

Inmigración, emigración y cine

Fernando Roncero Moreno y Juan Agustín Mancebo Roca

Facultad de Humanidades de Albacete. Universidad de Castilla-La Mancha

1. Introducción

El siglo XX ha sido el de los nómadas, un periodo histórico absolutamente traumático que ha conocido las mayores migraciones de la historia de la humanidad. Es imposible comprender estos movimientos sin la repercusión visual que han tenido. Cualquier documento de cultura lo es a la vez de barbarie, escribía Walter Benjamín en los años treinta. Y parte de esa catástrofe se ha visto reflejada en las imágenes que nos sirven de referencia para entender la tragedia, el viaje sin retorno y la búsqueda de todo aquello que era imposible encontrar en el lugar de nacimiento.

El siglo pasado también fue el del desarrollo de dos de las formas artísticas más revolucionarias de la historia: la fotografía (que aparece a mediados del XIX y se desarrolla portentosamente a partir de la segunda mitad del siglo) y el cine que, desde su invención en 1895 por los Lumière, si nos centramos en las fuentes europeas o Thomas Alva Edison, si vamos a las referencias americanas, ha modificado definitivamente la cultura contemporánea. Estas dos formas artísticas son fundamentales para entender este estudio, que no quiere ser más que una guía para entender el fenómeno de la emigración y cómo ha sido visto desde la óptica del cinematógrafo. Y es que el cine, por su particular idilio con la potencia hegemónica ha sido testigo de primera fila en este fenómeno. Fueron los emigrantes europeos los que construyeron la industria a principios de siglo, los actores, guionistas y directores contribuyeron a consolidarla mundialmente cuando huyeron de los horrores de la guerra europea, y ellos y sus descendientes son, en este momento, quienes manejan la segunda mayor industria del entretenimiento del mundo. El cine y la emigración han caminado, a lo largo de su historia, prácticamente de la mano.

2. Los emigrantes y el cine. Los pioneros

No se puede entender el desarrollo del cinematógrafo sin el papel de los emigrantes, que fueron quienes levantaron esta industria. Estados Unidos es un país constituido por emigrantes, como se ha podido ver en miles de películas. El cine, como documento cultural, ha servido para narrar gran parte de las epopeyas europeas, afroamericanas y asiáticas en menor medida. El nacimiento de la industria del cine está demasiado cerca de la conquista del Oeste y en sus inicios hay ciertas semejanzas que no debemos dejar pasar. Fueron hombres y mujeres de la más variada procedencia quienes crearían la industria de los sueños: de la barraca de feria a una parte fundamental de la economía mundial, así como parte de la cultura reciente de la Humanidad. El primero de los emigrantes señalados en la Historia del Cine es Edwin S. Porter, marino escocés de oscuro pasado que se convertiría en el primer gran director en Estados Unidos de 1902 a 1910 en los estudios de Edison y que inventó, en su prehistoria, las acciones paralelas.

El cine como negocio floreció al amparo judíos europeos que la mayoría de las veces llegaban con lo puesto a la tierra prometida. Fueron los que vislumbraron la posibilidad de un negocio que, hasta su implicación, no creció definitivamente. Jesse L. Lasky, buscador frustrado de oro en Alaska, concibió el alquiler de las películas en vez de su venta, con lo que nació la exhibición cinematográfica autónoma. Benjamín Christensen, uno de los puntales del cine danés, marcharía a los Estados Unidos donde realizó películas que no estuvieron a la altura de su época danesa, siendo uno de los grandes directores que llegaría a los Estados Unidos.

Entre los actores destacar al emigrante italiano Rodolfo Gugliemi. Llegaría en 1913 sin dinero ni amigos, convirtiéndose en uno de los primeros mitos eróticos del cine. Su nombre artístico fue Rodolfo Valentino, que prematuramente moriría, rodeado de una muchedumbre enardecida y doliente, en contraste a su sórdida llegada. Leon Trostky, antes del triunfo revolucionario bolchevique, se vio trabajando como extra en producciones de americanas, de ahí que tanto él como Lenin, cuando se consolidaron en el poder soviético, declararon el cine como el arte más importante del pueblo.

3. El caso de los judíos centroeuropeos

Los emigrantes judíos contribuyeron a la eclosión definitiva del nuevo arte a partir de 1901, cuando se pusieron en marcha los nickelodeones, con lo que el cine tenía un lugar estable y salía de los círculos marginales de las ferias ambulantes. Adolph Zukor, Carl Laemmle William Fox y Marcus Loew, fueron los grandes pioneros de la Historia del Cine. Vencieron a Edison en la batalla anti-Trust, y se convertirían en los grandes protagonistas de la industria cinematografía. Sus huellas y sus empresas aún perviven entre nosotros. Los principios de la industria tienen más sombras que luces, y no nos referimos con esto a las dificultades de iluminación que caracterizaban los rodajes, sino a las condiciones impuestas por el monopolio de Edison. Fueron los emigrantes judíos los que se jugaron el tipo y a veces la vida, para derribar este monopolio. Los emigrantes europeos –judíos centroeuropeos mayoritariamente- realizando producciones al margen de la ley se autodefinieron como Independientes -proscritos, para Edison- y plantaron cara en asociaciones como *la Independent Motion Picturing Distributing and Sales*, presidida por Carl Laemmle y la *Greater New York Film Company* de William Fox. Las persecuciones a las que fueron sometidos por parte de la ley y de los matones sin escrúpulos de Edison, hizo que en ocasiones volvieran a emigrar a Cuba o Méjico para escapar de sus perseguidores.

No podemos entender esta formación sin la emigración de por medio, ya que fueron ellos quienes se convirtieron en los indiscutibles dueños. Wilhelm Fuchs (1879-1952) y Adolph Zukor (1873-1976) eran judíos de origen húngaro. El primero desempeñó diversos trabajos malpagados antes de tener su negocio cinematográfico en 1906. Posteriormente sería el fundador de la *Fox*, tras cambiarse el nombre por el americanizado William Fox. El segundo llegó a Nueva York con unos pocos dólares cosidos a la ropa. Tras desempeñar los oficios más humildes para salir adelante, instalaría en 1903 su primer exhibidor en Nueva York. De este modesto negocio, surgiría con los años la poderosa *Paramount* y entre ellas la empresa *Actores Famosos en Obras Famosas (Famous Players in Famous Plays)* que describe la preocupación por el star system de este emigrante

pionero. Zukor poseía un olfato innato para los negocios y la *Paramount* fue quien reunió las salas de los Independientes y emprendería las primeras grandes producciones, la creación de secciones para rodar películas, la categoría de las mismas según su inversión y el star-system. Fox llevó a Edison y la MPPC ante los tribunales, ganando su causa (y la del cine) en 1917. Carl Laemmle (1867-1939), judío alemán llegó con 50 dólares a la tierra prometida y en 1906 establecería su primer Nickel-Odeon en Chicago: de aquí surgiría la *Universal*. Entre estos dos acontecimientos su huida a Cuba, los primeros contratos a estrellas a golpe de talonario y su masiva publicidad, entre otras a Florence Lawrence y Mary Pickford. Judío alemán era también Marcus Loew (1870-1927) que se asociaría con Adolph Zukor Desde Polonia y también de origen judío, llegarían los cuatro hermanos Warner (Jack, Harry, Albert y Sam), que fundaron su primera sala en 1903 y construyeron el imperio Warner Brothers. Todos fueron los primeros judíos del mundo del cine y a través de los que se forjaría la industria.

4. El papel del emigrante en el cine mudo. El caso Chaplin

Pero el emigrante que mayor impacto ha causado en la historia de la cinematografía moderna fue Charles Chaplin. Además hay algo muy importante en su obra, su fijación por la defensa de los más desfavorecidos. Pese a su éxito no olvidó nunca sus orígenes miserables en el East End de Londres que se filtraron en el problema de la emigración a lo largo de toda su carrera cinematográfica, alcanzado su cenit en *La Quimera del Oro* y *Charlot emigrante*.

Chaplin llegó a Estados Unidos en 1913 de la mano de Fred Karno, siendo un modesto actor que despuntaba sobremanera. Fue fichado por Mack Sennett y Adam Kessel para la *Keystone*. Debido a su independencia, cambió varias veces de compañía. En Essanay adquiere la conciencia a favor de los más desfavorecidos contra las instituciones que asfixian la individualidad, símbolo del naciente y poderoso país: “Por sencillo que parezca -escribe Chaplin- hay dos elementos de la naturaleza humana que son alcanzados por este hecho: el uno es el placer del público al ver la riqueza y el lujo en ridículo; el otro consiste en la tendencia del público a experimentar las mismas emociones que el actor en la escena y en la

pantalla. Una de las verdades más rápidamente apreciadas es la de que el pueblo, en general, se divierte al ver que las personas ricas llevan la peor parte. Esto proviene de que las nueve décimas partes de la humanidad son pobres e interiormente envidian la riqueza de la otra décima parte”

Sería complicado citar las referencias a los inmigrantes que aparecen en los cortometrajes de su época de formación. Por eso nos centraremos en dos obras fundamentales que resumen este apartado *Charlot emigrante (The Immigrant)* (1917) y *La Quimera del Oro (The Gold Rush)* (1925).

La primera, fue un cortometraje de treinta minutos escrito, dirigido y producido por Chaplin para la Mutual en el periodo creativo que él consideró el más dichoso de su carrera. Se estrenó el 17 de junio de 1917 y es una de sus producciones más elaboradas (repitió tomas y secuencias tantas veces como quiso). Para el rodaje gastó noventa mil pies de cinta para los mil ochocientos nueve que serían montados en la versión definitiva. *Charlot emigrante* es la historia de dos emigrantes que se dirigen a los Estados Unidos, Charlot y Edna. El vagabundo gana en una timba el dinero que le acaban de robar a la madre de Edna y éste, enamorado de ella, se lo devuelve antes de desembarcar. La segunda parte se concentra en un restaurante y en las dificultades para poder pagar la comida. Antes de entrar, Charlot ha encontrado una moneda en la calle y es lo único que tiene para pagar. Dentro encuentra a Edna, a la que invita a comer. Ambos contemplan la tremenda paliza que le dan a otro comensal por no poder pagar la cuenta y Charlot observa que ha perdido la moneda por un tremendo agujero en su pantalón. Al camarero se le cae una moneda y el vagabundo intenta pagar con ella, pero es falsa. Un artista se les acerca e insiste en pagar, pero Charlot se hace cargo de la suya sin dinero. Cuando el artista paga su comida, Charlot en un descuido de todos, recoge la propina y con ello paga la comida y se llega a buen fin. Pese a este argumento, que responde a los patrones del cine cómico del momento, hay una serie de escenas que resultan reveladoras: los emigrantes, cuya pobreza se desprende por su aspecto, hacinados en el barco, la escena de la llegada a Norteamérica viendo la Estatua de la Libertad, escena que vieron gran parte de los emigrantes europeos en su llegada a América ante la frialdad y hostilidad de los que habían llegado anteriormente. Pero esa

tierra de libertad contrasta con la pobreza y la miseria en la que llegan. Una de las mejores escenas es la de los policías de emigración que atan a todos los recién llegados para que ninguno pase los controles, como si fueran simple ganado. De ahí que las instituciones salieran mal paradas. El contraste entre la libertad y el policía cercenando el movimiento de los recién llegados, la brutal represión sufrida por el cliente del restaurante, lo colocan en la órbita de un personaje polémico que no duda en denunciar irónicamente las deficiencias y crueldades de un sistema que perseguía y reprimía a los más débiles.

La *Quimera del Oro* es la historia de un hombre que se desplaza para poder encontrar en Alaska su sueño dorado. Fue una película complicada puesto que Chaplin acababa de fracasar con *Una mujer en París* (1923). Surgió como argumento durante un encuentro con Douglas Fairbanks y Mary Pickford, viendo algunas fotografías de Canadá y Alaska, donde había tenido lugar la llamada “fiebre del oro”. Con la promesa de enriquecerse fácilmente, fueron muchos los que emigraron en busca de suerte a las heladas tierras de Alaska, unos diez mil hombres en 1896 y 1910, cuyas aventuras, la mayoría de las veces acabaron bastante mal. A Chaplin se le ocurrió hacer una farsa de una historia real ya que uno de los episodios en los que se basa la película es la aventura de ochenta y nueve hombres que participaron en la expedición de Donner, se desviaron y acabaron perdiéndose. Hubo cuarenta y dos muertos, y los que sobrevivieron lo hicieron comiendo la carne de los fallecidos. El argumento es sencillo. Al protagonista, después de protagonizar las más extravagantes aventuras, le sorprende una ventisca y se ve obligado a refugiarse en una cabaña donde vive un bandido. Allí llegará por error otro buscador de oro. El malhechor los deja abandonados y tendrán que superar las adversas vicisitudes que van encontrando. Fue una película cara y encontró grandes dificultades en para ser realizada. Además cambió a Lita Grey por Georgia Hale, lo que demoró la producción. Como en *Charlot Emigrante* hay escenas absolutamente emblemáticas que vuelven a subrayar la complicidad con los desplazados, con todos los que se echan un petate al hombro como única posesión para salir de una situación miserable y desesperada. Fundamentalmente la escena en que su compañero lo confunde con un pollo gigante o la escena

en que se comen sus propias botas para poder sobrevivir, vuelven a ejemplificar este compromiso. *La Quimera del Oro* es además una de las grandes películas de la Historia del Cine.

