012). *Migrations and the Media*. Nueva York: Peter Lang.
- Mulligan, J. (22 de septiembre, 2017). CIFF INTERVIEW: DIRECTOR J.P. SNIADOCKI, OF "EL MAR LA MAR" [Artículo blog]. Recuperado de <https://digboston.com/ciff-interview-director-j-p-sniadecki-of-el-mar-la-mar/>
- Nora, P. (2008). *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.
- Nyers, P. (1999). Emergency or Emerging Identities? Refugees and Transformations in World Order. *Millennium: Journal of International Studies*, 28(1), 1-26. <https://doi.org/10.1177/03058298990280010501>
- Riegl, A. (1985). *Late Roman art industry*. Roma: Giorgio Bretschneider Editore.
- Rings, G. (2016). *The Other in Contemporary Migrant Cinema: Imagining a New Europe?* Londres: Routledge.
- Robinson, P. S. (2019). Refugees on Film: Assessing the Political Strengths and Weaknesses of the Documentary Style. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 18, 107-122. <https://doi.org/10.33178/alpha.18.08>
- Shklovski, V. (1978). El arte como artificio. En T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). México: Siglo XXI.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Walker, J. (2024). Spatial Documentary Studies, *El Mar La Mar*, and Elemental Media Remediated. En A. López, A. Ivakhiv, S. Rust, M. Tola et al. (eds.), *The Routledge Handbook of Ecomedia Studies* (pp. 84-98). Abingdon/Nueva York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003176497-10>
- Wilmott, A. C. (2017). The Politics of Photography: Visual Depictions of Syrian Refugees in U.K. Online Media. *Visual Communication Quarterly*, 24(2), 67-82. <https://doi.org/10.1080/15551393.2017.1307113>
- Wright, T. (2000). *Refugees on screen*. RSC Working Paper No. 5. Oxford: Refugee Studies Centre/University of Oxford. Recuperado de <https://www.rsc.ox.ac.uk/files/files-1/wp5-refugees-on-screen-2000.pdf>
- Wright, T. (2002). Moving Images: The Media Representation of Refugees. *Visual Studies*, 17(1), 53-66. <https://doi.org/10.1080/1472586022000005053>
- Wright, T. (2014). The Media and Representations of Refugees and Other Forced Migrants. En E. Fiddian-Qasimiyeh, G. Loescher, K. Long et al. (eds.), *The Oxford Handbook of Refugee and Forced Migration Studies* (pp. 460-472). Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199652433.001.0001>
- Yalouri, E. (2019). «Difficult» Representations: Visual Art Engaging with the Refugee Crisis. *Visual Studies*, 34(3), 223-238. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2019.1653788>
- Žižek, S. (2006). *Lacrimae rerum: Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate.

CUANDO LA MIGRACIÓN ES ASUNTO DE CIENCIA FICCIÓN: EL MAR LA MAR

Resumen

El siguiente trabajo analiza *El Mar La Mar* (Joshua Bonnetta y J. P. Sniadecki, 2017), un documental sobre el drama migratorio en la frontera sur de los Estados Unidos que busca superar el entumecimiento perceptivo de las imágenes «ultra-conocidas». Para ello, se aleja de los regímenes iconográficos del *migrant cinema* y recurre al extrañamiento poético que singulariza el cine de ciencia ficción de Andrei Tarkovski. A través de estrategias de desautomatización de la mirada en gran parte de su metraje, el documental confronta al espectador con una experiencia sensorial del desierto de Sonora, que es del mismo orden que en *Stalker* (1979) y su detallada atención al mundo físico y material de la zona prohibida. Pero dicha revalorización es el punto de partida estético que se complementa con un punto de llegada que es estrictamente ético. El último segmento del documental asume los rasgos del océano pensante de *Solaris* (1972), mundo que dirige la atención del espectador hacia aquello que esconde bajo su superficie: los miles de muertos de migrantes que perecieron intentando atravesar su territorio. Es gracias a ese doble movimiento complementario, estético y ético, que *El Mar La Mar* logra concitar en el espectador una respuesta que es tanto sensorial como emocional e intelectual.

Palabras clave

Documental; Migración; Ciencia ficción; Sensorialidad; Joshua Bonnetta y J. P. Sniadecki; Andrei Tarkovski.

