

## MOVIMIENTOS MIGRATORIOS Y CINE

Manuel Galiano León

Universidad de Cádiz, Spain. E-mail: manuel.galiano@centrodeprofesorado.com

Recibido: 18 Diciembre 2007 / Revisado: 23 Enero 2008 / Aceptado: 31 Enero 2008 / Publicación Online: 15 Febrero 2008

**Resumen:** Nuestro artículo se ha centrado en el estudio de las películas de mayor distribución comercial para ver cómo éstas han representado el tema de la migración y qué reflexiones sugieren. En general, creemos que el reconocimiento por parte del cine de este fenómeno es positivo y que indudablemente constituye una fuente esencial para comprender las realidades migratorias distinguiendo discursos diversos y explicitando intenciones y hechos que intentan ocultarse u olvidarse.

**Palabras Clave:** cine, España, Europa, movimientos migratorios.

### INTRODUCCIÓN

El cine no ha dejado fuera ninguno de los dramas humanos tanto a nivel social como personal. Uno de ellos ha sido la necesidad de abandonar las tierras donde se ha nacido y buscar otras donde poder sobrevivir. Desde sus mismos orígenes, cine y migraciones han tenido una especial relación. No obstante, en la actualidad, han alcanzado una especial intensidad. Así, son muchas las películas que recogen el drama de las migraciones y con eco antisonoro en diferentes festivales de cine. Por ejemplo, en la XXII edición del Festival de Sundance, el Premio del Público lo obtuvo *De nadie* de Tim Dirdamal (Méjico), el título proviene de un artículo de Eduardo Galeano y la película trata sobre hondureños y salvadoreños que intentan cruzar México para llegar a EE.UU.

El festival de Donosti- San Sebastián tuvo un ciclo dirigido a la inmigración. Se proyectaron una treintena de películas de diferente origen y género, que recogían historias diversas sobre lo que ha estado sucediendo con los movimientos migratorios. Entre ellas se pudieron encontrar las distintas aristas que presenta una realidad tan poliédrica como la del fenómeno migratorio.

Con y desde el cine, podemos captar situaciones de los emigrantes en el mercado de trabajo, aspectos del género y la emigración como la feminización de la explotación de las trabajadoras emigrantes en los países de origen y de destino, la evolución del rol de la mujer en las historias de emigraciones, los problemas más diversos sobre la situación real de la población emigrante, la solidaridad social, el racismo, la xenofobia y la percepción pública de la racialidad y la etnicidad, la construcción mediática sobre los emigrantes, los límites de la representación política de la democracia formal, las políticas migratorias, etc, incluso soportes concretos y visibles sobre aspectos diversos de las distintas teorías explicativas de la migración, la geografía de la migración y los sistemas migratorios, aproximaciones visibles a distintos elementos que conforman la macro y micro economía de la migraciones, el peso de las legislaciones internacionales, nacionales y los derechos humanos sobre migraciones, los procesos migratorios y de aculturación tanto en grupos, como en familia e individuos, los efectos psicosociales del contexto migratorio, la construcción de la interculturalidad, los comportamientos comunitarios, la escolarización de los hijos de migrantes, etc.

Por otro lado, hablar en Cádiz de cine y migraciones debe hacerse desde el reconocimiento del esfuerzo y magisterio que han tenido el grupo "Intrahistoria y oralidad" de la UCA dirigido por la profesora María Dolores Pérez Murillo para rescatar la 'historia de los nadie', en palabras de Eduardo Galeano tal como el propio grupo declara, a través de las migraciones y el cine mediante la historia oral, la observación participativa, y el recurso de la cinematografía latinoamericana o de otros países sobre esa región, como fuente documental, reafirmando su carácter de testimonio histórico.

Han sabido concienciarnos sobre las dificultades de la emigración y como muchas de las penalidades por las ahora atraviesan africanos y latinoamericanos para cruzar nuestras fronteras, la vivieron españoles que marchaban fuera de este país mediante “papeles” falsos que podían ir desde el pasaporte al contrato de trabajo.

Nuestro trabajo se ha centrado en el estudio de las películas de mayor distribución comercial para ver cómo éstas han representado el tema y que reflexiones sugieren. En general, creemos que el reconocimiento por parte del cine de este fenómeno es positivo y que indudablemente constituye una fuente esencial para comprender las realidades migratorias distinguiendo discursos diversos y explicitando intenciones y hechos que intentan ocultarse u olvidarse.

Y aunque sólo nos basaremos en títulos de ficción, no queremos dejar de citar en esta introducción, cuatro documentales que consideramos esenciales para introducirnos con imágenes en la comprensión del fenómeno migratorio. Nos referimos a *Balseros* (2002), de Carles Bosch y José María Doménech, *Extranjeras* (2003), de Helena Taberna, *Paralelo 36* (2004), de José Luis Tirado y *El tren de la memoria* (2005), de Marta Arribas y Ana Pérez.

## 1. CINE E HISTORIA

El cine y sus películas constituyen una memoria colectiva y popular que propician la creación de una especial percepción de la historia y de los fenómenos más recientes, tanto del siglo pasado como de los pocos años vividos en el actual. Son muchos los autores que han visto al cine como un instrumento útil para la investigación y la enseñanza de la Historia ante las enormes posibilidades de expresión y a su capacidad para mostrar y connotar determinados aspectos de la vida cotidiana: tanto visibles como objetos, vestuarios, etc o simbólicos como estereotipos, mentalidades...

Esta interpretación tuvo en Marc Ferro uno de sus principales valedores y entre autores españoles destacamos las aportaciones de Caparrós Lera y Ángel Hueso<sup>1</sup>.

La realidad poliédrica de la naturaleza del cine ha sido bien descrita por Monterde<sup>2</sup>. En nuestro caso, la atención se centra en su naturaleza narrativa y las contradicciones que conlleva ser, a la vez, espejo o reflejo de la sociedad y

elemento agente de la sociedad donde se desarrolla como agente cultural de primer orden<sup>3</sup>. Tal fenómeno alcanza unos registros de mayor intensidad en las sociedades europeas desde el siglo pasado. Estos fuertes vínculos de las sociedades europeas con el cine han sido narrados con especial acierto por Sorlin<sup>4</sup>.

Hemos optado, por otra parte, por el cine de ficción sin distinguir alguno entre géneros y limitándonos a la filmografía española y en menor medida a la de otros países europeos aunque nunca desde unos planteamientos que considerase de alguna manera la posible relevancia de un cine nacional ya que no creemos que existan idiosincrasias nacionales a la hora de hacer cine.

El cine fomenta una mirada y a la vez se mira, desde las circunstancias sociohistóricas en las que se producen tales hechos ya que cada película constituye un espacio textual donde los diferentes sujetos proceden a una reconstrucción del film aunque condicionados por el tiempo histórico o el espacio donde viven. Así, las películas vienen a ser “los instrumentos de los que la sociedad dispone para ponerse en escena y mostrarse según Sorlin”<sup>5</sup>. Nunca se llevan a cabo de forma ingenua ni tampoco neutral puesto que buscan intervenir en la sociedad promoviendo y fomentando intereses diversos. De hecho, es de sobra sabido el importante papel del cine en la configuración de imaginarios populares desde el siglo pasado. Bien es cierto que su inicial dominio monopolístico ha ido cediendo ante el empuje de la televisión, el video y otros mass-media. Fue pieza esencial en el proceso modernizador que multiplicó las formas de construcción de imágenes, a la vez que universalizaba la difusión de éstas y con ellas, la reconfiguración de aquellas representaciones que construían el universo simbólico de los nuevos tiempos.