Chaplin, pese a todo, era un emigrante de lujo, pero al fin y al cabo, estaba en un país que no era el suyo. Su éxito y sus opiniones, mostradas en sus películas, comenzaron a crearle grandes enemigos, sobre todo en los sectores de la administración. No se veía con demasiados buenos ojos esa denuncia de los reprimidos y la superación del Estado por el individuo. No concordaba con el férreo espíritu norteamericano. Fue un periodo en que el país que lo había recibido se volvía contra él. Su divorcio de Lita Grey, los detalles de su vida conyugal (que ésta narraba por todo el país) y su simpatía por los más desfavorecidos, inician la campaña contra “el judío extranjero”. Su fuerte individualismo y su compromiso se observa en películas posteriores, donde el problema de los desplazados se hizo patente. La primera de sus películas sonoras *El Gran Dictador (The Great Dictator)* (1941) denunciaba sin tapujos la campaña de desplazamientos y el exterminio de los judíos en la Europa hitleriana. Fue considerada propaganda comunista. Expulsado de los Estados Unidos rodó la ácida y revanchista *Un rey en Nueva York (A King in New York)* (1957). Concebida en Suiza, donde se había instalado definitivamente, fue rodada en los estudios Shepperton de Londres. El argumento trataba de un rey imaginario (Shadov) que al ser destronado emigra a los Estados Unidos y tiene que renunciar a su propio estatus para claudicar ante la política de la nueva nación, burlándose denodadamente de la forma de vida norteamericana y ajustando las cuentas pendientes. Como escribía George Sadoul sobre la postura de Chaplin: “En su nueva encarnación Charlot es, una vez más, el último de los humanistas. Una vez más su lucha llega más allá del humanismo tradicional, ya que combate por la mayoría de los hombres. Según sus conclusiones, la película es, claramente, un ataque contra el *maccartismo* que degrada hasta el alma de los niños con las denuncias de la caza de brujas pero también y por encima de todo, es un combate generalizado contra los malos que engañan, y en favor de la libertad de expresión y de la dignidad humanas”.

Chaplin se había convertido en cabeza de turco y sólo volvería una vez más a los Estados Unidos. Fue en 1972, con ocasión de recoger un Oscar honorífico a toda su carrera. Paradojas del destino, Charles Chaplin se había convertido en exiliado del país donde había contribuido a forjar una de las industrias más potentes del mundo. Nómada convertido en nómada. Apátrida. Toda una vida.

5. Emigrantes de la meca del cine

Debemos hablar, por otra parte, de todos aquellos que emigraron a los Estados Unidos, no como aquellos que pretendían escapar de la miseria o de las situaciones políticas conflictivas, sino como invitados de lujo para formar parte de la industria cinematográfica más potente del planeta. Uno de los primeros fue el cómico francés Max Linder, que en Europa era el actor mejor pagado, aunque las consecuencias de este traslado fueron terribles y acabaría suicidándose. Desde Suecia, que poseía una de las industrias cinematográficas más consolidadas, llegó la enigmática Greta Lovisa Gustavsson, de orígenes humildes, que se convertiría en Greta Garbo, la primera de las nórdicas que llegaron a Norteamérica, concretamente en 1925. Con ella desembarcó el director que la había lanzado a la fama Mauritz Stiller. Otro director Victor Sjöström, inolvidable protagonista de *Fresas Salvajes*, había llegado dos años antes contratado por la Metro. Los sabuesos cazatalentos de Hollywood no dejaron demasiado tiempo al director alemán Ernst Lubitsch, que se había convertido en la referencia de la naciente industria alemana de los primeros años 20. Pese a ser un emigrante de lujo, se convirtió en forzoso con la llegada del nacionalsocialismo teniendo que soportar estoicamente el exterminio de su familia en los campos de concentración. La llegada de Lubitsch abriría las puertas a los mejores elementos de la UFA a partir de la purgas hitlerianas en el cine alemán. Su obra se adecuó al estilo imperante y su exquisito refinamiento es una de las referencias fundamentales de cualquier realizador. Con la crisis del cine alemán y la entrada de capital norteamericano para controlar las salas de exhibición en 1925, la mayoría de las estrellas germanas pasaron a engrosar las listas de los grandes estudios, éxodo que dejó gravemente tocada su industria de origen. Entre

otros cruzaron el Atlántico Pola Negri, Emil Jannings, Wilhelm Dieterle (William), Karl Freund, Marlene Dietrich, Paul Leni y el productor Erich Pommer. Friedrich Wilhelm Murnau fue captado por *Fox* en 1927 pudiéndose jactar de conseguir los tres primeros Oscars de la Academia por *Amanecer (Sunrise)* (1927). Erich von Stroheim, enigmático austriaco de biografía extraordinaria, llegaba a la meca del cine en su juventud, en 1914, siendo ayudante de David Wark Griffith. Considerado como uno de los genios del séptimo arte, sus fracasos cinematográficos y su revolucionaria manera de concebir el cine le confirieron un halo de malditismo que le acompañó durante toda su vida. Alejado de la dirección tuvo que trabajar como actor. Considerado como por los estudios como “el hombre al que le gusta odiar”, hizo una buena carrera, pese a que, como director, quedó defenestrado de por vida.

La pujanza del cine norteamericano hizo que todo el mundo dirigiera su mirada al barrio suvurbial de Los Ángeles. Tras la emigración alemana llegaron profesionales de toda Europa, fundamentalmente húngaros, polacos, rusos e ingleses. De Inglaterra llegaría James Whale, que llevaría el mito de Frankenstein a la gran pantalla en 1931 y convertiría la *Universal* en la referencia del cine terror, heredado de los expresionistas alemanes que llegarían masivamente un par de años después. De Francia William Wyler, otro referencia histórica. Alsaciano criado en Francia y sobrino de Carl Laemmle llegó a estados Unidos en 1921, para realizar westerns en la *Universal* y convertirse posteriormente en uno de los referentes cinematográficos anteriores a la segunda guerra mundial. Desde Hungría Michael Curtiz (Mihály Kertész), Bela Lugosi y Alexander Korda y Paul Fejos. Con Wyler se incorpora el fenómeno del cine literario y abrió la puerta a directores teatrales de origen europeo como George Cukor, el georgiano Rouben Mamouliam, los alemanes Otto Preminger y Max Reinhard, que se dedicaron a transformar en imágenes los grandes bestsellers yéxitos de Broadway, siendo todos ellos referencia del cine clásico norteamericano.

También llegó el escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez, cuya obra ha sido llevada a la pantalla en diferentes versiones, siendo uno de los españoles que emigra. Las personalidades más destacadas Europa

prueban suerte en esa gigantesca hoguera de vanidades. Louis B. Mayer fue el productor que más aprovechó la emigración europea, fundamentalmente a Greta Garbo.

Durante la Segunda Guerra Mundial, llegarán a Hollywood, entre otros, los refugiados franceses René Clair, Jean Renoir, Julián Duvivier y Jean Gabin, aunque su obra no fue bien aceptada. Es el periodo en que se asientan los emigrantes y algunos de cuyos hijos comienzan a realizar espléndidas carreras en Hollywood, sin olvidar sus raíces. En estos casos podremos hablar de Edward Dmytryk, residente en Canadá de padres ucranianos y Frank Capra, nacido en 1894 en los Estados Unidos de padres sicilianos.

La cinematografía británica era, en estos momentos, una especie de hermana pequeña de Hollywood. De ahí que gran parte de los directores y actores más sobresalientes cruzarán el atlántico para pasar a la nómina de los grandes estudios. Así hemos de hablar de actores que permanecieron de por vida en los Estados Unidos, como Cary Grant, o de otros que trabajaron indistintamente a ambos lados del Atlántico, Charles Laughton, Alfred Hitchcock y Lawrence Olivier, Trevor Howard, Peter O'Toole y Alec Guinness entre otros.

6. El éxodo europeo durante el nazismo

La última desbandada del cine alemán se produjo con la llegada de Hitler al poder en 1933, en el segundo gran éxodo del cine alemán, que lo dejaría tocado de muerte hasta los años sesenta. Forzado por los dramáticos acontecimientos europeos es el conocido como los judíos austriacos. Trabajaban todos en Berlín y se harían famosos posteriormente en Hollywood: Robert Siodmack, Billie Wilder, Kart Siodmack, Fred Zinnermann, Edgar G. Ulmer y Joseph Von Sternberg. A ellos se unieron, Max Reinhardt, Max Ophüls, Paul Czinner, Joe May, Peter Lorre y Leontine Sagan. Pabst, antes se quedó en Francia y tras una breve estancia en los Estados Unidos, retornó a la Alemania nazi en 1941. También Lorre trabajaría en producciones británicas antes de llegar a los Estados Unidos, donde trabajaría con Alfred Hitchcock

Fritz Lang es uno de los casos de emigración forzada más misteriosa dentro de la Historia del Cine. Austriaco de origen judío fue, tras la marcha de Lubitsch, el príncipe de los directores de la UFA. Su estela no cambió demasiado con el fracaso comercial de *Metropolis* (1926), pero sí que lo hizo con la llegada de los nacionalsocialistas al poder. Lang era el cineasta favorito de Hitler y Goebbels. El ministro de propaganda, le sugirió personalmente que se encargara de las películas nazis. En una de las historias más rocambolescas que se han contado nunca Lang, atemorizado por los modos de los brutales gobernantes, cogió un tren esa misma noche con destino a París y, con lo que llevaba puesto, comenzó un exilio que le llevaría a Francia durante dos años y posteriormente a los Estados Unidos. “Finalmente me dijo: «El Führer ha visto sus películas y ha dicho que éste es el hombre que nos hará las grandes películas nazis». Le dije: «Me complace, *herr* ministro». ¿Qué otra cosa podía decir? Ese fue el momento en que pensé «esta tarde es la única ocasión en que podrás salir con seguridad de Alemania». (...) Cuando salí era demasiado tarde. No podía sacar mi dinero. Fui a casa y le dije a mi mayordomo: «Mira, tengo que ir a París. Prepara las cosas necesarias para unos cuantos días» (...) Como tenía miedo de que me siguiese alguien, llegué justo un minuto antes de que saliera el tren. Miré a mi alrededor por encima del hombro. Parecía una película emocionante de las malas. A la mañana siguiente estaba en París, y las cosas se calmaron un poco. Entonces me llegó una carta de los de hacienda diciendo: «hay una pequeña diferencia en su declaración de ingresos del año 1927. Creo que debería volver tan pronto como le fuera posible» Fui lo bastante inteligente para saber de qué se trataba, así que les conteste con una carta muy educada diciendo: «No puede ser muy importante pero volveré, aunque no en la fecha que ustedes quieren. Estoy aquí tratando de conseguir un trabajo que no se puede lograr en Alemania; volveré dentro de ocho o diez días.» Ocho días más tarde tuve una carta en la que me decían que habían confiscado todo mi dinero. Después, confiscaron M y se quedaron con todo”

En América Lang nunca se sentiría a gusto. El emigrante alemán tenía demasiados prejuicios con la manera en la que se realizaban las películas, no dejando lugar al artista y sí a la industria. Nunca comulgó con esas

prácticas que le resultaban extrañas. Pese a todo hizo una carrera tan brillante como la alemana, pero rodeada de menos oropeles, como ha señalado Peter Bogdanovich en *Fritz Lang en América* (1967). El sentido de este nómada se puede vislumbrar en que la mayoría de las veces que aparecía *The End*, la película seguía en movimiento, como si no acabara nunca. Y es que en el director alemán -escribe Quim Casas- “pasó por dos guerras mundiales, dos huidas, una docena de países, un régimen totalitario, una caza de brujas y un ostracismo final que no hicieron mella en su ímpetu ni dividieron su cine. Un cine que no necesita justificación”.

7. Últimas incorporaciones. La descendencia

Los años cincuenta son significativos porque muestran las primeras muestras de agotamiento del cine que se había hecho en las dos décadas anteriores. Van a destacar dos directores de ascendencia europea en esta nueva configuración: Billie Wilder, Elia Kazan y John Huston. Wilder, austriaco de origen judío, había salido de Europa por la inestabilidad política imperante, llegando a Hollywood como guionista de los proyectos de Lubitsch. En algunas de sus películas establece una reflexión amarga sobre los acontecimientos que llevaron a Europa al desastre. Elia Kazan, cuyo verdadero nombre era Elia Kazanjoglous, fue uno de los directores que con mayor sensibilidad supo trazar las historias de todos aquellos emigrantes que llegaban a los Estados Unidos como veremos en el apartado siguiente. Huston era de ascendencia irlandesa. Hijo de Walter Hustón participó de una de las sagas familiares más consolidadas de la industria angelina. Vivió en Méjico y recuperó la nacionalidad irlandesa al final de sus días. La meta, fue esta vez su origen.

Los italoamericanos son un puntal de cine norteamericano actual. Los hijos de los emigrantes italianos que se han consolidado en la meca del cine, son, entre otros, Francis Ford Coppola, Martín Scorsese, Michael Cimino, Brian De Palma, Robert DeNiro, Al Pacino, Silvestre Stallone, John Travolta, durante los setenta ochenta y noventa. Algunos de estos directores han particularizado el tránsito y la adaptación de sus padres y abuelos en la gran pantalla. La historia de todos los descendientes de emigrantes en el cine norteamericano podría ser infinita, pero habría que

reducirla actualmente a todas aquellas etnias que se han configurado desde la marginalidad en grupos de presión: los afroamericanos, los latinos y los orientales en menor medida, cuya escritura cinematográfica redonda en los conflictos con la mayoría blanca de origen europeo.

8. La emigración en el cine norteamericano

Como hemos señalado, una parte fundamental de la Historia de los Estados Unidos está recogida en su cine, forjado por mujeres y hombres de las más variadas procedencias. El tema del emigrante ha sido tratado de manera reiterada desde *Un sueño americano (An american romance)* (1944) de King Vidor, aunque actualmente, cuando la industria cinematográfica norteamericana se ha convertido en un absurdo espectáculo servil del capital, la visión es poco o nada trascendente, abundando el folklorismo y los tópicos que contribuyen a no crear una visión demasiado coherente de los colectivos que llegan a Norteamérica. Debemos hablar de una visión estereotipada de la figura del emigrante en la cinematografía norteamericana, determinada hacia colectivos excluidos socialmente y participantes en actividades ilícitas. Así los italoamericanos estarían ligados al mundo de la mafia, los hispanos al tráfico de drogas, los afroamericanos a los sectores más desfavorecidos y violentos de la sociedad y los nuevos emigrantes de Europa del Este a todos los negocios ilegales posibles. Algo mejor aparecen los orientales, fundamentalmente porque se han mantenido al margen y la asunción de su identidad milenaria no ha dejado que sus problemas como colectivo se vislumbren tan claramente como los de los anteriores.

La gran eclosión de los directores italoamericanos llegó a finales de los setenta, un momento en que supieron imponer producciones que tenían un ojo puesto en el cine que se hacía en Europa -concretamente en Francia y en Italia- antes de su naufragio definitivo. Fue como ha sugerido Peter Biskind en su libro *Moteros tranquilos, toros salvajes*: “la última época en que hacer cine en Hollywood fue realmente emocionante”.