Autores

Javier Moral es profesor titular en la Universitat Politècnica de València. Ha formado parte de varios proyectos de investigación y realizado dos estancias de investigación en el extranjero. Es autor de diversos libros sobre cine, entre ellos *La representación doble* (Bellaterra, 2013) y *Lola Montes* (Nau Llibres, 2015), y coeditor de varios volúmenes, como *Cine y géneros pictóricos* (MuVIM, 2009), *Javier Maqua: más que un cineasta* (Shangrila, 2016) y *Cine y Objetivos de Desarrollo Sostenible* (Tirant Lo Blanch, 2024). Ha participado en una veintena de libros colectivos nacionales e internacionales y ha escrito numerosos artículos sobre cine y arte en revistas científicas de alto impacto, como *Archivos de la Filmoteca*, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *Fonseca. Journal of Communication*, *Fotocinema* y *Continuum*. Contacto: framomar@har.upv.es

WHEN MIGRATION BECOMES A MATTER OF SCIENCE FICTION: EL MAR LA MAR

Abstract

This paper analyzes *El Mar La Mar* (Joshua Bonnetta y J. P. Sniadecki, 2017), a documentary about the migration crisis at the U.S. southern border that seeks to overcome the perceptual numbness caused by «over-familiar» images. To do so, it departs from the iconographic regimes of migrant cinema and turns instead to the poetic estrangement that characterizes Andrei Tarkovsky's science fiction films. Through strategies that defamiliarize the gaze across much of its runtime, the documentary confronts the viewer with a sensory experience of the Sonoran Desert akin to that of *Stalker* (1979) and its detailed focus on the physical and material world of the Forbidden Zone. However, this aesthetic revaluation is only the starting point and is complemented by an ending that is strictly ethical. The final segment of the documentary adopts the traits of the sentient ocean in *Solaris* (1972), a world that draws the viewer's attention to what lies beneath its surface: the thousands of migrant deaths that occurred during attempted crossings. It is through this complementary aesthetic and ethical movement that *El Mar La Mar* provokes in the viewer a response that is sensory, emotional, and intellectual all at once.

Key words

Documentary; Migration; Science fiction; Sensoriality; Joshua Bonnetta and J. P. Sniadecki; Andrei Tarkovsky.

Authors

Javier Moral is an Associate Professor at the Universitat Politècnica de València. He has participated in various research projects and completed two international research stays. He has published several books on cinema (*La representación doble*, 2013; *Lola Montes*, 2015), and co-edited others (*Cine y géneros pictóricos*, 2009; *Javier Maqua: más que un cineasta*, 2016; *Cine y Objetivos de Desarrollo Sostenible*, 2024). He has contributed to around twenty national and international edited volumes and written numerous articles in high-impact academic journals on film and art, including *Archivos de la Filmoteca*, *L'Atalante*, *Fonseca*, *Journal of Communication*, *Fotocinema*, and *Continuum*. Contact: framomar@har.upv.es

Beatriz del Caz Pérez es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat Politècnica de València, donde desarrolló su investigación centrada en el estudio de las experiencias de realidad virtual con impacto social y su potencial para promover conciencia social y empatía en los usuarios. Sus líneas de trabajo se sitúan en la intersección entre las narrativas audiovisuales inmersivas, la innovación en medios y la comunicación para el cambio social. Ha publicado en revistas como *Fotocinema*, *Fonseca*, *Journal of Communication* e *IC Journal*. Contacto: beapepe1@upvnet.upv.es

Referencia de este artículo

Moral, J.; del Caz Pérez, B. (2026). Cuando la migración es asunto de ciencia ficción: *El Mar La Mar. L'Atalante*. *Revista de estudios cinematográficos*, 41, 63-76. <https://doi.org/10.63700/1315>

Beatriz del Caz Pérez is a PhD candidate in the Department of Audiovisual Communication, Art History, and Library Science at the Universitat Politècnica de València. Her dissertation focuses on virtual reality experiences with social impact, analyzing their potential to generate awareness, empathy, and transformation in users. She has published in academic journals such as *Fotocinema*, *Fonseca*, and *IC Journal*. She is currently a recipient of a Spanish FPU scholarship for university teaching training. Contact: beapepe1@upvnet.upv.es

Article reference

Moral, J.; del Caz Pérez, B. (2026). When Migration Becomes a Matter of Science Fiction: *El Mar La Mar. L'Atalante*. *Revista de estudios cinematográficos*, 41, 63-76. <https://doi.org/10.63700/1315>

recibido/received: 30.04.2025 | aceptado/accepted: 03.12.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com