En ese sentido, ha condicionado las percepciones que sobre personajes y hechos históricos puedan tener muchas personas con mayor fuerza que las propias aportaciones de los historiadores al imponer una mirada simplista, estereotipada y seductora gracias a la fuerza empática de sus imágenes.

Este importante papel social del cine, nos debe llevar a interrogarlo y, a usarlo, desde claves pedagógicas con la consideración siempre de su propia especificidad, fruto de esa naturaleza múltiple que lo caracteriza como arte, medio de

comunicación con su peculiar código lingüístico, e igualmente, como industria cultural.

De todas formas, nuestras intenciones no se dirigen en esta ocasión a ese fundamental uso público de la historia que tanto nos preocupa y nos ocupa como docente sino que tal como dice Ferro: “Aquí no consideramos el cine desde un punto de vista semiológico. No se trata tampoco de estética o historia del cine. Aquí se observa, no como obra de arte, sino como producto, imagen-objeto, cuyas significaciones no son solamente cinematográficas. Vale por lo que atestigua. Así, el análisis no se refiere necesariamente a la obra en su totalidad; puede apoyarse en extractos, buscar “series”, componer conjuntos”<sup>6</sup>. Sobre la lectura histórica de las representaciones fílmicas, Monterde<sup>7</sup> afirma que “... sólo será posible a partir de dos premisas básicas, la historicidad de este producto polivalente que es el film y la aceptación de su condición de reflejo, no directo de la realidad social de un momento dado”. Por ello, el entendimiento de la realidad que se expone en un film, no es fruto exclusivo del análisis de las películas, sino que también habrá que abordar el contexto de la sociedad que produjo tal obra cinematográfica y situarla en la trama socio-histórica de la que formaba parte para poder llegar a la interpretación idónea.

No llegamos a las propuestas de Rosenstone<sup>8</sup> de replantear el concepto de historia y constituir una forma nueva de escribir el pasado capaz de contestar las bases de la historia escrita sino que valoramos el cine como un complemento capaz de facilitar la confirmación y la comprensión de algunas tendencias históricas. Marc Ferro<sup>9</sup> distinguía tres tipos de películas: películas de reconstitución histórica que se corresponden con las películas históricas, las de ficción histórica, donde el pasado se usa como escenario sin ningún tipo de análisis histórico y películas de reconstrucción histórica.

Son aquellas que no parten de una intención explícita de hacer historia pero con unos relatos envueltos en contenidos sociales termina siendo testimonios privilegiados para conocer aspectos diversos de la situación histórica de una sociedad en un momento dado. Este retrato de la gente de una época, de sus preocupaciones, valores, normas sociales, etc constituye la materia prima de la que nos valdremos en nuestro trabajo.

## 2. CINE Y MOVIMIENTOS MIGRATORIOS: EUROPA

El cine refleja con suficiente nitidez la profunda transformación poblacional que se ha vivido en España y Europa desde el siglo XIX hasta la actualidad. La expansión imperial europea decimonónica se cerrará en el siglo XX tras los dos conflictos mundiales. Esta expansión estuvo conformada en gran medida por un empuje demográfico que llevó contingentes poblacionales europeos a todos los continentes. Ese factor migratorio es olvidado por completo en todas aquellas películas que de alguna manera recogen la historia de los europeos en los otros continentes sin que falte en cambio, una mirada etnocéntrica cubierta de tal forma por estereotipos y prejuicios que raya en el abierto y manifiesto racismo que imperó durante el siglo XIX. Por limitarnos a nuestro continente vecino, ninguna película que aborda la presencia europea en África sugiere el componente migratorio que conllevaba ni tampoco los propósitos de reservar ciertas zonas para transformarlas en “nuevas Europas” reservadas al hombre blanco como sucedió en Kenia o Zimbawe, aquella Rhodesia que homenajeaba a Cecil John Rhodes. Si encontramos, en cambio, los esfuerzos civilizatorios en unas regiones sometidas a las barbaries de unas tribus tan salvajes como pueden verse en películas como *Zulú* (1963), de C. Enfield, *Khartoum* (1968), de B. Dearden o de forma más sofisticada en *El viento y el león* (1974), de J. Millius o en *A mi la legión* (1942) de Juan de Orduña. Similar visión de superioridad racial persiste en películas como *Mogambo* (1953), de John Ford y *Hatari* (1962) de Howard Hawks, localizadas ambas en el África subsahariana. Aunque casi todas ellas están rodadas con posterioridad al fin de la segunda guerra mundial, en pleno proceso descolonizador, continúan proyectando una visión sobre los “otros” que poco difieren de momentos anteriores salvo en la incapacidad europea por controlar unos territorios tal como había conseguido en épocas anteriores.

Confirmamos, por tanto, que el cine selecciona aquellas imágenes y temas que deben ser mostradas o las que deben ser ocultadas. Y con todo ello, seguimos creyendo en las enormes posibilidades del cine como fuente que analizada adecuadamente nos permite encontrar reflejos y ecos de las principales tendencias que vivían las sociedades que produjeron esas obras cinematográficas.

Europa, que había vivido con la segunda guerra mundial un enorme despliegue poblacional fruto de exilios y migraciones forzadas, va a replegarse sobre sí misma al final del conflicto y vivirá con intensidad diferentes movimientos poblacionales internos. El proceso de crecimiento económico de la postguerra provocó un auge de los flujos migratorios hacia los países que viven un gran desarrollo económico a través de redes intraeuropeas que dirigen personas de algunos de sus países sureños hacia otros que pusieron en marcha sistemas de reclutamiento para afrontar la reconstrucción. Así, italianos, griegos, portugueses y españoles se dirigen a Francia, Suiza, Bélgica, Reino Unido o la República Federal alemana. Sobre esa migración intraeuropea existen bastantes películas, generalmente en tono de comedias. Valgan como ejemplos *Vente a Alemania, Pepe* (1971) y *París bien vale una moza* (1972), ambas de Pedro Lazaga, o *Españolas en París* (1970), de Roberto Bodegas para el caso español; *O salto* (1968), Christian de Chalonge, para el caso portugués; *Aventuras y desventuras de un italiano emigrado* (1974), de Franco Brusati o *Reina de corazones (Queen of Hearts)* (1989), Jon Amiel, para Italia.

En ocasiones, esos desplazamientos se producen entre regiones de un mismo país dirigiéndose generalmente desde las zonas sureñas más pobres al norte más rico. Es el caso de Italia, bien descrito en la película de Luchino Visconti, *Rocco y sus hermanos (Rocco e i suoi fratelli)* (1960).