Esta visión ha trascendido en el imaginario global de ciertos directores. Por ejemplo Martin Scorsese ha particularizado en sus orígenes a través de historias cuyos protagonistas son italoamericanos, o en su defecto, sus

descendientes, tratando de adaptarse al país que les recibe. Una de las características a partir de *Malas Calles (Mean Streets)* (1973) que refleja las vidas de jóvenes que viven en Lower East Side de Manhattan, conocido como Little Italy, y sus relaciones con la mafia. Pese al deseo de redención de uno de sus protagonistas, el círculo italiano es tan cerrado que, pese a sus denodados esfuerzos, no puede escapar. Esta estirpe del fracaso del ser humano, meticulosamente concienciado de sus orígenes extraños se puede observar en otras películas del director como *Toro salvaje (Raging Bull)* (1980) *Uno de los nuestros (Goodfellas)* (1990) o *Casino* (id., 1995), todas ellas protagonizadas por Robert de Niro. En 2002 Martin Scorsese llevó a cabo un proyecto que había estado más de treinta años en un cajón, *Gangs of New York*, la historia de cómo nació y creció la ciudad de Nueva York. Protagonizada por Leonardo Di Caprio, Daniel-Day Lewis y Cameron Díaz, es una superproducción a la antigua usanza, rodada en los escenarios romanos de Cinecittà, en la que narra la construcción de Nueva York por parte de los emigrantes y las terribles luchas entre bandas para poder imponer una ley allá donde la justicia se tapaba los ojos. Basado en la novela *Gangs de Nueva York. Bandas y bandidos en la Gran Manzana (1800-1925)* que Herbert Asbury publicó en 1927 y que sedujo a reputados escritores como Jorge Luis Borges, responde a criterios históricos como la explosión demográfica de Nueva York -pasó de 60.000 habitantes en 1800 a 800.000 en 1855- las primeras bandas de emigrantes, el desarrollo de partidos excluyentes como los *Native Americans*, fundados en 1834, la llegada masiva de irlandeses al puerto de Nueva York (más de 15.000 a la semana) y los incidentes por el alistamiento obligatorio en el ejército yanqui de todo emigrante varón que llegaba a puerto. La lucha para hacerse un hueco en el Nuevo Mundo es la base de la película, en que se lucha por los intereses de los grupos que nacientes que desean a toda costa mejorar sus condiciones de vida en un ambiente hostil. Ante ellos los *Nativistas*, que peleaban para que América no cayera en manos de aquellos cuyos padres no lucharon en la guerra de la independencia, dibujan la tragedia de la formación americana: un reguero de sangre, lucha y violencia que se explota aún en día, en una cuidadísima producción de más de cien millones de dólares en la que se echa en falta el corte de más de una hora

establecido por el productor y que elimina cierta densidad conceptual de la misma. Del mismo modo Francis Ford Coppola ha contribuido a la creación y fortalecimiento del arquetipo italoamericano en *El Padrino (The Godfather)*, en su trilogía de 1972, 1974 y 1990, basada en la novela homónima de Mario Puzo y que no ha hecho sino popularizar la mafia a través de grandes películas del género cuya tradición aparece desde la adaptación de la novela de William R. Burnett, *Little Caesar* (1929) en *Hampa Dorada* (1930) de Mervyn Le Roy, protagonizada por Edward G. Robinson y Douglas Fairbanks Jr.

Sin querernos derivar hacia las ficciones contemporáneas y los modelos ficticios y mal aplicados, el problema de la emigración italiana ha sido magistralmente descrito en *Buenos días Babilonia (Good Morning Babilonia)* (1986) coproducción italoamericana dirigida por los hermanos Paolo y Vittorio Taviani, que se desarrolla el tema del inmigrante centrado en el mundo del cine. Tras la quiebra de la empresa familiar en la que trabajan, los hermanos Nicola y Andrea Bonanni viajan a América donde, tras desarrollar trabajos humillantes y mal pagados, llegarían a trabajar como escenógrafos en la fastuosa película de Griffith *Intolerancia* (1916). Su triunfo profesional conlleva también una victoria en lo personal. Cuando el sueño americano parece cumplirse, la Primera Guerra Mundial los podrá en frentes distintos para luchar contra el mismo enemigo, que asola su tierra de origen. Otra película que particulariza el problema de la emigración italiana y los durísimos problemas de adaptación es *Sacco e Vanzetti* (1971) de Giuliano Montaldo, basada en un hecho real.

El problema afroamericano en el cine norteamericano supone un conflicto latente de una minoría que intenta verse reflejada fuera de estereotipos de exclusión. Podemos hablar de un cine realizado específicamente para este colectivo en las producciones de serie B *shaft* de los setenta en la que los protagonistas son de color y que ejemplifican la exclusión racial de los grandes estudios. Los actores negros siempre se han mantenido en un segundo plano. La primera vez que dos actores negros ganaron el Oscar al Mejor Protagonista principal fue apenas hace dos años (Denzel Washington y Halle Berry en dos películas, que, curiosamente explotan algunos tópicos afroamericanos). Los grandes estudios pusieron el

dedo en la llaga con *Adivina quien viene esta noche (Guess Who's Coming to Dinner)* (1967) de Stanley Kramer, una fuente inagotable de conflictos al intentar plantear un casamiento interracial y que lanzaba a Sidney Poitier, uno de los pocos actores negros consagrados.

Por otra parte Spike Lee en los ochenta y los noventa ha intentado reflejar este aislamiento en toda su filmografía. Películas como *Jungle Fever (Fiebre Salvaje)* (1991) *Haz lo que debes (Do the Right Thing)* (1989) o *Camellos (Clockers)* (1995) manifiestan la preocupación por dotar de una voz coherente a un colectivo aislado en el contexto social y cultural norteamericano.

En cuanto a las películas que tratan del este colectivo destacaremos *Amistad* (id., 1997), dirigida por Steven Spielberg y protagonizada por Matthew McConaughey, Morgan Freeman y Anthony Hopkins. La esclavitud y la migración forzada aparecen en esta historia de un barco cargado de esclavos que, tras amotinarse cerca de Cuba, donde estaban destinados e incapaces de volver a África, llegan a los Estados Unidos sin que nadie sepa bajo que bandera navegan. Tras varias reclamaciones legales el problema no estriba a quien pertenece el barco, sino el carácter de su *mercancía*. Película irregular en la que se narra los derechos de los negros esclavizados en un periodo en el que se estaba gestando el conflicto civil americano. Es interesante la capacidad descriptiva para narrar pormenorizadamente las inhumanas y brutales condiciones en las que los esclavos llegaban al nuevo mundo.

Otra película que describe una problemática parecida es la extraordinaria *Ragtime* (id., 1981) del director checoslovaco afincado en los EE.UU., Milos Forman. El *Ragtime* era un baile de los primeros años de la segunda década del siglo. La película narra varias historias entrecruzadas, una que la de mayor protagonismo es la de un músico negro humillado que decide rebelarse contra una sociedad que lo considera inferior. Por otra parte un joven ruso que dibuja notablemente, tiene que dejar su familia y emigrar en las más duras condiciones para poder tener algún futuro. En América comienza a escalar en la joven industria cinematográfica. Y en estas dos historias que se cruzan encontramos el espíritu melancólico pretendido por Forman: aquellos a los que le sonrío la fortuna y consiguen

triunfar en Hollywood y aquellos en que el destino se torna esquivo y se convierten en el polvo sobre el que se edifican más sueños que siguen llegando a esta tierra utópica que recibe con prejuicios a aquellos que siguen, simplemente, el impulso de sus propios antecesores.

En cuanto a la emigración europea es quizá Elia Kazan quien mejor ha contado en imágenes la preocupación del nómada y el conflicto entre personas de orígenes distintos en sus películas. Nacido en Turquía, emigraría con sus padres, de nacionalidad griega, a los cuatro años (ya que cualquier minoría que viviera en el Imperio Otomano, estaba sometido al peligro de ser masacrado por la política de limpieza étnica que los turcos practicaban en ese momento). Esta preocupación se vislumbra en películas como *La barrera invisible (Gentleman's agreement)* (1947) donde denuncia abiertamente el antisemitismo y *Pinky* (1949) en el que aborda la problemática racial. En los años 50 sufrió la persecución del Comité de Actividades Antiamericanas debido a su afiliación al Partido Comunista en 1934. Delató sin miramientos a sus compañeros. Curiosamente es la década en el que podemos encontrar sus mejores trabajos. Aparece inscrita la crítica social y las figura del emigrante inadaptado. Este es el caso del brutal Stanley Kowalsky de *Un tranvía llamado deseo (A Streetcar Named Desire)* (1951) adaptación de la obra de teatro de Tennessee Williams. Su obra más estrechamente relacionada con el fenómeno de la emigración es *América, América* (1963) una particular visión de la emigración como si se tratara de una epopeya. Basado en la homónima novela escrita por él y convertida en un bestseller en Estados Unidos, cuenta la odisea de su tío desde Turquía a los Estados Unidos.

La construcción de una nación viene reflejada en películas como *Odio en las entrañas (The Molly Maguires)* (1970) de Martin Ritt protagonizada por Sean Connery y Richard Harris narra las difíciles condiciones de los mineros irlandeses que a finales del siglo XIX, trabajan para una gran empresa en Pennsylvania. Para defender sus derechos, crean la asociación secreta de los Molly Maguires. La empresa, para destruir esta asociación, contrata un detective para que se infiltre, aunque este de da cuenta que las reivindicaciones de los mineros son justas. También sobre la emigración irlandesa trata *Un horizonte muy lejano (Far and Away)* (1992) del pésimo y

recientemente oscarizado director Ron Howard, con Tom Cruise y Nicole Kidmann, es la historia de emigrantes irlandeses al Nuevo Mundo y las complicaciones y problemas que surgen cuando intentan adaptarse a un ambiente hostil contra los extranjeros.

El desfiladero de la muerte (Thunder in the Sun) (1959) realizada por Russell Rouse y protagonizada por Carl Esmond, Susan Hayward y Jeff Chandler es un curioso western en el que los protagonistas son vascos emigrados por las guerras napoleónicas y empujados a luchar con los indios aborígenes de Missouri. Se explotan todos los tópicos representados por las grandes txapelas rojas y los uniformes carlistas de los protagonistas. Además de otras cualidades como una portentosa capacidad de salto y unos particulares gritos antagónicos a los de los indios. Es una experimento bizarro y dentro de la capacidad de asombro que produce se ve con placer, sirviendo para justificar la gran emigración vasca en los Estados de Nevada y Utah, donde hay centros de estudios sobre su cultura en la Universidad de Reno siendo uno de los pocos estados de la Unión que reconoce al País Vasco como nación.

Otto Premminger, director emigrado a los Estados Unidos, rodó *Éxodo (Exodus)* (1960) la primera de las cinco superproducciones que haría en los sesenta con guión de Dalton Trumbo sobre bestseller de Leon Uris. *Éxodo* es la odisea de seiscientos once judíos que han sobrevivido al Holocausto y que pretendían llegar al nuevo estado de Israel, intentando desbloquear las barreras territoriales, diplomáticas e incluso bélicas, para poder establecerse en una tierra que no les pertenece ya que no pueden volver al lugar de origen al haber sido borrada su memoria trágicamente. Las autoridades británicas no les dejaban desembarcar por miedo a los enfrentamientos con los palestinos, que rechazan cualquier posibilidad de ceder terreno a los judíos, con lo que lo permanecen en el barco forzando a la ONU a que den amparo al estado israelí. Un problema similar, aunque localizado en un pueblo de Ucrania en el siglo XIX es *Violinista en el Tejado* (1971) de Norman Jewison, que narra la persecución del régimen zarista contra los judíos y cómo estos tienen, finalmente, que emigrar de un país que no los quiere y les extorsiona hasta que no les queda más remedio que emigrar a lugares más seguros. De la problemática judía se encarga

también *Focus* (íd., 2001) de Neil Slavin, desarrollada en el Brooklyn de los años cuarenta, en la que una pareja erróneamente considerada judía se tiene que unir a un emigrante israelí para luchar por su dignidad ante los antisemitas.

La visión del emigrante desde la órbita europeocentrista aparece reflejada en varias películas de época. Así *Memorias de África* (*Out of Africa*), película dirigida por Sydney Pollack en 1985, está basada en la novela autobiográfica de Isak Dinesen. Karen Blixen y su marido el Barón Bor Blixen, emigran a África después de un matrimonio de conveniencia y cuya experiencia es frustrante a todos los niveles. Destaca la aparición del conflicto con una nueva tierra al comienzo del film y las dificultades de adaptación que supone, pese a ser los protagonistas de clase alta. Sin entrar en las derivaciones románticas que forman el núcleo principal de la obra, el final de la misma es de nuevo el retorno a la tierra de origen a trasladarse de nuevo al norte, al centro de su vida. La película subraya ese carácter transitorio de todos aquellos que fueron a establecerse a un continente tan alejado de los preceptos europeos como en ese momento era África y que está conceptualmente muy cerca de *En un lugar de África* de la hablaremos posteriormente. Del mismo modo podemos definir *El imperio del sol* (*Empire of the Sun*) (1987) es la historia de un chico británico de clase alta separado de sus padres durante la invasión japonesa de China. Recluido en un campo de concentración tendrá que luchar contra la locura y sus propios prejuicios en un momento que todo se tiñe de crueldad y sangre. La traumática separación le hace buscar una marca de identidad, una brújula en el mundo que desconoce, de ahí su admiración por el ejército japonés y americanos, tan ajenos a su origen británico y autosuficiente. El final coincide con la liberación de China. El muchacho ya es un adolescente de trece años cuya odisea le ha convertido en una persona distinta. Dirigida por Steven Spielberg y protagonizada por Christian Bale, John Malkovich y Miranda Richardson, adolece de cierta pretensión que aburre y no entenece al espectador, aunque enfatiza la vida de todos los desplazados por la guerra.

El problema de la inmigración en América se traslada a través de la extraordinaria *Las Uvas de la Ira* (*The Grapes of Wrath*) (1939) adaptación

de la novela homónima del escritor californiano John Steinbeck. Dirigida por John Ford y protagonizada por Henry Fonda, es uno de los títulos emblemáticos del cine social americano. Narra el peregrinaje de miles de personas dentro de los Estados Unidos a través de la *Route 66*, la carretera que cruzaba el país de costa a costa para poder encontrar un trabajo digno que les permitiera vivir en los tiempos de la depresión del 29, en los que el trabajo escaseaba y los trabajadores, en un impresionante éxodo, deben aceptar trabajos muy mal remunerados, plegándose a las condiciones de los omnipotentes patronos. La película fue nominada para los Oscar en siete categorías recibiendo dos. Gregg Toland, operador de fotografía, consiguió recrear la atmósfera árida y desesperada del miserable interior de los Estados Unidos tras el crack evocando los trabajos de los fotógrafos de la depresión. La escena final está alterada con respecto a la novela. En aquella, la conclusión era desalentadora. Pero en la versión cinematográfica, debido a presiones de los censores, se cambió el final para dar una imagen más positiva: la del triunfo del hombre frente a la adversidad. Steinbeck se enemistó profundamente con John Ford ya que modificaba sustancialmente el mensaje del libro.

Otros films de temática similar son *Georgia (Four Friends)* (1981) de Arthur Penn, narra la historia de inmigrantes de Indiana que se establecen en Chicago para trabajar en las grandes empresas acereras o *Avalon* (í.d., 1990) de Barry Levinson, protagonizada por el solvente Armin Mueller-Stahl, es la historia de los Krichinsky, hijos emigrantes judíos polacos que quieren lograr el sueño americano en la industrial Baltimore y no desean perder sus raíces pese a la influencia social que sufren.

En los años cuarenta se produce en el cine americano una reacción contra los japoneses, que habían entrado en guerra con el ataque a Pearl Harbor (1941). Así se instaura toda una serie de películas que los consideran como fuente de todos los males, ejemplificadas en *Sangre sobre el sol (Blood on the Sun)* (1945) de Frank Lloyd con James Cagney. El caso de la violencia contra la emigración oriental está perfectamente documentada en *Bienvenido al paraíso (Come See the Paradise)* (1990) película de Alan Parker protagonizada por Dennis Quaid en la que interpreta a Jack McGurn, quien en 1936 se enamora de una joven japonesa en Little

Tokio. Tras superar las barreras impuestas por sus padres que ven mal esta relación, se trasladan a Seattle. Cuando Estados Unidos entra en la Segunda Guerra Mundial, se traslada forzosamente a todos los orientales a campos de concentración, uno de los episodios más vergonzante de los Estados Unidos.

El club de la buena estrella (The joy luck club) (1993) de Wayne Wang esta basado en la homónima novela. De hecho la escritora Amy Tan es la autora del guión. La muerte de la madre de June, le hace unirse al Club de la Buena Estrella, una reunión semana de mujeres asiáticas residentes en San Francisco. Esta reunión es el pretexto para narrar la vida de las cuatro protagonistas y de sus madres, las difíciles circunstancias que las hicieron salir de China y los problemas surgidos frente al modo de vida y la mentalidad occidental. Wang lo resume en la pérdida de equilibrio y la búsqueda de una justificación existencial en una vida marcada por la errancia y el desapego. A ello se une la circunstancia de ser mujeres y el tener que superar este rol para poder ser consideradas como tales en el mundo que las ha recibido. Una bella incursión centrada fundamentalmente en los sentimientos de esas mujeres que nunca volverán al lugar originario y cómo la pérdida de referencias las convierte en personas que se deben adaptar renunciando a ellas mismas. Anterior y con ciertas pretensiones de denuncia racial es *Mississippi Masala* (íd., 1991) de Mira fair, a favor del mestizaje rodada en termino de documental, cuenta con Denzel Washington en el papel principal.

En cuanto a la emigración musulmana destacar *Casa de arena y niebla (House of Sand and Fog)* (2003) de Vadim Perelman, con Ben Kingsley y Jennifer Conelly en la posesión de una casa es el motivo de conflicto entre Kathy Nicolo y el iraní Amir Behrani, que la ve como la consecución del sueño americano. La batalla entre ambos se convierte en un brutal e irracional conflicto entre culturas, que inevitablemente tienen que acabar terriblemente. Por desgracia, y tras lo atentados del 11 de septiembre, la visión del cine norteamericano por este colectivo es de desconfianza absoluta. Ya se manifestó en la película actualmente censurada *Estado de Sitio (The Siege)* (1998) de Edward Zwick, que ya ocasionó problemas con el colectivo musulmán por la lamentable imagen que se hacía de ellos en la

película. La visión de este colectivo es el nuevo blanco y sólo cabe la esperanza de que no sea una fuente de ensañamiento contra los musulmanes norteamericanos.

La visión de los hispanos de la cinematografía de la potencia hegemónica, está mediatizada por el mundo de la droga y la marginalidad. Si nos referimos a algunas de las últimas películas de éxito que se han realizado este estereotipo es una constante: *Traffic* (id, 2000) de Steven Soderbergh, *Blow* (id, 2001) que incluye a varios españoles en su reparto, o la pionera en este sentido *El precio del poder (Scarface)* (1983) de Brian de Palma que narra la llegada de emigrantes cubanos que organizaron los primeros carteles en los Estados Unidos.

Lejos de esta mirada comercial y muy engañosa, encontramos la visión social, un cine que narra literalmente las historias de esos desplazados sudamericanos y centroamericanos

En este sentido *La sal de la tierra (Salt of the Earth)* (1954) de Herbert Biberman, es una película pionera en la temática. Trata sobre la discriminación de mineros latinos y sus familias por parte de una empresa norteamericana. El carácter social y pro-humanista de la misma, hizo que se boicoteara por los extremistas de derechas y tuviera una más que tibia acogida en los Estados Unidos, por ser acusada, antes de su estreno, de propaganda comunista.

Más folclórica, no menos interesante y con el problema de la emigración de fondo *West Side Story* (1961) de Robert Wise, narra en forma de musical la rivalidad de dos bandas en el West Side de Nueva York, los Sharks de Puerto Rico y los Jets anglosajones. El intento de protagonistas de las bandas rivales de tener una historia de amor abortada por los condicionamientos culturales de ambos grupos.

La temática del emigrante, que va ilegalmente a trabajar, se trata en *El Alambriista (The Illegal)* (1973) de Robert Young, protagonizada por Edward James Olmos en la que un muchacho joven abandona a su familia y va a California o *La frontera (The Border)* (1982) de Tony Richardson, protagonizada por Jack Nicholson y Harvey Keitel, centrada en la línea entre Méjico y Estados Unidos y su tráfico de drogas y personas.

My family (1995) de Gregory Nava, con Edward James Olmos, Esai Morales y Jennifer López (en su primer papel en la gran pantalla) cuenta las enormes dificultades para salir adelante de una familia de mejicanos que se trasladan desde Michoacán a Los Ángeles desde los años treinta hasta la actualidad. El primero que lo hace es José, el patriarca, capaz de formar una familia que soporta todo tipo de humillaciones con tal de salir adelante. A partir de ahí se desarrolla en tres etapas, la segunda en los años cincuenta y los ochenta, en la que la última generación se va dispersando. *My family* es una de las películas más sensibles en cuanto a la emigración mejicana a los Estados Unidos, donde encuentran su *modus vivendi* pero son recibidos con indiferencia en el mejor de los casos y odio y xenofobia la mayoría de las veces. Otra película del mismo director es *El Norte* (1984), aunque de producción mejicana que cuenta el dramático peregrinar de dos hermanos de Guatemala por las hostiles tierras norteamericanas, nominada al oscar al Mejor Guión Original.

Sin remisión (American Me) (1992), proyecto del actor y director Edward James Olmos, narra, desde la perspectiva de las deshumanizadas cárceles norteamericanas el problema del aislamiento de hispanos y afroamericanos en los estados Unidos y cómo dentro de ellas se establece un paralelismo con el exterior teñido de desesperanza y derrota.

Para concluir este apartado es obligatorio citar *The Terminal* (íd., 2004) dirigida por Steven Spielberg y protagonizada por Tom Hanks y Catherine Z.-Jones es la historia de Víctor Navorsky, viajante de Europa del Este que cuando llega al aeropuerto JFK de Nueva York se entera de que su país ha sufrido un golpe de estado, y cuyo pasaporte no es válido en América. Navorsky y tienen que vivir en la sala de tránsitos del aeropuerto hasta que pueda volver a su patria. Con mala crítica y dentro de la artificiosidad del último cine del rey midas de Hollywood, lo que sorprende de esta película es que se basa en un hecho real de un emigrante iraní que vive desde hace dieciocho años en la sala de tránsitos del aeropuerto Charles de Gaulle de París.

9. Europa. La reconstrucción del viejo continente.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Europa es un continente desolado por el paso de las tropas, dividida y carente de un elemento conciliador. El caso más flagrante es el de Alemania, una nación que, como sucediera tras la primera Gran Guerra, se mueve entre el sentimiento de culpa y la inferioridad con respecto a los países aliados, necesitado de una identidad renovadora. Éste es el punto de partida de *Europa* (1990), coproducción entre Francia, Suecia y Dinamarca dirigida por Lars von Trier. Un joven americano de origen alemán, Leonard Kessler, llega a Berlín en octubre de 1945, a trabajar con su tío en la compañía de ferrocarriles *Zentropa*. Su empleo como revisor del coche cama le da la oportunidad de recorrer un país destruido y descompuesto por la guerra, metáfora del desmembramiento del viejo continente tras las dos guerras. Kessler, ante la incredulidad de aquellos que se extrañan de que un americano trabaje voluntariamente como civil, cree que así contribuirá a hacer un mundo mejor, ayudando en la recomposición de Alemania, mostrando compasión por un país identificado como el culpable de la situación de desolación por la que atraviesa Europa. Un empleado del ferrocarril expone su asombro ante el hecho de que la compañía destine a un extranjero el trabajo de supervisar el transporte humano, un transporte que «no debería tener fronteras».

Sin embargo, el viejo continente todavía está lejos de convertirse en una unidad, los regímenes comunistas mantienen la división entre la Europa occidental y la oriental. La introducción de Gorbachov en la Unión Soviética de los conceptos de *perestroika* (reestructuración) y *glasnost* (apertura), a partir de 1985, y la caída del Muro de Berlín en 1989, lo que Francis Fukuyama definiría como *El fin de la historia*, suponen el desvanecimiento del comunismo como amenaza para los gobiernos occidentales y el inicio de una nueva vía de integración en el largo camino que recorren los ciudadanos europeos.

El final de la Guerra Fría y la caída del Muro se dejan sentir de manera muy especial en los países del este, como en el caso de la Yugoslavia posterior a Tito en *El tiempo de los gitanos (Dom za Vesanje)* (1989), de Emir Kusturica.

El fin de la historia (política) que predijera Fukuyama da paso a una nueva historia (social) en la que las identidades nacionales discurren entre el sentimiento de amenaza y el deseo de bienvenida a los ciudadanos que pasan a formar parte de una identidad mayor y globalizadora, pero también más compleja.

El odio (La Haine) (1995), del realizador francés Mathieu Kassovitz, es la historia de tres jóvenes: Hubert, negro de origen africano, Vinz, judío, y Saïd, árabe, habitantes de un suburbio parisino que se encuentra prácticamente sitiado por las fuerzas del orden ante los disturbios provocados por la hospitalización de un joven árabe del barrio tras ser sometido a un interrogatorio policial, basado en el caso real de la muerte en 1993 del árabe Makomé, de 17 años, en idénticas circunstancias a las planteadas en la película. Los enfrentamientos y provocaciones son la nota predominante con la que conviven los tres amigos, decididos a tomarse la justicia por su mano si Abdel fallece. El film se encuadra dentro de la amplia oleada de violencia acaecida en la periferia de grandes ciudades francesas como París, Lyon o Marsella desde comienzos de la década de los ochenta. Esta violencia, identificada como la oposición del centro urbano moderno e integrador contra el suburbio marginal y delictivo, ensancha sus fronteras hacia la barrera existente entre la población de origen inmigrante de los países europeos y un primer mundo con el que conviven pero que, sin embargo, está lejos de su alcance. El choque cultural se percibe con mayor nitidez cuando los tres jóvenes deciden visitar París. Las diferencias con su barrio son tan grandes como las que existen entre Europa y los países en vías de desarrollo. Las imágenes y contrastes ofrecidos por Hubert, Vinz y Saïd con respecto a los jóvenes parisinos les recuerdan su contradicción social, su condición de ciudadanos franceses y, sin embargo, su no pertenencia a Francia, un país que convive bajo una doble cara, la de la modernidad y la integración, por un lado, y la del racismo y el miedo a lo desconocido, por el otro. Fruto de este clima de tensión, la asociación francesa *Dire, faire contre le racisme*, en unión con la empresa catalana *Drac Mágic*, idearon *No me vengas con historias (Pas d'histoires!)* (2000), que a través de doce historias dirigidas por otros tantos realizadores, ponen de manifiesto la xenofobia cruel y despiadada de la vida cotidiana.

Muy distintos son los europeos de *Una casa de locos (L'auberge espagnole)* (2002), película dirigida por Cédric Klapisch en la que varios estudiantes Erasmus conviven en una Barcelona cosmopolita y multicultural. Un italiano, una inglesa, un danés, una belga, un alemán y una española comparten piso con el parisino Xavier. Bajo una mirada optimista, aunque no exenta de contradicciones, Xavier y sus compañeros de piso convierten su vivienda en un ejemplo de la Europa contemporánea donde la confrontación de culturas, tradiciones y comportamientos no logra imponerse a la concordia entre personas que guardan más en común de lo que a priori podría preverse.

Tanto *El odio* como *Una casa de locos* son películas en las que, con mayor o menor éxito, se plantea la convivencia entre culturas distintas, al igual que ya sucediera en largometrajes como *Bagdad Cafe (Out of Rosenheim)* (1987) de Percy Adlon, donde el punto de reunión para personajes de varias nacionalidades se encuentra en un motel-restaurante en mitad del desierto norteamericano de Mohave, o el tercer film de Spike Lee, la mencionada *Haz lo que debas (Do the right thing)* (1988), en la que se acaba desencadenando la violencia entre las familias de raza negra, vietnamitas, hispanos e italoamericanos en un barrio de Brooklyn. Esta violencia, presente en los films de Spike Lee y Mathieu Kassovitz, pese a su clara alineación junto al lado ficticio, están basadas en hechos reales e, incluso, en el caso de la cinta francesa, fue considerada como incitación a la violencia traducida en los disturbios provocados por los jóvenes frente a la política del primer ministro Alain Juppé, que llegó a organizar un pase privado del film para su gabinete.