A esos desplazamientos inraeuropeos hay que añadir la presencia turca en Alemania y la heterogeneidad de trabajadores procedentes de las ex-colonias que llegaron a sus ex-metrópolis (1,5 mill. de la Commonwealth al Reino Unido; 1 mill. de magrebíes a Francia, 300.000 indonesios a Holanda). Constituyeron un aporte de fuerza de trabajo que no sólo venía a cubrir la demanda dependiente del fuerte crecimiento, sino que también se usó para contrarrestar las exigencias de los trabajadores autóctonos y controlar la inflación. El cine europeo, al menos que nosotros conozcamos, silencia tales migraciones y serán los hijos de estos emigrantes junto a la nueva situación social que se conforma en Europa, la que genere una filmografía capaz de reflejar esa multiculturalidad que vive hoy el Viejo Continente. De hecho, los ecos de la multiplicidad étnica en el cine europeo correspondió en primer lugar a las películas que

rodaron emigrados y exiliados de otros continentes y se inscriben en el cine denominado por el profesor Elena como periférico<sup>10</sup>. Los temas que de forma general interesan más a este cine son la denuncia de la situación de los emigrantes, las reivindicaciones etnoidentitarias y el desarrollo de una completa crítica social y de las instituciones.

Hoy, en cambio, son los hijos de esos emigrantes, los mal llamados segunda o tercera generación quienes toman la cámara para hacer un cine que ha sido definido por Bensalah como “híbrido”<sup>11</sup>. Desde luego no son los únicos interesados en hacer ese cine que para Inglaterra ha sido denominado “cine negro británico” y para el caso francés, “cine beur”, cines conformados en gran medida como reivindicación de identidad.

El “british black cinema” está firmado en buena parte por autores británicos con orígenes étnicos y culturales de continentes muy diversos. Es el caso de Gurinder Chadha a la que debemos películas como *Bahji on the beach* (1993) o la exitosa *Quiero ser como Beckham (Bend it like Beckham)* (2002), o el de Hanif Kureishi, guionista de títulos muy conocidos de Stephen Frears como *Mi hermosa lavandería* o *Sammy y Rosie se lo montan*, y de otros no tan conocidos, pero con enorme fuerza educativa, como *My son the fanatic*, que dirigió Udayan Prasad, donde se plantea la identidad e integración sociocultural de los hijos de los emigrantes. En otros títulos, además del guión, ha asumido también la dirección como en *Londres me mata*, donde retrata la compleja vida urbana de una ciudad con tan diversas realidades culturales como es Londres. Otro título valioso lo encontramos en *Brothers in trouble* (1995), de Vdayan Prasad, sobre inmigrantes irregulares pakistanies en el Londres de los años 60.

El interés intercultural del cine británico se extiende a otros autores de la talla de Ken Loach, *La canción de Carla (Carla's song)* (1996), *Sólo un beso (As Fond Kiss)* (2004); Damien O'Donnell, *Oriente es oriente (East is east)* (2000); Michael Winterbotton, *En este mundo (In this worl)* (2002) o el ya citado Stephen Frears, *Negocios ocultos (Dirty pretty things)*, (2002), junto a la más reciente *Ghost (2006)*, de Nick Broomfield

En Francia es, sin duda, donde más se han producido películas con el trasfondo de la emigración y la diversidad cultural. La fuerza de

la realidad “beur”, término que puede usarse para designar el hibridismo entre lo magrebí y lo francés ha hecho proliferado un cine multiétnico de gran interés. Procuramos hacer una relación no muy extensa pero sin dejar tampoco fuera, los títulos que estimamos más interesantes.

Citamos de Josiane Balasko, *Les Keufs* (1987) y *Gazon maudit* (1995); de Rachid Bouchared, *Baton rouge* (1985), *Cheb* (1990) y *Little Senegal* (2001); de Abdel Kechiche, *La Faute a Voltarie* (2000) y *La escurridiza o cómo esquivar el amor (L'Esquive)* (2003); de Mehdi Chareb, *Té en el harén de Arquímedes (Le Thé au harem d'Archimede)* (1985), *Miss Mona* (1987) y *Marie-Live* (2000)<sup>12</sup>; de Yamina Benguigui, *El domingo si Dios quiere* (2001); de Merzak Allouche, *Salut cousin* (1996) y *Chouchou* (2003)<sup>13</sup>; de Karin Dridi, *Bye-Bye* (1995); de Francois Dupeyron, *El Sr. Ibrahim y las flores del Corán (Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran)* (2004) y *Clandestino (Inguezzi)* (2003), donde afronta la emigración clandestina desde la historia personal de un emigrante que termina enamorado de la mujer con atormentada vida que le ayuda.

No queremos dejar de citar dos títulos muy relevantes. *Le gône du Chaaba* (1998), de Christophe Ruggia, donde se aborda, a través de la mirada de un niño, la vida en las chabolas de los primeros argelinos que se asientan en las afueras de Lyon y *El odio (La haine)*, (1995), de Mathieu Kassovitz, premonición fílmica de los sucesos en las barriadas suburbanas que azotaron Francia durante octubre de 2005.

Podemos acabar con dos títulos belgas muy diferentes. En *La promesa (La promesse)* (1996), de los hermanos Dardenne se tensa al límite los propósitos del cine social europeo llegando a un hiperrealismo que llena la pantalla de un mundo sórdido con una historia dura aunque con un leve hálito de esperanza. En cambio, *25 grados en invierno* (2004), con dirección de Stéphane Vuillet ofrece una divertida comedia donde se hace una muestra de la variopinta población que podemos encontrar en esta nueva Europa multicultural y sus diferentes reacciones a otro fenómeno también nuevo, las olas de calor.

Europa resulta una realidad tan compleja como en tono de comedia refleja *Una casa de locos (L'Auberge espagnole)* (2002), de Cédric Klapisch, película donde distintos jóvenes universitarios europeos van a formar una

pequeña comunidad durante el año de disfrute de una beca ERASMUS. Complejidad y diversidad que en absoluto resulta novedosa tal como bien capta la producción danesa, *El festín de Babette (Babettes gaestebud)* (1987), de Gabriel Axel, radicalmente diferente a la película anterior por género cinematográfico, edad de sus protagonistas, lugar y tiempo donde se desarrolla la historia.

Sin duda, las aportaciones de los emigrantes, las nuevas realidades tecnológicas y la globalización han amplificado esa diversidad. Hoy, los europeos han dejado de ser los protagonistas migratorios de las redes intercontinentales y el continente se ha convertido en lugar de acogida de poblaciones procedentes de las antiguas colonias abriéndose las puertas a una nueva realidad multicultural y multiétnica.

Del cine social y político de los años 50, 60 y 70, interesado únicamente en planteamientos ideológicos donde primaba la clase obrera como un todo, donde no se consideraba ningún elemento diferenciador se irá pasando en los 80, 90 y momentos actuales, a un cine social intercultural donde se resalta el peso de lo étnico, el género y lo cultural. El gozne que separa ambas etapas coincide con la crisis del petróleo y el cambio en las políticas migratorias que habían prevalecido en Europa hasta ese momento.

Muchas de las producciones europeas sobre emigrantes en América resaltaban más su condición sindical y política que la situación de emigrante en otro país. Pueden valerlos como ejemplo *Joe Hill* (1970) de Bo Widerberg, producción suecanorteamericana donde se narra la ejecución en 1915 del líder sindical Joe Hill, un emigrante sueco en Estados Unidos o la conocida *Sacco y Vanzetti* (1971), de Giuliano Montaldo, muestra inequívoca de lo que afirmamos.