Diferentes modelos de inmigración.

Desde mediados de los años noventa son varias las interpretaciones cinematográficas sobre el mundo de la inmigración que se han realizado en las producciones europeas, desde la llegada de inmigrantes latinoamericanos y de origen africano hasta el viaje de los propios europeos en busca del sueño americano, o las derivaciones de la libre circulación dentro de una Europa sin fronteras en la que el flujo de personas se mueve asiduamente de un país a otro.

En *La otra América (Someone Else's America)* (1992), Goran Paskaljevic reúne en Brooklyn, Nueva York, a dos personalidades tan distintas como puedan ser la de un montenegrino y un español que, sin embargo, traban amistad al verse unidos por un elemento común: su aislamiento de la sociedad norteamericana, las dificultades de su integración en un modo de vida que termina negándoles el alcance del tanpreciado sueño americano. Ambos constituyen la esencia de la otra América que se mueve al margen de los «auténticos» norteamericanos.

Veinte años antes, la identificación de Estados Unidos con la tierra prometida había sido el sueño de los granjeros y agricultores de la pequeña aldea sueca de Ljuder, que a mediados del siglo XIX deciden buscar en otro continente lo que en su propia tierra les es negado, en la película *Los emigrantes (Utvadrama)* (1972), dirigida por Jan Troell. Una de las escasísimas muestras del cine sueco sobre el problema de la inmigración, ganadora de varios premios y nominada al Oscar a la mejor película de habla no inglesa.

El largometraje italiano *L'america* (1994), dirigido por Gianni Amelio, incide en la inmigración recíproca entre Italia y Albania tras la caída de la dictadura de corte stalinista impuesta por Enver Hoxha. La apertura de fronteras provoca un intenso flujo migratorio, ocasión que aprovechan Fiore y Gino para instalarse en el país albanés con el fin de abrir una fábrica de zapatos en la flamante nueva democracia, una forma de enriquecerse para los protagonistas rememorando a los italianos que en su día emigraron a Argentina en busca de fortuna, y a los que el título del film hace referencia.

A finales de los cincuenta y principios de los sesenta, en la dura posguerra, Italia también vivía un proceso de emigración de la zona rural del sur a la industrializada del norte, punto de partida de *Rocco y sus hermanos (Rocco e i suoi fratelli)* (1960), de Luchino Visconti, en la que Rocco, interpretado por Alain Delon, se traslada de Lucania a Milán junto a su madre Rosaria y sus hermanos Simone, Ciro y Luca, reencontrándose en la ciudad con su otro hermano Vincenzo, que trabaja como albañil. Con reminiscencias del neorrealismo, Visconti se acerca a la crudeza del enfrentamiento de una familia de campesinos con la sociedad urbana, ante la que cada hermano adoptará una postura muy distinta. Esta época es

también fuente inagotable para películas que abordarán el tema desde diferentes ópticas, desde la inicial *El camino de la esperanza (Il cammino della speranza)* (1950), de Pietro Germi, a las más avanzadas en el tiempo *Aventuras y desventuras de un italiano emigrado (Pane e cioccolata)* (1973), de Franco Brusati, o *Delito de amor (Delitto d'amore)* (1974), de Luigi Comencini.

En *Así reían (Così Ridevano)* (1998), Gianni Amelio retoma de nuevo la emigración italiana que ya tratara en *L'america*, pero en esta ocasión sobre la vertical norte-sur. Rememorando el film de Visconti, en esta ocasión son dos hermanos, uno de ellos analfabeto, los que viajan desde Sicilia a Turín a finales de los años cincuenta, coincidiendo con el desarrollo industrial y el declive del trabajo en el campo, remarcando las diferencias entre ambas situaciones y las dificultades por las que atraviesan los emigrantes que intentan adaptarse a la nueva situación laboral y social en Italia.

En el caso de Alemania, las migraciones han estado presentes en varios films con una amplia variedad en cuanto al origen de los inmigrantes que figuran en las historias llevadas a la gran pantalla. Rainer Werner Fassbinder se daba a conocer a nivel internacional con *Todos nos llamamos Alí (Angst essen Seele auf)*, (1973), sobre un matrimonio entre una viuda alemana, interpretada por Brigitte Mira, y un joven trabajador marroquí, cuya unión desatará una auténtica ola de racismo y rechazo. En 1979, Werner Schroeter realiza *Palermo o Wolfsburg (Palermo oder Wolfsburg)* en la que Nicola, un joven siciliano de dieciocho años, viaja a Alemania en busca de trabajo y acaba cometiendo un crimen ante la marginalidad que sufre en su vida cotidiana. *40 m2 Deutschland* (1985), de Tevfik Baser tiene como protagonista una inmigrante turca envuelta en un violento matrimonio. *Cabeza de turco* (1986), de Jörg Gfrörer, es una adaptación de la novela homónima de Günter Wallraff. Ambientada en la Alemania de la posguerra, se muestran las condiciones laborales casi infrahumanas de los inmigrantes turcos que trabajan durante en esta época en tierras germánicas. Mientras que *Corto y con filo (Kurz und Schmerzlos)* (1998), de Fatih Akin, se centra en los distintos tipo de relaciones entre inmigrantes de diversos orígenes.

La promesa (La promesse) (1996), de Luc y Jean-Pierre Dardenne, está ambientada en la ciudad belga de Lieja, en la que Igor, de 15 años, trabaja para su padre en una organización que explota a inmigrantes ilegales de diversos orígenes. El trato que reciben estos inmigrantes se ejemplifica con la escena en que, durante una redada de inspectores laborales, Amidou, un africano que trabaja para el padre de Igor, muere tras caer de un andamio. La reacción del padre y del hijo no puede ser más contraria, mientras que el segundo quiere ayudarlo, el primero pretende esconder el cadáver para evitar problemas. Tras el incidente, Igor intentará auxiliar a la esposa y la hija de Amidou, que acaban de llegar a Bélgica. Los tres personajes se convierten en unos desheredados dentro de un mundo hostil y amenazante.

En 1997, el marsellés Robert Guédiguian, hijo a su vez de inmigrantes (padre armenio y madre alemana) estrenaba *Marius y Jeannette (Marius et Jeannette)*, encuadrada dentro del cine social militante del que ha hecho gala el país francés con producciones de directores como Erick Zonca o Bertrand Tavernier, además de las realizadas por el propio Guédiguian. La inmigración, el racismo y la marginación están presentes a lo largo de todo el metraje, cuya trama principal gira alrededor de la historia de amor entre Marius, el último obrero de una fábrica abandonada, y Jeannette, una cajera magrebí, en un barrio de Marsella donde el crisol de culturas aún a sentimientos encontrados, al igual que sucede en otras producciones del mismo director, como *¡Al ataque! (À l'attaque)* (2000).

El niño de Chaâba (Le gone du Chaâba) (1998), de Christophe Ruggia, nos acerca a la Francia de los años sesenta, a un barrio marginal de las afueras de Lyon donde en esta época vivían cientos de inmigrantes argelinos hacinados en chabolas, procedentes de El Ouricia, aldea de la que huyeron por la guerra. A través de los ojos de Omar, un niño de nueve años, personaje basado en el escritor Azouz Begag, cuya novela autobiográfica inspira el guión, se muestra la dureza con la que los argelinos sobreviven a la pobreza y a la desconocida cultura francesa. *El niño de Chaâba*, junto a los films de Guédiguian y otras producciones como *En l'autre bord* (1978), de Jérôme Kanapa, ofrecen una amplia visión de la inmigración procedente de África hacia el país francés, y cuyas

repercusiones sociales negativas ya hemos visto en anteriores películas como *El odio*.

La coproducción entre Grecia, Francia e Italia, *La eternidad y un día* (*Mia eoniotita ke mia mera*) (1998), de Theo Angelopoulos, es la narración de un viaje emprendido por Alexander un escritor interpretado por Bruno Ganz, que siente cercano el final de su vida cuando se le diagnostica una enfermedad terminal. Por el camino se produce el encuentro con un niño albanés que vive en la calle. Convertidos en inusuales compañeros de viaje, Alexander ayudará al niño a cruzar la frontera, en una personal visión de Angelopoulos sobre la Europa «sin fronteras».

La quinta película con certificado Dogma, ópera prima del francés Jean-Marc Barr, *Lovers* (1999), concebida a su vez como la primera parte de una trilogía sobre la libertad, narra la historia de amor entre un inmigrante yugoslavo, pintor de oficio, con una parisina de su misma edad. Dragan, que no conoce bien el idioma, y Jeanne, tendrán que huir y esconderse ante la persecución de la policía francesa por la situación ilegal del primero, cuya deportación se torna inminente. En este caso, y gracias también a la técnica narrativa, la superación de la marginalidad convive con la ausencia de la libertad.

Diez años después de *Europa*, Lars Von Trier retoma la historia de un inmigrante en *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*) (2000), ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes. En este caso, la protagonista, Selma Jezkova, interpretada por la islandesa Björk, es una inmigrante checa y madre soltera que viaja a Estados Unidos con el fin de recaudar dinero para la operación de vista de su hijo, que sufre la misma enfermedad hereditaria que ella padece y por la cuál ambos están destinados a la ceguera. En un principio, Selma se nos muestra como una inmigrante totalmente integrada, aunque carente de recursos, en la vida norteamericana. Sus vecinos la cuidan y protegen, tiene un empleo en una fábrica troquelando fregaderos de acero inoxidable, y sus compañeros de trabajo la ayudan en lo posible. Sin embargo, a raíz del aumento progresivo de su ceguera comienzan sus problemas, y una buena parte de la gente que estaba a su lado se vuelve en su contra, saliendo a relucir en varias

ocasiones su origen extranjero, incluso, sus supuestas simpatías comunistas.

Vidas Furtivas (The man who cried) (2000), dirigida por Sally Potter y protagonizada por Christina Ricci, Cate Blanchett, Johnny Deep, John Turturro y Harry Dean Stanton, empieza excepcionalmente hablando del drama de la emigración de un judío que debe abandonar Rusia dejando a su familia. Años después, la hija de éste le será enviada a los Estados Unidos, pero en el trasbordo la niña de cuatro años se pierde y acaba en Gran Bretaña. Allí se verá forzada a olvidar el idioma de nacimiento y a adaptarse a un mundo hostil. Su determinación por volver con su padre la llevará a Francia, que posteriormente es ocupada por los nazis y de nuevo será perseguida por su condición racial. El film de Sally Potter es una muestra perfecta sobre la emigración que toca constantemente el tema a lo largo de la cinta a través de una niña convertida prematuramente en mujer que lo único que desea es encontrar a su padre y recuperar la identidad que le ha sido arrebatada. El problema es, que cuando esto sucede, ya es demasiado tarde. Pese al prometedor arranque, el ritmo se hace cadencioso y la trama va perdiendo fuerza en un film que se diluye poco a poco pese a sus buenas intenciones.

En un lugar de África (Nirgendwo in Afrika) (2001), realizada por Caroline Link basándose en la novela autobiográfica de Stefanie Zweig, vuelve al tema del exilio de los judíos alemanes que huyen del régimen nazi. En este caso, la familia Redlich se traslada a Kenia en 1938. El padre, Waller Redlich, se ve obligado a cambiar su profesión de abogado para pasar a ser el encargado en una granja, mientras que la madre acusará de una forma mucho más traumática el cambio. El contrapunto lo pone la pequeña Regina, que asimila con rapidez las costumbres y el idioma de su nuevo hogar.

Pero el exilio político continuó en la Europa del este después de que la Segunda Guerra Mundial llegara a su fin. Un ejemplo de esta situación es *La pesadilla de Susi (An American Rhapsody)* (2001), coproducción entre Hungría y Estados Unidos dirigida por Eva Gardos, que se sirve de rasgos autobiográficos propios para construir la historia de la traumática huida de un matrimonio desde Hungría a Estados Unidos en la posguerra estalinista,

dejando atrás a su hija pequeña a cargo de unos humildes campesinos. Años más tarde, la joven Susana se reencuentra con su verdadera familia en el oeste californiano, en plenos años sesenta, un durísimo contraste a los ojos de la protagonista, cuya infancia se ha desarrollado en el medio rural de la Hungría comunista.

La producción suiza *Escape to paradise* (2001) es la tercera película del director Nino Jacusso, en la que se narra la dramática historia de la familia Karadag, procedente del Kurdistán, en su viaje a Suiza donde solicitan asilo político. Cada miembro de la familia, interpretados todos ellos por actores no profesionales, rememora su historia personal, formando un ámbito colectivo en el que se demuestran nuevamente las diferencias entre un tipo y otro de inmigrantes: los ciudadanos acreditados de la Unión Europea que tienen vía libre para moverse entre los distintos países, y los procedentes de países ajenos al continente, que tropiezan una y otra vez en cada frontera que pretenden franquear.

En clave de humor, Joel Zwick dirige *Mi gran boda griega (My big fat greek wedding)* (2002), en la que Nia Vardalos lleva sus monólogos teatrales a la gran pantalla y se guarda el papel protagonista de Toula Portokalos, que a sus treinta años sigue soltera y no ha salido del ambiente familiar cerrado en el que los griegos sólo están preocupados por relacionarse con otras personas de su mismo origen, aún cuando viven en Estados Unidos. El trauma provocado por el anuncio de la boda de Toula con un norteamericano va mucho más allá del choque cultural para los miembros de la familia Portokalos, que ven en el matrimonio la ruptura de su hija respecto a las tradiciones que ellos consideran fundamentales.

La mirada del cine británico.

El cine británico ha hecho gala en los últimos años de una ácida crítica social hacia todos sus estamentos, utilizando para ello toda una suerte de géneros, desde el puro drama hasta la comedia cargada de ingenio, pregonando un realismo heredero del *free cinema* de finales de los cincuenta. Aunque bien es cierto que, ante el tratamiento de la inmigración, los directores británicos suelen optar por el drama y en muchos casos el

estilo cercano al documental, dejando a un lado el humor presente en producciones basadas en otro tipo de problemáticas sociales.