También en los años 70, algunos países convertidos ahora en inmigrantes reaccionan ante las políticas restrictivas, recordando sus tiempos de emigrantes. Es el caso de los países escandinavos con películas como *Los inmigrantes (Utvandrarna)* (1971), de Jan Troell y *La nueva tierra (Nybyggarna)*, (1972), del mismo autor, sobre emigrantes suecos a USA y los problemas de adaptación que deben superar. Ese retrato comprensivo de los escandinavos sobre las dificultades que deben superar los

emigrantes se confirma en la década de los 80 con *Pelle el conquistador (Pelle Erobreren)*, (1987), de Bille August<sup>14</sup>, magnífica película sobre el esfuerzo de un emigrante sueco y su hijo para salir adelante en la nueva tierra danesa en la que se habían instalados. En otras películas se resaltarán las dificultades comunicativas, como es el caso de *Todos nos llamamos Alí* (1974), donde Reiner W. Fassbinder pone en evidencia el distanciamiento comunicacional con el “otro”, en este caso, la población turca en Alemania, donde falta entendimiento cuando sencillamente no se quiere escuchar al otro por su mera condición de extranjero...

En esas mismas fechas, los temas son muy diversos y se afrontan cuestiones como las dificultades que viven los trabajadores irregulares cuyo número empezará a crecer ante el cambio de las políticas migratorias con la crisis del petróleo, con títulos como *Trabajo clandestino (Moonlighting)* (1982), de Jerzy Skolimowski, una producción germanobritánica sobre emigrantes polacos que trabajan en Londres; o bien, las dificultades para normalizar una convivencia interracial sin encontrar dificultades en el entorno social tal como plantea Alain Tunnar con *La mujer de Rose Hill (La femme de Rose Hill)* (1989), una producción franco-suiza sobre las vicisitudes de un matrimonio interracial. Este tema ha sido recurrente en el cine de Robert Guediguian con las películas *Marius y Jeannette* (1997), una historia de amor entre un hombre y una mujer de condición humilde localizada en Marsella, al igual que *De todo corazón (À la place du cœur)* (1998), donde se narra la historia de amor entre dos adolescentes, ella blanca, él negro, en una ciudad donde el racismo del Frente Lepenista es uno de sus principales problemas.

La última década del siglo XX se inicia con una especial producción de diversos países europeos que no ha alcanzado la difusión que debiera aunque debemos reconocer que cae en un exceso de cine de tesis. Nos referimos a *La Marcha* (1990), dirigida por David Wheatley. Es una película que denuncia abiertamente la situación injusta en las relaciones Norte/Sur y que nos coloca en el supuesto de que realmente se decidan venir a Europa las masas hambrientas y temerosas por las guerras que se desplazan dentro de África, siempre moviéndose desde un país muy pobre a otro pobre. Y es que no debe olvidarse que la gran mayoría de pobladores del Sur no están en condiciones de escapar de su infierno, porque “la extrema pobreza se ahoga

en sí misma, sin necesidad de hacerlo intentando cruzar una frontera”<sup>15</sup>. Europa cierra sus puertas y se convierte en fortaleza inexpugnable aunque sigue siendo percibida como el sueño celestial por muchos habitantes de países de otros continentes. Y como en todo “cielo”, existe también un limbo. Así, ciertos espacios internacionales de los aeropuertos pueden transformarse en un purgatorio absolutamente terrenal. Spielberg lo aprovechó bien en su película *La Terminal (The Terminal)* (2004), pero once años antes, una coproducción francoespañola ya había expuesto ese tema en una obra dirigida por Philippe Lioret, nos referimos a *En tránsito (Tombés du ciel)* (1993), donde la pérdida de la documentación por parte de un ciudadano francés le aboca a convivir con otras personas muy diferentes pero que comparten vida en el aeropuerto ante la imposibilidad de salir de él.

Otra película juega también a colocar al personaje en la situación del “otro”. Nos referimos a *L'América* (1994), de Gianni Amelio, donde unos italianos viajan a Albania buscando aprovecharse económicamente de la situación inestable pero la cosa termina de tal forma que uno de ellos acaba como un refugiado más intentando huir del colapso social que ahoga el país balcánico.

El fracaso del proyecto migratorio es asumido en *La otra América (Someone else's America)* (1995), de Goran Paskaljevic, otra producción donde se implican distintos países europeos: Francia, Reino Unido, Alemania, Grecia y Yugoslavia. El nuevo siglo ha visto como el cine europeo continúa desarrollando distintos y espinosos temas relacionados con las migraciones y la convivencia intercultural. Por un lado, las complejidades de las razones en los proyectos migratorios tal como retrata *En América (In American)*, (2002), producción británico-irlandesa dirigida por Jim Sheridan y por otro, la simpleza de tal proyecto ante la imposición por la fuerza del exilio como puede seguirse en *Escape al paraíso (Escape to paradise)*, (2001), de Nino Jacusso. Se sigue haciendo cine para mostrar las dificultades de la inmigración irregular y el compromiso moral que impone a las sociedades y las personas que cruzan sus vidas con estos emigrantes tal como podemos apreciar en *Last Resort* (2000) de Pawel Pawlikowski y *Lejos* (2001), *Loin*, de André Téchiné, por usar un ejemplo de producción tanto inglesa como francesa con protagonistas migrantes procedentes del este de

Europa para la película de Pawlikowski y de África para la de Techné. Se siguen construyendo interesantes historias sobre las dificultades en las relaciones interétnicas donde el amor encuentra más dificultades para romper todas las barreras como en *Asediada (Besieged)* (2000), de Bernardo Bertolucci. Sigue, también, preocupando la explotación laboral de los emigrantes irregulares y sus dramáticas consecuencias como plantea *Ghost (2006)*, de Nick Broomfield, la película más reciente que conocemos sobre migraciones producida en Europa.

### 3. CINE Y MIGRACIONES EN ESPAÑA

España ha sufrido una mutación copernicana tal como bien refleja Alted y Asenjo en el propio título de su reciente obra “De la España que emigra a la España que acoge”<sup>16</sup>. Efectivamente, este país ha pasado en los últimos 30 años de una vocación emigratoria a transformarse en receptor de la mayor cantidad de inmigrantes de toda la Unión Europea. El proceso ha influido y lo seguirá haciendo en toda la sociedad. Esta rápida evolución se refleja bien en la filmografía española que se desarrolla desde los primeros años del siglo pasado al momento actual.

Las primeras películas que asumen historias de emigraciones se nutren de las propias migraciones internas en el mismo país. Encontramos por un lado, una filmografía que expone el éxodo rural a favor de las ciudades y, por otro, la migración desde el sur hasta el norte, desde las regiones o zonas más pobres a las más ricas, industrializadas, con más recursos, etc.

El continuo trasvase de la población rural a las ciudades está reflejado en películas como *La aldea maldita*, de Florián Rey con versión muda de 1930 y hablada de 1942. O *Surcos* (1951), de J.A. Nieves Conde, película esencial, con fácil distribución, de enorme fuerza dramática y verdadero ejercicio descriptivo de las dificultades de los emigrantes en las sociedades que sólo con sarcasmo pueden denominarse de acogida. Retrata bien la figura del campesino que se ve empujado por la miseria a tener que dejar su tierra y a buscar nuevos horizontes (nunca idílicos) en otras latitudes: Representa de forma crítica, las dificultades de adaptación a esa otra nueva forma de vida ya que esto conlleva siempre una serie de problemas sociales y humanos de profundo calado. Tampoco faltan, y en clave de humor, películas sobre la frustración que puede suscitar la ciudad

tal como es el caso de *La ciudad no es para mí* (1966) de Pedro Lazaga. Esta última película se cae en el tópico de retratar al emigrante rural de forma bastante superficial, buscando más el estereotipo del “paleta” para ridiculizarlo mediante un humor grosero que resalta su choque y sorpresa ante un mundo que le es ajeno y le sobrepasa en su cosmovisión de la realidad.

Algunas historias se alejan de motivaciones socioeconómicas e imponen argumentos más literarios para la emigración como es el caso de *Sierra maldita* (1955), de Antonio del Amo, donde los hombres deciden migrar ante la esterilidad que muestran sus mujeres.

Los desplazamientos internos sur-norte para el caso español se reflejan bien en *La piel quemada* (1967), de José María Forn, toda una denuncia del sistema caquicil como factor generador de la emigración meridional hacia Cataluña. La fuerte tradición de emigraciones externas también está recogida en distintas películas. Por un lado, existían desplazamientos hacia regiones de Francia tal como podemos apreciar en una película francesa dirigida por Jean Renoir en 1934, *Toni*, cuya historia transcurre en la Provenza francesa y narra la vida de trabajadores españoles e italianos, unos emigrantes extranjeros de los que siempre se sospecha y acusa de todos los delitos que por allí se cometan.

Pero la gran vía de emigración externa era la ruta trasatlántica que conducía hacia América, retratada en títulos como *El emigrado* (1946), de Ramón Torrado o *El emigrante* (1960), de Sebastián Almeida, pasando del drama a la comedia entre una y otra película.

Por otra parte, queremos resaltar algunas cuestiones. Por un lado, la presencia femenina en este cine del periodo años 20-50 que se lleva a cabo en tono dramático dentro de claves patriarcales y machistas del honor como bien puede apreciarse en *Carmiña, flor de Galicia* (1926), de Rino Lupo. Incluso la emigración femenina latinoamericana hacia España se transforma en tono de comedia musical, *Una cubana en España* (1951), de Luis Bayón Herrera, producción realizada entre España, Puerto Rico y Cuba. Y es que la mujer, en el cine de emigración, es en muchos casos, la gran perdedora. O es la mujer sumisa, que acompaña al marido y cuida a los hijos, o se pierde en la ciudad, como es el caso de *La aldea maldita*, y para sobrevivir debe dedicarse a la prostitución.

También queremos destacar como el cine español de la época se atreve a mostrar los peligros que acechaban a unos emigrantes españoles que no todos iban con los documentos en regla, mito que actualmente se ha creado como agravio comparativo respecto a los que ahora recibimos. La película de Rafael Gil, *Camarote de lujo* (1959), basada en un relato de Wenceslao Fernández Flores, constituye un magnífico ejemplo de ello.

La producción cinematográfica desarrollada durante el franquismo silencia por completo el importante exilio español que generó la sublevación militar del 36. Cinematografías de otros países como la mejicana o la francesa si abordarán películas sobre ello pero no queremos abordar tales cuestiones en estos momentos<sup>17</sup>. Puede afirmarse que la cinematografía española hasta los años 60 se centró en las migraciones agro/urbe, en las internas desde el sur hasta el norte y en las migraciones externas que vía Atlántica conducían hacia América. La situación cambia a partir de los años 70, cuando pasa a interesarse por el boom de la emigración española hacia Europa. Dos títulos pueden servirnos para ilustrar el fenómeno: *Españolas en París* (1970), de Roberto Bodegas y *Vente a Alemania, Pepe* (1971), de Pedro Lazaga.

Ambas confirman el interés del cine por la mujer en los fenómenos migratorios y el hecho de que esa inmigración inmaculada dentro de la legalidad no es más que un mito actual, ya que incluso cuando la política migratoria franquista dejó de imponer controles para impedir la salida del país, se produjeron un buen número de salidas irregulares. También en ambas se refleja la situación de emigrantes españoles en Europa con dificultades en su adaptación y el cierto prurito nacionalista de que en la tierra de cada cual es donde se está mejor. Y todo a pesar de que el destino seleccionado, Alemania, tuvo una especial relación con el régimen franquista para canalizar la emigración española hacia ese país de la que se carecía en otros países donde fueron más abundantes los inmigrantes que llegaban a trabajar de forma clandestina, porque entre otras razones, la negación de sus parroquias para concederles el certificado de buena conducta les impedía acceder a los papeles necesarios.

Serán también muchos los títulos que recojan un nuevo fenómeno migratorio, de naturaleza temporal que convierte a nuestro país en inmigrante. Nos referimos al turismo aunque no nos detendremos en la visión cinematográfica de

este fenómeno. Por otra parte, tras la muerte del general Franco en 1975, el cine español empezará a hacer visible hechos celosamente ocultados hasta ahora. Empiezan a surgir retornados del exilio como protagonistas, tanto protagonistas como secundarios, de historias muy diversas, pero teniendo en común que regresaban a España después de años de exilio por razones políticas, o bien regresaban sus hijos buscando raíces en un país que consideran suyo pero donde se sienten extraños. Se resalta la figura del exiliado como ese "Otro" que busca su lugar y la identificación con una tierra que apenas ya conoce como habían planteado J.A. Barden en 1963 con *Nunca pasa nada* y Saura con *Peppermint frappé* (1967).

La situación cambia bruscamente a partir de los últimos años de los 80 y muy especialmente a partir de la última década del siglo anterior hasta nuestros días. Incluso en 1984, J. L. Borau se encarga de dirigir una coproducción españolanorteamericana sobre las migraciones en la frontera USA-Méjico. Nos referimos a *Río abajo* (*On the line*) (1984). España entra en la Comunidad Europea en 1986, y no sólo deja de ser país emigrantes sino que de simple lugar de paso por el que los inmigrantes cruzaban hacia otros lugares de Europa, pasa a convertirse en un país receptor de inmigración procedente de países del Tercer Mundo: africanos, tanto magrebies como subsaharianos, ecuatorianos, chinos, europeos del este... personas con avatares diversos en sus viajes y problemas a resolver en la nueva vida que acometen en España, una sociedad de acogida con luces y sombras que debe afrontar esta nueva situación social con el ánimo de una transformación positiva alejando temores y vueltas atrás en la historia ya que éstas jamás salieron bien porque sencillamente, son imposibles.

Tal como bien aclara Villar-Hernández<sup>18</sup>, no puede olvidarse que la incorporación de España a Europa se produce tras el brutal cambio de políticas migratorias existentes en la Unión que no ha hecho más que reforzarse hasta la actualidad en sus aspectos más restrictivos. Por ello, muchos son los emigrantes que llegan en situación irregular, con algo más del 80 % sin contrato de trabajo. En gran parte, son magrebies, sobre todo marroquíes. Constituyen el "otro" por excelencia en el imaginario identitario español casi desde la edad media cuando se combatió al "moro"<sup>19</sup> hasta echarlo de la península. Asimismo, "la Dictadura de Franco (1939-1975) inició un discurso chauvinista que



defendía la superioridad de la raza española sobre todas las demás, justificando de esta forma el aislamiento del país... el Franquismo moldeó la identidad nacional a través de estereotipos, con las implicaciones que ello tiene de exclusión del “otro”.