Ken Loach es uno de los más prolíficos y comprometidos directores de las islas, y ha tratado una variada serie de temas políticos y sociales en sus películas. *La canción de Carla (Carla's Song)* (1996) está dividida en dos partes bien diferenciadas. La primera, desarrollada en Gales, expone un ambiente urbano, mientras que la segunda, en Nicaragua, se acerca a la estética documental. George es un conductor de autobuses que inicia una relación con la emigrante nicaragüense Carla, hasta que juntos deciden emprender viaje hasta la patria natal de ella en busca del antiguo novio de Carla. Ya en la Nicaragua sandinista, George se ve atrapado entre las escaramuzas de la guerra en pleno conflicto con «la Contra» en 1987. Así, el film refleja las dificultades de la inmigración desde dos puntos de vista opuestos y complementarios, aunque el mayor peso del contenido está encaminado hacia la crítica política.

En *El último resorte (Last resort)* (2000), Paul Pavlikovsky, habitual realizador de documentales, trata la llegada a Gran Bretaña de inmigrantes procedentes de la Europa del este. Tanya viaja desde Rusia junto a su hijo Artyom, un niño de diez años, para conocer a su novio inglés, pero una vez en su destino nadie los recibe en el aeropuerto. Madre e hijo se encuentran solos y desamparados, en condición de ilegales y viendo frustrados sus esperanzas de comenzar una nueva vida. Carecen de dinero y pasaporte, y se encuentran atrapados en un complejo turístico semi-abandonado plagado de inmigrantes. El duro realismo, característico de una gran parte de films británicos, domina el estilo de una película, concebida como parte de una trilogía a cargo de su autor, que viajó hasta la tierra natal de la protagonista en busca de la actriz, Dina Korzun, que encarnase su papel.

Dos películas se encargan de dar una visión sobre la colonia pakistaní en Inglaterra: *Oriente es Oriente* y *Quiero ser como Beckham*, y ambas comparten, pese a sus diferencias formales, varios aspectos comunes.

Oriente es Oriente (East is East) (1999), de Damien O'Donnell, está ambientada en la localidad británica de Salford, en 1971, coincidiendo con la guerra entre la India y Pakistán, y se basa en la figura de George Khan, un orgulloso pakistaní propietario de una freiduría. Su preocupación se

centra en educar a sus siete hijos siguiendo las tradiciones de su lugar de origen, ajeno al país donde vive y a las influencias occidentales que recibe su familia. Los aspectos religiosos (los miembros de la familia protagonista son pakistaníes musulmanes) se convierten en una constante a lo largo de toda la película, que seguirá las experiencias de los hijos de Khan en su lucha por enfrentarse a su propia familia, a su origen, y al ambiente hostil que les rodea.

Desde otra perspectiva se plantea *Quiero ser como Beckham (Bend It Like Beckham)* (2002), de Gurinder Chadha, que recrea el mismo problema de *Oriente es Oriente*, el esfuerzo de los jóvenes por integrarse en la sociedad occidental contra la autoridad paterna que opta por una educación tradicional, desde un punto de vista prácticamente idílico entre ambas culturas, la hindú y la inglesa. Y el fútbol es el elemento que se utiliza en este caso como conciliador y globalizador entre habitantes de mundos distintos. Jess conseguirá integrarse en la sociedad británica al margen de las preferencias de su familia, mientras que su hermana mayor, Pinky, opta por una boda tradicional hindú. El matrimonio, ritual social y religioso, se halla presente en las dos producciones de una manera muy especial, y es un recurso argumental que ejemplifica como pocos, al igual que en la ya mencionada *Mi gran boda griega*, las diferencias culturales entre los pueblos. El edulcorado tratamiento de *Quiero ser como Beckham* contrasta claramente con la verdadera situación de la comunidad hindú en Inglaterra, como lo demuestran los disturbios derivados de los enfrentamientos entre bengalíes y pakistaníes contra ingleses en la ciudad de Oldham, tan solo un año antes del estreno del film.

Desde la India, en este caso, llegan unos inmigrantes ilegales que comparten piso en una ciudad inglesa con el temor a ser descubiertos y la amenaza de la deportación en *Compañeros de fatigas (Brothers in trouble)* (1995), dirigida por Udayan Prasad y convertida en una versión más que realista sobre la situación de incertidumbre y el confinamiento de la figura del inmigrante.

Un hotel de los suburbios de Londres es el escenario de *Dirty Pretty Things* (2002), de Stephen Frears, que opta por el thriller para mostrar una de las caras menos conocidas de los problemas a los que se enfrentan los

inmigrantes. Okwe es un médico nigeriano que, tras emigrar a la capital inglesa, no consigue ejercer su profesión, con lo que acabará aceptando un empleo a tiempo parcial como conserje nocturno en un hotel, complementario de su trabajo durante el día como taxista. En el mismo hotel también trabajan otros ilegales, como la joven de origen turco y musulmana ortodoxa Senay, que forma parte del equipo de limpieza, o el español Juan, conocido por «Sneaky». Juntos se enfrentan a una red de tráfico de órganos que provienen, generalmente, de inmigrantes a los que no les queda más remedio que vender un riñón a cambio de la obtención del pasaporte inglés. Senay es perseguida por agentes de migraciones para ser deportada, mientras que Okwe se debate en un dilema moral en el que sus necesidades vitales juegan un papel fundamental. La película de Frears se torna innovadora en diversos aspectos, tanto por la elección del género como por la trama, mostrando hasta dónde están dispuestos a llegar muchos inmigrantes para dejar atrás su pasado y no renunciar a las oportunidades que se les brindan en sus nuevos destinos.

Jim Sheridan ya había tratado varios problemas irlandeses en su filmografía, como la falsa inculpación de varios jóvenes por su supuesta pertenencia al grupo terrorista IRA en *En el nombre del padre (In the name of the father)* (1993), o, como productor, en *Bloody Sunday* (2002) de Paul GreenGrass, sobre los hechos ocurridos durante el domingo sangriento en Irlanda.

En esta ocasión, Sheridan recoge varios detalles autobiográficos para narrar las experiencias de una familia irlandesa en Manhattan, en la reciente *En América (In America)* (2002). Johnny y Sarah, interpretados por Paddy Considine y Samantha Morton, se instalan en un caótico edificio de Nueva York junto a sus dos hijas, en un viaje cuyo trasfondo contempla un doble objetivo: por un lado, romper con su anterior vida y olvidar su trágico pasado; y, por el otro, el logro del recurrente sueño americano, al que Johnny pretende llegar a través de la actuación. Sin embargo, el desempleo y la escasez de medios componen la nota habitual para la familia, obligada a encontrar empleos de baja cualificación y a sobrevivir en un ambiente rodeados de otros seres marginales.

In this world (2002), de Michael Winterbottom, inspirándose en un artículo sobre cincuenta y ocho inmigrantes de origen chino que aparecieron asfixiados en un trailer mientras pretendían entrar ilegalmente en el país inglés, narra las experiencias de Jamal y Enayatullah, dos jóvenes primos afganos que viven en la ciudad pakistani de Peshawar, en la frontera con Afganistán. Jamal recibe un ínfimo sueldo por su trabajo en una fábrica de construcción y habita en el campo de refugiados de Shamshatoo, regido por la anarquía y el descontrol. Su primo Enayatullah sobrevive colaborando en la empresa familiar, un puesto en el mercado. Sus padres deciden enviarlo a Inglaterra con la ilusión de que allí encuentre una vida mejor y más oportunidades de las que se le presentan en su actual lugar de residencia, aventura a la que se unirá Jamal tras lograr convencer a su familia de que a él también deberían mandarle allí. Pero el viaje no es tan sencillo como se presenta en un primer momento, en este retrato de refugiados que persiguen un lugar en el que instalarse definitivamente a través de la denominada *Ruta de la seda* (Pakistán, Irán, Turquía), y que terminan cayendo en las redes de los contrabandistas.

La película, rodada en un lenguaje muy cercano al documental, cuenta con la anécdota real de la travesía de uno de sus protagonistas, Jamal Udin Tourabaz, que a su vuelta al campo de refugiados tras el rodaje, decidió utilizar su sueldo como actor para pagarse el viaje hacia Londres.

10. Emigración en el cine español

Las producciones realizadas durante el régimen franquista alternaban las concepciones edulcoradas y respuestas livianas con los melodramas de perspectiva más seria y simbolismo oculto sobre la marcha de españoles hacia distintos destinos europeos y latinoamericanos. *El emigrado* (1947), de Ramón Torrado, *Habanera* (1958), de José María Elorrieta, y *El emigrante* (1958), de Sebastián Almeida, melodramas en los que se mezcla la música, el folklore y cierta dosis de comedia, son algunos ejemplos del tratamiento dado por el cine de la época al tema, que tendrá que esperar unos años para ofrecer otro tipo de visiones.

Cercano el final de la dictadura, encontramos dos películas desde las miradas contrapuestas a las que hacíamos referencia con anterioridad:

Vente a Alemania, Pepe (1971), de Pedro Lazaga, comedia sobre la temporal pero intensa oleada migratoria a las fábricas teutonas, cuyo protagonista, Pepe, decide probar fortuna cambiando las tierras alemanas por las de su población del Alto Aragón. Mientras que *Españolas en París* (1971), dirigida por Roberto Bodegas, que ya había sido coguionista y ayudante de dirección en *O salto* (1967), sobre los inmigrantes portugueses en suelo francés, se acerca al drama de las jóvenes que viajaban a Francia a trabajar como criadas y empleadas del hogar con el fin de enviar dinero a sus familias en España.

Al margen de éstas, son escasas las películas, la mayoría de ellas muy recientes, que han tratado la emigración española hacia otros países, aunque algunas han logrado plantear en sus argumentos ciertos rasgos originales: *Sublet* (1991), de Chus Gutiérrez, narra las peripecias de una española, interpretada por Iciar Bollaín, que, tras pasar sus vacaciones en Nueva York, decide continuar con su estancia y quedarse a vivir en tierras norteamericanas, en un turbulento barrio donde se aloja en un apartamento de realquiler.

Una muestra de las muchas coproducciones es *En tránsito (Tombés du ciel)* (1993), entre España y Francia y dirigida Philippe Lioret, en la que Arturo se ve atrapado en un aeropuerto sin poder coger un avión con destino a París. La terminal pronto se convierte en un crisol de culturas en el que se hallan presentes Zola, un niño africano, o Ángela, una joven latinoamericana, en un film, a medio camino entre la comedia y el drama que se convierte en una perfecta muestra de las trabas burocráticas y administrativas para la libre circulación de personas extranjeras en Europa. *Lejos de África* (1996), de Cecilia Bartolomé se traslada a los años cincuenta, últimas fechas del colonialismo español en el continente africano, para contar la historia de una familia hispana que vive en Guinea Ecuatorial a través de los ojos de la niña protagonista.

A finales del siglo XIX también se produjo un éxodo notable de españoles a Latinoamérica, contexto histórico en el que se encuadra la novela de Horacio Vázquez Rial que, bajo el mismo título llevó a la gran pantalla Gerardo Herrero en 1998. *Frontera Sur* es la historia de dos emigrantes españoles en Buenos Aires entre 1880 y 1900, de su ascenso

social y económico dentro de un país en el que la falta de escrúpulos es la principal baza de aquellos que, como los protagonistas de esta película, son capaces de liberarse de su moral para hallar la riqueza que tanto se les había negado en su patria natal.

Cosas que olvidé recordar (1998) es una coproducción entre España y Estados Unidos dirigida por Enrique Oliver que utiliza la comedia para narrar las vidas de varios emigrantes hispanos en tierras norteamericanas y como algunos de ellos acaban renunciando a sus raíces en pos de una mejor y más rápida adaptación.

En *Cuarteto de La Habana* (1999), también comedia que ofrece una imagen desdramatizada del turismo sexual cubano, Fernando Colomo sigue los pasos de Walther, que se gana la vida limpiando los cubos de basura de un local de jazz en Madrid, al viajar a La Habana a conocer a su madre.

Otro tipo de emigrantes son los protagonistas de *Las huellas borradas* (1999), coproducción hispano-argentina dirigida por Enrique Gabriel-Lipschutz. El escritor Manuel Perea, interpretado por Federico Luppi se exilió voluntariamente hace muchos años en Argentina, y ahora que su pueblo natal en las montañas leonesas, Higuera, está a punto de ser anegado por un pantano, regresa junto a sus antiguos vecinos y amigos para vivir los últimos días de existencia de su localidad de origen, en un film marcado de principio a fin por la nostalgia y la rememoración del pasado.

En *Kasbah* (2000), de Mariano Barroso, Mario es un español que está a punto de volver a casa después de trabajar durante varios años en Marruecos, pero antes deberá actuar como guía para la hija de su jefe, Laura, de vacaciones por la zona. Tras la pérdida de la chica, Mario emprende su búsqueda por todo el país acompañado por un joven marroquí. Juntos muestran las interioridades de un territorio que causa fascinación y miedo a lo desconocido a partes iguales entre los españoles que lo visitan. El título del film, Kasbah, hace referencia a los barrios antiguos amurallados presentes en distintas ciudades marroquíes.

Mientras que *La virgen de la lujuria* (2001), de Arturo Ripstein, se centra en los exiliados republicanos que llegan a México tras la finalización de la Guerra Civil, en torno a un café donde trabaja una prostituta española obsesionada con asesinar al dictador Franco.

Por su parte, *Lugares comunes* (2002), coproducción hispano-argentina dirigida por Adolfo Aristarain, recurre a la historia de amor entre Fernando y Liliana, interpretados por Federico Luppi y Mercedes Sampietro. Liliana es una emigrante española, hija de catalanes, que trabaja como asistente social en barrios marginales de Buenos Aires. El primogénito de ambos, Pedro, aparece como la cara opuesta a su madre, ya que vive en España junto a su esposa y sus dos hijos.