En gran medida, constituyen el contingente que nutre una creciente economía sumergida que vive de espaldas a los distintos derechos del estado del bienestar: seguros sociales, sanidad, vacaciones, ¡dignidad! Lo supo reflejar bien Ken Loach en su película *Pan y rosas (Bread and roses)* (2000), ambientada en la lucha de trabajadoras hispanas irregulares desarrollan en California. Película excesivamente panfletaria, pero válida para reivindicar la dignidad y el derecho a las personas a un trato justo. En general, la cuestión inmigratoria desde el cine español se ha abordado desde una perspectiva de crítica social. Algo necesario para denunciar ciertas tendencias al rechazo que han proliferado en este país ante la llegada de inmigrantes extranjeros. De hecho, las primeras apariciones del otro, del emigrante en el cine español se lleva a cabo a través de las personas cuya visibilidad y exotismo choca más a las percepciones dominantes en el seno social, nos referimos a los subharianos que son los protagonistas de *Las cartas de Alou* (1990), de Moncho Armendáriz, y *Bwana* (1995), de Imanol Uribe.

La película de Uribe se basa en la obra teatral de Ignacio del Moral *La mirada del hombre oscuro*, y su adaptación busca poner en evidencia la supuesta inexistencia de xenofobia y racismo en España. Aunque cae en momentos poco creíbles retrata bien las reacciones ante el “otro”, condicionadas por el miedo y mediadas por los estereotipos y los prejuicios existentes. Apunta bien hacia las dificultades de comunicación como la gran brecha a superar y muy especialmente al final de la película, se desarrolla una magnífica metáfora de muchas actitudes sociales e incluso de la propia situación en la relación Norte / Sur dominadas por el egoísmo más ciego.

El trabajo de Armendáriz consiste en un docudrama denunciador de la situación que viven muchos de los emigrantes irregulares. Desde un tono de dramatismo cotidiano se retrata la vida de un inmigrante irregular subsahariano que busca trabajo y “papeles”. Su historia supone una crítica al racismo y el rechazo al “otro” fruto de prejuicios como

siempre injustificados. Alou se muestra como persona que reacciona como tal, sin caer en simplismos de bueno o malo. Nunca resulta reducible al estereotipo de ser inferior y sumiso sino que reacciona como persona ante las injusticias, de forma violenta incluso en alguna ocasión a lo largo de la película. Existe una clara denuncia del rechazo existente a relaciones interétnicas cuando empieza a salir con una chica española aunque el padre de ésta intente prohibir tal relación. Nuestro protagonista terminará siendo detenido por la policía termina y será expulsado de país para reiniciar un camino de vuelta ya que su vida ha terminado cambiando radicalmente, como el propio personaje afirma en una escena de la película: “Estuve feliz de ver a mi familia y a mi país, pero este no es mi lugar. No me gusta esta vida. Le dije a mi padre: ha aprendido a estar con gente blanca. Vuelvo. Encontraré un lugar donde pueda estar el resto de mi vida”.

*Las Cartas de Alou* es una película donde se transgrede ese imaginario social sobre el inmigrante como un “otro” sin nombre fijo ni identidad cultural propia sabiendo promover el necesario reconocimiento de ese “otro” como persona. La estructura narrativa circular que adopta la película refuerza este hecho ya se acaba como comienza pero dejando de ser un desconocido para convertirse en un nosotros con renovados ánimos y esperanza.

En estas películas, como otras sobre emigrantes, se resalta la necesidad de obtener un estatus legal para permanecer en el país ya que la atención se centra en la inmigración ilegal. Se denuncian las repatriaciones, los trabajos en condiciones precarias, la explotación laboral, la discriminación y el trato vejatorio en distintas instancias, etc. Ahora bien, tal relación de inmigración con problemas conlleva siempre unas connotaciones que indirectamente pueden apoyar esa idea que quiere construirse asociando a tales personas con inseguridad y conflicto. Así, pensamos que los medios de comunicación españoles suelen magnificar la inmigración y aquellos conflictos culturales que pueden plantearse ante una convivencia cultural e interétnica.

Este primer retrato cinematográfico de la emigración resulta esencialmente masculina y africana como persiste en películas como *Said* (1998) de Llorenç Soler, otro docudrama con similar estructura a *Las cartas de Alou* aunque en esta ocasión el protagonista es un inmigrante

marroquí. De todas formas, el cine ha enriquecido esa visión aproximándose a la verdadera diversidad migratoria que encontramos en España. Así, la importante presencia de la mujer en el cine que narró la España emigratoria, empieza a serlo en el cine sobre la inmigración. Es el caso de dos películas del mismo año: *Cosas que dejé en La Habana* (1999), de Manuel Gutiérrez Aragón y *Flores de otro mundo* (1999) de Iciar Bollain. En el primer caso encontramos unas turistas que quieren quedarse y el segundo, un grupo de mujeres inmigrantes que buscan estabilidad y para ello, algunas no dudarán en optar por el matrimonio. Curiosamente, la mujer surge con la emigración latinoamericana, y con ello un tono más alegre quizás por la mayor aceptación que tales emigrantes tienen en el país ya que no alcanzan el grado de “otredad” que subsaharianos o magrebies puedan llegar alcanzar en España. Incluso el mestizaje, en este caso, no es visto con tan malos ojos. En la película de Gutiérrez Aragón, los miembros de una familia cubana son los protagonistas y absorben la pantalla casi sin dejar espacio para ningún personaje español. La película, aunque quiere denunciar los estereotipos existentes sobre este grupo cultural no consigue superarlos ya que cae en ellos con demasiada frecuencia. Así, cae en un excesivo ejercicio de unir Cuba y sexo por mucho que los propios personajes cubanos se vean obligados a mostrarse como el español los quiere ver. El cubano se dedica a que “las españolas pasen momentos de plena satisfacción”, y las cubanas encuentran en el matrimonio el mecanismo para legalizar su situación o bien cambiar de identidad para permanecer en el país. Los moldes estereotipados encajan también a los pocos protagonistas españoles: el falsificador de pasaportes como el “personaje malo” de la historia, el homosexual que con su boda cubana ve facilitada su situación y Azucena, la chica amiga de lo exótico y por cuya cama han pasado inmigrantes de diferentes nacionalidades. Quizás el mayor acierto de esta película lo vemos en el contraste que sabe exponer entre el modelo de asimilación vivido por la tía de los jóvenes cubanos, aunque ésta nunca perdiera del todo su antigua identidad, y el modelo de integración que plantean sus sobrinos.