Pero, dentro del cine español, bordeando en ocasiones el estricto límite marcado por la censura, el éxodo rural produjo también una serie de films a mediados de los cuarenta y principios de los cincuenta que se acercaban desde diversas posturas a la falta de trabajo en el campo y al vacío sistemático de pequeñas localidades agrícolas en beneficio de las industrias urbanas. Desde las iniciales *Aquel viejo molino* (1946), de Ignacio Iquino, e *Historias de dos aldeas* (1950), de Antonio del Amo, José Antonio Nieves Conde firmaba en 1951 *Surcos*, narración de suma crudeza, con aires neorrealistas, sobre una familia de campesinos que se ve obligada a abandonar su hogar y su trabajo a cambio de las posibilidades que ofrece la ciudad, donde el hacinamiento en barriadas y la difícil adaptación a los nuevos empleos son las características predominantes de uno de los episodios más controvertidos de la posguerra española, desde la contradicción de ser declarada de interés general y al mismo tiempo mostrar una de las caras menos amables del franquismo.

Otro intenso drama rural fue el filmado por Juan Antonio Bardem, *La venganza* (1958), censurada en su título original Los segadores, abordaba la suerte de los temporeros que emigran en busca de trabajo por los campos de Castilla.

Y en 1966, el mismo año en que se estrena *La busca* (1966), de Angelino Fons, basado en la obra de Pío Baroja, Josep María Forn se acercaba a la inmigración hacia Cataluña, haciendo hincapié en el subdesarrollo económico y el caciquismo, a través de la historia de amor entre un andaluz y una turista francesa en *La piel quemada*.

Muchas zonas rurales van quedando despobladas a causa de las incesantes migraciones a zonas urbanas. *El disputado voto del Sr. Cayo* (1986), de Antonio Giménez Rico, se sitúa en las primeras elecciones

democráticas tras la dictadura. Uno de los candidatos al Senado, en su recorrido durante la campaña electoral por la alta sierra burgalesa, llega a un pueblo deshabitado donde solo sobreviven dos hombres de avanzada edad. El Sr. Cayo, uno de ellos, vive apegado a su tierra, anclado en el pasado, ajeno a una prosperidad que no llegó a su pueblo debido a la falta de habitantes que se habían marchado a la ciudad.

El proceso de inmigración.

No es hasta finales de la década de los ochenta, tras la entrada en la Comunidad Europea, cuando se deja sentir en España el problema de la inmigración en todas sus vertientes. Por lo tanto, no es de extrañar que el cine español se mantenga inédito respecto a esta problemática hasta principios de los noventa. Y serán aquellos directores vinculados a un cine de carácter social en el que tienen cabida temas de actualidad como el terrorismo, la violencia de género o la delincuencia (cineastas como Montxo Armendáriz, Imanol Uribe, Icíar Bollaín, etc., mas la suma de directores jóvenes, algunos de ellos noveles), los que más se acerquen al tema de la inmigración desde diversas perspectivas.

La primera película que viene a abrir una serie de producciones encargadas en sus temas de trasladar a la gran pantalla los problemas de la inmigración es *Cartas de Alou* (1990), de Montxo Armendáriz. Alou es un subsahariano que llega a España dispuesto a trabajar para forjarse una vida mejor de la que tenía en su país de origen. Representa al inmigrante que viaja por distintas ciudades y dedica su tiempo a cualquier tipo de trabajo temporal que le permita sobrevivir y avanzar en una integración que nunca llega a producirse completamente. Como muchos otros que siguen su suerte, Alou se convierte en un personaje sin un pasado reconocible, sin una identidad específica, un elemento extraño dentro de una cultura en la que no encaja y de la que es rechazado en cuanto se producen los primeros síntomas de acercamiento verdadero. Alou se rebela contra el racismo y las injusticias a las que es sometido, pero poco o nada puede hacer ante la pérdida de referencias, el sentimiento de no pertenencia y el rechazo de una sociedad de la que intenta formar parte. Del mismo modo, al cambiar su lugar de origen por otro destino, Alou también empieza a desarticularse

dentro de su propia cultura, convirtiéndose en un nómada que busca un lugar en el que asentarse definitivamente. La pérdida de identidad le persigue allá donde va, al regresar a su país, Alou expresa su contradicción interior: «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: he aprendido a estar con gente blanca. Vuelvo».

La búsqueda de la felicidad (1993), dirigida por Albert Abril, también tiene como protagonista a un inmigrante africano. Suleiman trabaja en condiciones precarias y, al igual que Alou, solo busca un lugar en el que prosperar y echar raíces. La novedad en este film radica en la identificación de la figura del inmigrante no como un elemento extraño, sino como una persona que sufre la marginalidad por causas laborales, asociándolo con la figura de Bert, el otro personaje principal de la película, un marginado social.

El tercer protagonista originario de África es Ombassi, que acaba de llegar a la costa cuando se encuentra con un taxista y su familia en *Bwana* (1995), de Imanol Uribe, basada en la obra teatral de Ignacio del Moral *La mirada del hombre oscuro*. En *Bwana*, la desconfianza hacia lo extraño, aparentemente inofensiva, se muestra como un caldo de cultivo que puede desembocar en un racismo extremo, ante el rostro de un ser, Ombassi, que provoca en el resto de personajes un enfrentamiento con sus propios miedos interiores. Una simple mirada puede significar abiertamente un rechazo y un miedo a lo desconocido difícil de traducir con palabras o ser llevado a la práctica con hechos.

El flujo de inmigración cambia. Tras una primera e intensa oleada de procedencia norteafricana, comienza también a notarse la presencia cada vez mayor de inmigrantes latinoamericanos y también, progresivamente, de otros orígenes, y el cine refleja esta circunstancia en sus planteamientos. De ahí que los protagonistas de los films dedicados a la inmigración cambien y evolucionen, y sus problemas, pese a mantener una constante, también.

Menos que cero (1996), dirigida por Ernesto Tellería narra la odisea de un inmigrante sin papeles de origen rumano, Zarko, interpretado por Roman Lükner, que se encuentra en Bilbao dentro de una espiral de violencia y

marginación a la que parece destinado sin remedio hasta que una joven fotógrafa española, Inés, a la que da vida la actriz Irene Bau, comienza a ayudarlo y le salva de lo que parecía un futuro mucho más oscuro que las esperanzas e ilusiones con las que salió inicialmente de su tierra natal.

Manuel Gutiérrez Aragón dirige *Cosas que dejé en La Habana* (1997), que tiene como figuras principales a tres hermanas cubanas que viajan hasta España. Las tres hermanas, a las que se añade Ígor, otro cubano que ya residía en el país, muestran un tipo de inmigración sustancialmente distinto al que representan anteriores películas. El mundo cubano, pese a contar con los mismos problemas que el resto de inmigrantes, supone un mayor agrado de aceptación por parte de los españoles, extensible también al resto de nacionalidades latinoamericanas. En cualquier caso, el rechazo y las condiciones paupérrimas permanecen en la convivencia diaria del inmigrante. De nuevo los tópicos hacen su aparición en torno a los estereotipos culturales, añadiendo en este film algunas variantes a la larga lista de adversidades mostradas en anteriores producciones: En este caso, los matrimonios de conveniencia a cambio de legalizar la situación de los inmigrantes, principalmente mujeres, unido a la identificación de Cuba como paraíso sexual para los turistas occidentales. El inmigrante, por su condición de ilegal, se ve sometido a todo tipo de abusos cotidianos por parte de aquellos que aprovechan su falta de escrúpulos para favorecerse de los indefensos.

Icíar Bollaín ya había introducido la figura del inmigrante en *Hola, ¿estás sola?* (1996), un ruso que se encuentra en España con un trabajo temporal, sin casa y sin conocer el idioma. Preocupada por los problemas de la sociedad, especialmente los de las mujeres, rueda *Flores de otro mundo* en 1999. La historia parte de una caravana de mujeres organizada desde una localidad rural del interior de España. En ella participan, principalmente, mujeres inmigrantes latinoamericanas en busca de regularizar su situación en el país. Dos de ellas, Patricia, dominicana y con dos hijos, y Milady, cubana, encontrarán pareja entre los hombres solteros del ficticio pueblo de Santa Eulalia. Ambas representan dos modelos distintos de integración, debido también a sus distintas personalidades y objetivos. Patricia solo quiere trabajar y sacar adelante a su familia, olvidar su pasado y empezar

de nuevo, aunque sin renunciar a sus raíces culturales, para lo que se traslada desde Madrid hasta el pueblo, mientras que Milady, que viene directamente desde La Habana, se enfrenta a la situación con un mayor grado de rebeldía, pero desde una perspectiva personal, no familiar ni cultural. Ambas deben conseguir una pareja española para poder permanecer en el país. El tándem formado por Patricia y Damián termina adaptándose, pese a los prejuicios de la madre de éste último hacia la nueva esposa de su hijo, mientras que la formada por Milady y Carmelo, hombre adinerado que se trae a Milady de Cuba, acaba frustrada por los conceptos machistas y estereotipados de él, y el fuerte deseo de libertad e independencia de ella. El choque entre culturas, más acentuado aún si cabe por tratarse de dos mujeres de color y una localidad rural poco dispuesta a los cambios, se patentiza en la rivalidad entre las mujeres del pueblo, de ideales arcaicos y costumbres arraigadas, y las nuevas vecinas, llegadas de países con tradiciones y costumbres totalmente distintos.

Un nuevo cambio de rumbo se produce en el cine español con la cesión del protagonismo a un joven marroquí en *Said* (1999), de Lorenzo Soler, y la introducción de otro elemento clave para profundizar en el conocimiento de la inmigración en España, la entrada en acción de las ONG's. Said, animado por su compatriota Hussein, decide cruzar el estrecho en patera para encontrarse con éste en Barcelona ante las promesas de una vida mejor que le inducen a abandonar su tierra natal. Una vez en España, Said empieza a darse cuenta de las durísimas condiciones en las que vive Hussein y de todo el halo de racismo y desprecio al que es sometido por su simple condición de extranjero. Anna, una joven barcelonesa, es la que le ayuda a entrar en contacto con los abogados de una ONG antirracista.

El estilo de este film, cercano al documental por su dureza y la cercanía de la cámara en torno a los personajes, abre una nueva vía estética que se compenetra a la perfección con las circunstancias de los inmigrantes y deja un testimonio realista alejado de los constantes estereotipos presentes en anteriores películas.

Canícula (2000), de Álvaro García-Capelo, una comedia sobre distintos personajes que se ven obligados a pasar el mes de agosto en la ciudad de Madrid, cuenta entre ellos con un inmigrante marroquí, interpretado por

Farid Fatmi, que recorre las calles trabajando como taxista, ante la incredulidad que le provoca los comportamientos de los españoles a los que traslada.

En la ópera prima de Carlos Molinero, *Salvajes* (2001), la historia principal, cuya acción se desarrolla en Valencia, no gira en torno a los inmigrantes, sino a la violencia específica contra éstos, a través de las actuaciones de un grupo de jóvenes pertenecientes al movimiento neonazi, asunto ya tratado en el cine español en películas como *Taxi* (1996), de Carlos Saura, o la ya mencionada *Flores de otro mundo*, dándose la paradoja de que uno de ellos recibe dinero colaborando con el tráfico ilegal de inmigrantes procedentes de África. En la película, narrada con una estética cruel y desgarradora, más cercana al estilo de *Said* que al de anteriores producciones, los inmigrantes no tienen una presencia constante, carecen de nombre y permanecen ocultos, salvo por las noches, sin identidad, semejantes a sombras que aparecen y desaparecen. Este tratamiento, metáfora de la situación real por la que atraviesan muchos ilegales durante sus primeros momentos de estancia en España, se quiebra bruscamente al final del film, en un epílogo en el que se ofrecen los testimonios de un grupo de auténticos inmigrantes ilegales escondidos en la periferia de una gran ciudad, dando un áspero salto de la ficción a la realidad.

El traje (2002), de Alberto Rodríguez, supone un cambio radical de estilo. Concebida como una comedia, la ciudad de Sevilla sirve, en este caso, para mostrar las vivencias de Patricio, un joven inmigrante africano que se gana la vida trabajando en un parking. Un día, Patricio recibe un traje nuevo como regalo, y éste le cambia la vida por completo. Las cosas cambian para él por el simple hecho de ir bien vestido y, durante un tiempo, consigue vivir realmente como un ciudadano de pleno derecho, tratado con respeto y sin las trabas que le habían sido impuestas hasta ese momento. Pero el azar le lleva a encontrarse con un timador que le roba sus pertenencias en un albergue. A partir de aquí ambos compartirán un modo de vida en el que se produce de nuevo, al igual que en anteriores producciones, la identificación entre marginados, uno español y otro inmigrante, amistad que también es la nota dominante, esta vez en versión

adolescente por las azoteas del Casco Antiguo de Barcelona, en el cortometraje *Bamboleho* (2001), de Luis Prieto, entre el joven Migue y el inmigrante ilegal de origen magrebí Ahmed. También existía una relación, aunque en este caso más para mostrar una contraposición que una mera identificación, entre el inmigrante ilegal Andy Cardoso y el emigrado que marcha de la zona rural a la capital madrileña Juan Gutiérrez, en el film de Enrique Gabriel, director argentino afincado en España, *En la puta calle* (1996).

Una mujer cubana vuelve a convertirse en protagonista en la película de Fernando Merinero, *La novia de Lázaro* (2002). Dolores decide dejar su tierra natal para encontrarse con su novio, también cubano, en España. En esta ocasión, se nos muestran los avatares por los que han de pasar los inmigrantes a través de los ojos de Dolores, que va descubriendo la situación en la que se encuentra su novio que, después de un año en España, se halla en la cárcel, acusado de rapto con intento de violación, y es adicto a la heroína. El papel de la mujer en esta película, al igual que en *Cosas que dejé en La Habana* y *Flores de otro mundo*, se sirve de los estereotipos de la alegría caribeña para hacer frente a una situación difícil de marginalidad y rechazo. Finalmente, Dolores consigue integrarse en la vida madrileña gracias a la ayuda de Paco, un español que le enseñará un oficio y le otorgará una estabilidad con la que Dolores se siente más cerca de un hogar.

Illegal (2002), de Ignacio Villar, es la historia de dos reporteros que pretenden realizar una investigación sobre el tráfico ilegal de inmigrantes desde África hasta Europa. Ya se habían intuido en el cine español apuntes sobre las mafias que llevan a cabos estas prácticas, pero en *Illegal* se muestran escenas de campamentos de inmigrantes e incluso de muertes de aquellos que no consiguen sobrevivir al viaje en patera. Además, pese al marcado protagonismo de los inmigrantes del Magreb y el África subsahariana, hacen su aparición los procedentes de los países de Europa del Este.