En *Flores de otro mundo*, Iciar Bollain narra las historias paralelas de tres parejas diferentes. Dos de ellas surgen tras una “caravana de mujeres” al encuentro de hombres solteros y la tercera se debe a que el “nuevo rico” del pueblo se hace traer a una joven desde Cuba para que se quede

con él. En el caso de las dos primeras parejas, una está conformada por español-latinoamericana (dominicana) y la otra la constituyen español con española. En el caso de la dominicana como en el de la cubana, estamos ante un caso de matrimonio “de conveniencia” relacionado con el interés de permanecer en el país y la imposibilidad de hacerlo de otra forma. En ambos casos estamos ante mujeres negras con problemas de aceptación por la percepción negativa generalizada en el pueblo sobre su sensualidad y exhuberancia. La hostilidad hacia ellas se manifiesta desde el comienzo en una forma de racismo cultural cuyo patrimonio ostentan en mayor grado las mujeres del pueblo, constituidas en guardianas de las maneras adecuadas para actuar en los espacios públicos. En esta película se superan bien los estereotipos, y aunque se arranque desde los conocidos imaginarios sociales sobre la mujer caribeña, terminan menos personajes y más personas con vida propia, sometidas a las distintas circunstancias políticas y sociales que determinan sus vidas y sus decisiones como las de cualquier otro. Así, las soluciones serán distintas. La dominicana cederá al igual que su pareja y terminará integrándose en el lugar, la cubana, termina dejando el pueblo ante una relación que nunca llega a funcionar satisfactoriamente para ninguno de la pareja. Creemos que en esta película encontramos el mejor planteamiento sobre la problemática de la mujer inmigrante, sometida a un poder masculino que no duda llegar al uso de la violencia física y a un entorno social hostil que no termina de aceptarlas por sus diferencias culturales.

Las relaciones sociales, afectivas y sexuales en la emigración es otro de los temas que el cine ha abordado de maneras diversas. Por ejemplo, en *Susanna* (1996) de Antonio Chavarrías, el relato se centra en la obsesión erótica de Alex por una chica cuyo novio es inmigrante marroquí, en Barcelona; en otras, se muestra como las mafias no han dudado de aprovecharse de este incremento de la mujer en el fenómeno migratorio para incrementar sus ganancias con la trata de blancas, un peligro que bien plantean películas como *Cosas que dejé en La Habana* (1999) de Manuel Gutiérrez Aragón o *En la puta calle* (2001), de Beatriz Flores Silva.

Así, podríamos afirmar que en las relaciones sentimentales interétnicas, se tiende a aceptar las relaciones hombre español-mujer extranjera, pero se plantean siempre reticencias a lo

contrario o se exponen como situación de riesgo para el emigrante, recordemos *Said* o *Las Cartas de Alou*.

La emigración de los países del este de Europa se contempla en *El sudor de los ruseñores* (1998) de Juan Manuel Cotelo. Se presenta a una población con mayores niveles de preparación que la africana aunque con serias dificultades económicas para ganarse la vida salvo que renuncie a sus aspiraciones iniciales. Este esquema se repetirá en distintas películas donde el emigrante del este es simple figurante o personaje secundario como ese astronauta en el paro tras los cierres de astilleros que aparece en *Los lunes al sol* (2002), de Fernando León de Aranoa. Vertiente diferente es la que mostrará Eloy de la Iglesia con *Los novios búlgaros* (2003), donde los emigrantes son percibidos como miembros de mafias con unas conductas desarraigadas y antisociales.

Las dificultades de los emigrantes es el tema básico de películas con títulos tan significativos como *Menos que cero* (1996), de Ernesto Tellería y *En la puta calle* (1997), de Enrique Gabriel. Títulos que unen al obrero y su simbología en el cine político con el inmigrante irregular, y su simbología en el cine social como fusión de la nueva situación socioeconómica que a veces nombramos como globalización. Los avatares del proyecto migratorio son el tema que desarrollan películas como *Frontera sur* (1998) de Gerardo Herrero, donde la amistad de dos inmigrantes en la Argentina de finales del siglo XIX les permite abrirse camino aunque teniendo que recurrir a saltarse la ley y andar un trecho sórdido y despiadado. Temática ambivalente al querer comparar esos títulos con la situación actual donde existe una fuerte tendencia a construir el mito de la unión entre emigración y delincuencia. Desde luego, películas como ésta desmienten que la emigración europea y española estuvo conformada por excelentes personas dispuestas a la plena integración social a través de privaciones y todo el esfuerzo posible en el trabajo, ya que existieron caminos ilegales para hacer fortuna o simplemente subsistir en un entorno hostil.

A veces, ese éxito hace generar una amnesia que transforma en explotador al que fue explotado como sucede en *El techo del mundo* (1996), de Felipe Vega, aunque al ser película con final feliz, el protagonista recupera sus raíces populares y pasa a ser benefactor de otros emigrantes.

La diversidad de razones que desencadenan una aventura migratoria se retrata bien en *Sus ojos se cerraron* (1997), de Jaime Chavarrí, una espléndida crónica de época y un acertado retrato de un personaje popular, una modista madrileña que decide emigrar hacia Buenos Aires en los años 30 para conocer a Carlos Gardel. Las complejas cuestiones que acompañan la identidad del emigrante o la situación que supone en regreso han sido temática afrontadas por distintas producciones entre España y algunos países latinoamericanos. Es el caso de *Martin (Hache)*, (1997) de Adolfo Aristarain, producción hispanoargentina o el de *Estrella del sur* (2002), de Luis Nieto, producción hispanoargentina-uruguaya.

El cine español de este nuevo siglo sigue ocupándose de un fenómeno que en demasiadas ocasiones y con excesivo grado quiere establecerse como problema. Así, las reacciones violentas y racistas son denunciadas en *Salvajes* (2001), de Carlos Molinero como ya hiciera Carlos Saura en 1996 con *Taxi*. El bochornoso comercio con seres humanos se denuncia en *Illegal* (2003), de Ignacio Vilar además de cuestionarse la ética con la que manejan los medios en estos temas. Las dificultades de los emigrantes para salir adelante cada día es el tema del *El traje* (2002), de Alberto Rodríguez, ambientada en Sevilla y *Canícula* (2001), de Alvaro García-Capelo, localizada ésta en el Madrid de agosto cuyos habitantes se reducen a los que no pueden irse de vacaciones. *Poniente* (2002), de Chus Gutiérrez, inspirada en los sucesos de El Ejido, muestra el abismo que separa a los inmigrantes irregulares y a sus patronos del mar de plástico donde alguno incluso ha olvidado su memoria de emigración anterior.

Sólo el personaje interpretado por José Coronado, hijo de emigrantes nacido en Suiza, sirve de puente entre ambos a la vez que vive una historia de amor con Lucía, una joven maestra que ha vuelto al pueblo tras la muerte de su padre para seguir adelante con el negocio de este. Los sucesos se desarrollan de tal forma que la historia acaba en una sangrienta batalla final donde todos pierden. La película muestra un universo multiétnico, separado por los miedos al "otro" y los egoísmos de los patronos.

Las dificultades de las mujeres inmigrantes se aborda en claves diferentes tanto en *Princesas* (2005), de Fernando León de Aranoa como en *Agua con sal* (2005), de Pedro Pérez Rosado.

La última producción española que aborda las cuestiones migratorias es *Un franco, 14 pesetas* (2005), de Carlos Iglesias, un título que guía en la brutal distancia en el bienestar y los modos de vida que separaban Europa de nuestro país. Constituye la recreación de la historia de miles de españoles que fueron a trabajar a distintos países europeos, así, nos sitúa en un Madrid de los años `60, con una familia típica que con un niño vive en el sótano de la casa de los padres del protagonista. El trabajo no aparece y deciden irse a Suiza a buscar oportunidades. Martín (Carlos Iglesias) con su amigo Marcos (Javier Gutiérrez) irán primero a probar suerte; luego, sus esposas. Es una película rotunda que plantea sutilmente aspectos muy diversos de la emigración, desde la posesión de “papeles” para cruzar la aduana y poder trabajar hasta las posibilidades de mestizaje en las sociedades de acogida.

La evolución histórica española desde el siglo pasado al actual tiene sus ecos cinematográficos. Por ello, los importantes cambios en las realidades migratorias también han sido recogidas por el Séptimo Arte. De una pantalla ocupada por emigrantes pasamos a otra donde son los inmigrantes los que las llenan. De relatar las vivencias de españoles y españolas fuera de su país se comenzó a relatar la forma de vida de los recién llegados, sus problemas, sus dificultades de integración y las trabas administrativas y personales.

Esa incorporación de los emigrantes en el cine español se ha realizado ocupando papeles de personajes tanto secundarios como principales. Distintos actores y actrices latinoamericanos, magrebíes o subsaharianos, se han incorporado a la cinematografía de este país mediante el trabajo de directores y directoras que han abordado el fenómeno con notable sensibilidad. Así, en la medida en que el problema se hizo más duro y la reacción local más furibunda contra el emigrante el cine español reaccionó con notables películas que sabían plantar cara a los estereotipos y proyectar una imagen del “otro” desde la consideración de persona cuya vida transcurre como todas entre las alegrías y las penas, las luces y las sombras más diversas.

Ante los intereses de algunos sectores políticos y sociales por relacionar inmigración y delincuencia, el cine ha reaccionado mediante una representación cinematográfica que ha promovido una percepción de la inmigración más acorde con la auténtica dimensión de este

fenómeno. Nuestro trabajo ha intentado sistematizar y desentrañar los principales esquemas y modelos que el cine ha seguido para llevar a cabo la representación del inmigrante además de ofrecer una relación detallada de aquellas películas que abordan las cuestiones migratorias.

Quizás con excesiva frecuencia el cine ha relacionado inmigración con problemas. Ya que pueden generar el efecto contrario al que se busca, llegando a reforzar la percepción de que inmigración supone inseguridad y conflictos de distinto tipo. Igualmente, debemos reconocer que la idea dominante, la única hasta ahora, es que la integración de los recién llegados debe ser la solución a las problemáticas que se puedan generar. Falta asumir el valor de la diversidad, quizás porque hasta el momento, el cine de emigración en España lo han hecho españoles y su mirada siempre estará condicionada de modo diferente a la que puedan tener personas con un itinerario cultural diferente. Posiblemente, dentro de uno años, al igual que ahora sucede en otros países con más años de emigración extranjera, tomarán las cámaras personas que abrirán nuevas perspectivas y afrontarán otras visiones.

Las migraciones son un fenómeno complejo que conlleva siempre la toma de una decisión. Creemos que ningún tipo de determinismo explica por completo esa opción humana de elección. Siempre la baraja de opciones estará intervenida por cuestiones de clase, género, etnia y nivel económico, por las condiciones sociales del momento (guerra, dictadura, hambruna, violencia, paro, etc) y por la naturaleza del individuo, de sus deseos, sus pasiones, su aburrimiento, su curiosidad y su capacidad de arriesgarse. Las ciencias sociales tienen que generalizar y conceptualizar desde los sujetos individuales para llegar a las ideas y las teorías. El cine nos puede facilitar la visualización de tales abstracciones y la plena humanidad de las personas que se ven implicadas en esos procesos. Igualmente, los públicos están condicionados por muy diversas circunstancias. Por ello, no debe extrañarnos que algunas películas aplaudidas en algunos foros sea abucheadas en otros ya que las visiones serán tan diferentes como las percepciones que generen. Captar tales distancias entre los distintos públicos debe ser otra tarea compleja que debe asumir el historiador que quiera valerse del cine aunque en esta ocasión, nosotros la hayamos hecho caer en el olvido.

## NOTAS

<sup>1</sup> De la amplia producción del primer autor nos limitamos a citar Caparrós Lera, J.M., *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid, Alianza, 1997 e id., *La pantalla popular: el cine español durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*. Madrid, Akal, 2006. Del segundo, destacamos Hueso, J. L., *El cine y el siglo XX*. Barcelona, Ariel, 1997.

<sup>2</sup> Monterde, J.E. et al, *La representación cinematográfica de la historia*. Barcelona, Akal, 2001, 15-27.

<sup>3</sup> Una doble función bien analizada por Sánchez-Biosca, V., *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid, Cátedra, 2006.

<sup>4</sup> Sorlin, P., *Cines europeos, Sociedades europeas, 1939-1990*. Barcelona, Paidós, 1996.

<sup>5</sup> Monterde, J. E. et al., *La representación...*, op.cit., 45.

<sup>6</sup> Ferro, M., “El cine. Un contraanálisis de la sociedad”, en J. Le Goff; P. Nora (dirs.), *Hacer la Historia. Vol III. Nuevos temas*. 1980, 241-260.

<sup>7</sup> MONTERDE, J. E., *Cine, Historia y enseñanza*. 1986, 33-39.

<sup>8</sup> Rosenstone, R.A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel, 1997.

<sup>9</sup> Ferro, M., *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1995.

<sup>10</sup> Elena, A., *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona, Paidós, 1999.

<sup>11</sup> Bensalah, M., *La pasarela cinéfila. Un recorrido por el cine mediterráneo*. Barcelona, Icaria, 2005.

<sup>12</sup> En esta película se plantea las experiencias de una empresaria que dirige una empresa de limpieza donde la mayoría de sus trabajadores, fundamentalmente mujeres, son emigrantes ilegales. Una denuncia manifiesta de una situación sociolaboral que el sistema censura y no aprueba pero lo permite.

<sup>13</sup> Una divertida comedia donde se juega con las confusiones que desencadenan la realidad multicultural y multiétnica de las nuevas sociedades.

<sup>14</sup> En tono más literario, basándose en un relato de Selma Lagerlof, volvió a retomar el tema en *Jerusalem* (1996), donde desarrolla la historia acontecida a principios del siglo XIX cuando unos campesinos suecos empujados por la pobreza deciden abandonar su país para establecer una comunidad sueca en Palestina.

<sup>15</sup> Troyano Pérez, J. F., *A propósito de inmigración*. Málaga, ed. Aljibe, 2001, 98.

<sup>16</sup> Alted, A.; Asenjo, A., *De la España que emigra a la España que acoge*. Madrid, Fundación Francisco Largo Caballero y Obra Social de Caja Duero, 2006.

<sup>17</sup> La importancia del exilio española para la producción cinematográfica de otros países está bien recogido en la obra de Gubern, R., *Cine español en el exilio*. Barcelona, ed. Lumen, 1997.

<sup>18</sup> Villar-Hernández, P. “El otro: conflictos de identidad en el cine español contemporáneo” [documento en línea] Disponible desde Internet en:

<[http://ccat.sas.upenn.edu/romance/gra/WPs2002/paz\\_1.htm](http://ccat.sas.upenn.edu/romance/gra/WPs2002/paz_1.htm)>.

<sup>19</sup> Designación popular y despectiva destinada a los habitantes del norte de África o a cualquier musulmán con pocas posibilidades económicas.