En *Poniente* (2002), de Chus Gutiérrez, Lucía es una maestra residente en Madrid que regresa a su pueblo natal tras conocer la muerte de su padre. Allí verá cómo el paisaje de lo que antaño era una típica localidad

andaluza se ha transformado en una suerte de invernaderos que se suceden ajenos a la mano de obra ilegal que se halla bajo los plásticos que los cubren. Pero más allá de la recreación de las duras condiciones a las que se enfrentan los inmigrantes que trabajan en el campo, principalmente magrebíes y eslavos, y las claras reminiscencias a los tristemente recordados conflictos de El Ejido, la línea argumental de *Poniente* está sujeta por las historias individuales de sus personajes. Lucía se marchó de su pueblo huyendo de su pasado y con la ilusión de comenzar de nuevo, objetivos similares a los que impulsaron a los inmigrantes a abandonar sus familias y países. Ahora son ellos, a través de su trabajo, los que enriquecen y catapultan la economía de una localidad cuyos habitantes originarios también emigraron en el pasado a Francia o a Alemania buscando lo mismo que sus nuevos vecinos.

Al igual que la Lucía de *Poniente*, Rodrigo también vuelve a su localidad natal, Salamanca, en *Octavia* (2002), dirigida por Basilia Martín Patino. Tras cuarenta años en los que Rodrigo ha viajado por todo el mundo adhiriéndose a todos aquellos movimientos que intentaban virar la deshumanizada sociedad reinante hacia la paz y la justicia, su vuelta al hogar se revela, en cierto modo, como el fracaso de los ideales nobles y la pérdida de valores en la actualidad, en una rememoración del pasado en el que aparecen Manuela, su hija desconocida, secuestrada en Colombia tras perseguir a Rodrigo como religiosa misionera, y Octavia, nacida de la aventura de Manuela en la selva colombiana. Octavia, pese a ser la heredera del patrimonio familiar, la casa palacio y la dehesa mantenidas durante la ausencia de Rodrigo, es un producto de marginalidad absoluto por su desarraigo familiar, sus orígenes extranjeros y sus adicciones.

En *Los lunes al sol* (2002), de Fernando León de Aranoa, un grupo de hombres, como muchos otros que antaño habían abandonado la tierra o el mar a cambio de un trabajo en una empresa o en un astillero en las ciudades costeras del norte de España, se encuentran en el paro tras el cierre de los astilleros en los que trabajaban. En este retrato de marginados y desesperados, también se encuentra la figura del inmigrante, igualmente en busca de un empleo, encarnado por el ruso Serguei, al que da vida Serge Riaboukine, que rememora sus tiempos como astronauta,

identificando de nuevo la figura del inmigrante que llega a España para trabajar, o buscar trabajo, en un empleo de una cualificación mucho más baja de la que tenía en su país de origen.

Por su parte, *Tánger* (2003) está dirigida por Juan Madrid adaptando a la gran pantalla su propia novela, en la que Abdul Kader Torres, tras ser despedido de su trabajo como profesor en su Tánger natal, viaja a Madrid al encuentro de su padre, un antiguo comisario de la Brigada Político Social, para ocuparse de su negocio. Adoptando el género del thriller, Juan Madrid indaga en el lado más oscuro de la inmigración y el racismo a través de una trama policíaca en la que el personaje de Abdel, interpretado por Jorge Perugorría, se sumerge en los bajos fondos madrileños.

El género documental.

El cine español también ha dado paso en los últimos años a películas documentales que tratan temas como la marginalidad, la injusticia, la recuperación de la memoria histórica o la política, entre los que también tiene cabida la inmigración como uno de los problemas más acuciantes ante los que se enfrentan las sociedades occidentales. La «explosión» del género coincide con el cambio de siglo, y la temática social es tan variada como las preocupaciones de los productores y cineastas por trasladar al público su visión sobre el asunto.

Tras tres años de trabajo, José Luis Guerín acerca la cámara hacia el Barrio Chino de Barcelona con motivo de la construcción de un edificio en su documental *En construcción* (2001), como excusa para explorar en el complejo entramado social y cultural de esta barriada barcelonesa.

A otro barrio español, el sevillano de las Tres Mil Viviendas, viaja la francesa Dominique Abel en *Polígono Sur* (2001), seducida por el flamenco, en la mezcla de arte y profunda marginalidad que sufren los cuarenta mil habitantes del barrio más problemático de Sevilla.

La espalda del mundo (2000), del realizador peruano Javier Corcuera, acercaba al documental español el interés por la marginalidad de aquellos que viven desesperadamente. Los tres protagonistas de las tres historias que se narran en la cinta no son inmigrantes, pero comparten con ellos la búsqueda de la ilusión y la huída del mundo en el que viven, especialmente

en dos de los casos, *El niño* y *La palabra*. En el primero, Corcuera nos acerca a la vida de los niños que viven en el extrarradio de Lima, en Perú, trabajando como picapedreros y asumiendo el rol de persona adulta y responsable, eje funcional de la familia en muchos casos, y que en contadas ocasiones pueden disfrutar de su infancia. Mientras, *La palabra* se centra en la persecución sufrida por el pueblo kurdo a manos de su vecina Turquía. El Kurdistan, patria de inmigrantes, al igual que en el caso de Perú, se encuentra desprotegido por la Europa de la libre circulación y privado de sus derechos fundamentales. El silencioso drama kurdo se expone a través de la historia de Mehdi Zana, exiliado en Suecia y deseoso de volver a su pueblo, y su mujer Leyla Zana, apresada tras haber sido elegida diputada y reclamar ante el Parlamento la ansiada libertad de expresión.

En la línea marcada por *Balseros*, comentada más adelante, *Singladuras* (2002), de Óscar de Gispert, Lucas Maldonado y Diana Arias, recorre las calles de Barcelona acompañando a cinco inmigrantes en su vida cotidiana. Con un esquema similar se proyecta el documental de Helena Taberna *Extranjeras* (2003), sobre las vicisitudes de mujeres inmigrantes en Madrid, donde además se descubren los nuevos vínculos, relaciones sociales y espacios comunes que han creado estas mujeres lejos de su patria.

Por su parte, *Cuatro puntos cardinales* (2002) se divide en cuatro capítulos: *Tierra Firme*, *Este*, *En el camino* y *Mujeres de sol*, dirigidos respectivamente por Natalia Díaz, Pilar García Elegido, Manuel Martín Cuenca y José Manuel Campos. Son cuatro miradas distintas de los viajes emprendidos por los inmigrantes desde su lugar de origen hasta su destino. Cambian las motivaciones, las situaciones personales, los rostros, las historias,..., pero todas tienen en común las dificultades y la pérdida de identidad del extranjero, lo que convierte al inmigrante en un sujeto único, con distintas caras.

11. Latinoamérica

La mirada hacia Europa.

Ya hemos visto cómo desde el cine español el tratamiento dado a los inmigrantes latinoamericanos está salpicado, en ocasiones, de tópicos y clichés recurrentes. Por otro lado, no son excesivamente numerosas las

muestras de personajes dispuestos a viajar hacia España y otros países europeos en el cine autóctono. La crisis social y la marginalidad vivida en países como Argentina, Cuba, Chile o Colombia, suponen un caldo de cultivo para guionistas, directores y productores, más preocupados por los desbordantes problemas de su sociedad que por desviar la mirada hacia puntos lejanos. También es evidente la falta de medios y la escasez de producciones en varias naciones latinoamericanas. En cualquier caso, sí encontramos algunas muestras que nos desvelan aspectos de la inmigración poco tratados en otras filmografías.

En 1997, Adolfo Aristarain dirigía *Martín (Hache)*, la historia de Hache, un joven argentino de diecinueve años que, ante la actitud de rebeldía en la que se escuda, es enviado por su madre a Madrid, para que viva allí con Martín, su padre, también un inmigrante argentino que ya lleva varios años en España. El viaje y la adaptación de Hache no están marcados por los problemas típicos de los inmigrantes ilegales, no hay en él prácticamente ningún signo de marginalidad. Sus problemas derivan de las relaciones familiares y de la pérdida de identidad cultural. Ante la pregunta de Hache a su padre sobre si no le gustaría volver a Argentina, en una conversación entre ambos, Martín proclama un verdadero «manifiesto del exiliado», cargado de una crítica ácida: *«Eso de extrañar, la nostalgia y todo eso, es un verso. No se extraña un país; se extraña el barrio en todo caso, pero también lo extrañas si te mudas a diez cuadras. El que se siente patriota, el que piensa que pertenece a un país es un tarado mental, la patria es un invento. ¿Qué tengo que ver yo con un tucumano o con un salteño? Son tan ajenos a mi como un catalán o un portugués, una estadística, un número sin cara. Uno se siente parte de muy poca gente, tu país son tus amigos y eso sí se extraña, pero se pasa. Lo único que yo te digo es que cuando uno tiene la chanza de irse de Argentina debe aprovechar. Es un país donde no se puede ni se debe vivir, te hace mierda. Si te lo tomás en serio, si pensás que puedes hacer algo para cambiarlo, te haces mierda. Es un país sin futuro, saqueado, depredado y no va a cambiar. Los que se quedan con el botín no van a permitir que cambie».*

En la puta vida (2001), de Beatriz Flores Silva, está basada en un hecho real que conmocionó a la sociedad uruguaya en 1992, el descubrimiento por

la policía italiana de una red de traficantes que explotaba a mujeres, tratadas en régimen de esclavitud y obligadas a prostituirse. Elisa, inmigrante uruguaya y madre soltera de veintinueve años, ha viajado a Barcelona con el objetivo de ahorrar el suficiente dinero para abrir su propia peluquería. Para lograrlo entrará en el mundo de la prostitución y acabará atrapada dentro de una red mafiosa.

En *Un día de suerte* (2002), la debutante Sandra Giugliotta nos acerca a la historia del personaje interpretado por Valentina Bassi, una joven que malvive, como tantos otros, en las calles de un Buenos Aires, que tiene como ruido de fondo las manifestaciones y el cacerolazo. Tras conocer a un italiano, su obsesión se convierte en reunir el dinero que le permita salir del país y partir rumbo a Italia, en la que se vuelve a identificar al continente europeo como salvoconducto hacia la esperanza. Sin embargo, otro joven argentino tratará de convencerla para que le da una oportunidad antes de marcharse, simbolismo del vacío que le toca a vivir a Argentina ante las oportunidades que ofrecen a sus habitantes otros países de mayores recursos.

El sueño americano frustrado

Las dificultades de adaptación y la dura vida laboral de los inmigrantes en Estados Unidos, junto con la marginación social que conlleva, son las notas predominantes en el cine sobre el gran número de extranjeros que llegan a la «tierra de las libertades» procedentes de casi todos los países latinoamericanos. Estas condiciones están presentes en dos films de reciente factura, ambos con participación norteamericana en la producción, y latinos a cargo de la dirección:

La colombiana afincada en Estados Unidos Patricia Cardoso, dirige *Las mujeres de verdad tienen curvas* (*Real women have curves*) (2002), en la que Ana, perteneciente a una familia inmigrante latina, tiene la oportunidad de integrarse definitivamente en la vida americana accediendo a la Universidad. Sin embargo, antes deberá ayudar a su hermana en el taller de costura en el que ésta trabaja, enfrentándose a la desigualdad y las injusticias a las que está sometida por su origen humilde y su condición social.

En un tono bastante más dramático, *Sin retorno (No Turning back)* (2002), dirigida por Julia Montejo y Jesús Nebot, dos españoles residentes en California, nos acerca al fatídico destino de Pablo, hondureño profesor de inglés que se verá obligado a emigrar a California junto a su hija de cinco años tras perder a su mujer y su casa por las devastadoras consecuencias del Huracán Mitch. Una vez en Estados Unidos, en condición de ilegal, Pablo tendrá que trabajar recogiendo fruta. La ilusión por dar a su hija una vida mejor y con más oportunidades se trunca cuando atropella a una niña en un accidente de tráfico.

Las dificultades por las que atraviesan los personajes de estos dos largometrajes nos dan una idea de la dureza del camino que han emprendido. Sin embargo, será a través de dos producciones extranjeras donde con más claridad se muestren las vicisitudes por las que atraviesan aquellos que recurren a visitar al vecino rico del norte en busca de la prosperidad:

Pan y Rosas (Bread and Roses) (2000), del británico Ken Loach, comienza con el viaje que realizan varios inmigrantes ilegales para cruzar la frontera de México con Estados Unidos. Entre ellos se encuentra Maya, interpretada por Pilar Padilla que, tras conseguir alcanzar tierras norteamericanas, compartirá junto a sus compañeros la espera en una furgoneta mientras amigos y familiares pagan la cantidad acordada a los dos hombres, también de origen latinoamericano, que dirigen la operación. Rosa, su hermana, no ha podido reunir el dinero suficiente, por lo que Maya será retenida hasta que consigue escaparse. Una vez reunidas las dos hermanas, Maya empezará a trabajar en un bar en el que es explotada y despreciada, y encauzará todos sus esfuerzos en lograr un puesto en la compañía de limpieza en la que también está empleada Rosa. Una vez conseguido, la dura rutina de una intensa e infravalorada jornada laboral se quebrará por la presencia del joven activista norteamericano Sam, encarnado por Adrien Brody, que intenta convencer a los trabajadores de la compañía para que reivindiquen sus derechos, inspirándose el director en la Campaña de Justicia para los Limpiadores de 1976. Al principio, sólo unos pocos aceptarán de buen grado rebelarse contra las normas establecidas, el miedo y la inseguridad ante la posibilidad de quedarse sin trabajo pueden

más en la mayoría que la necesidad de justicia e igualdad. Aquí comienzan a salir a la luz las ansiedades e ilusiones que se esconden detrás de cada historia individual, desde el joven humilde que persigue su sueño de ingresar en la Universidad hasta el desgarrador pasado de Rosa, cruel testimonio de las vicisitudes de la mujer inmigrante que debe hacerse cargo del resto de su familia, pasando por la inquieta y luchadora Maya, que compartirá con Sam, al margen de sus ideales sociales y políticos, una historia de amor interracial con reminiscencias de la que también contara el director británico en *La canción de Carla*, en aquel caso entre un inglés y una nicaragüense. El valor del film, muy cercano al estricto documental, se basa en la enseñanza de las entrañas y las distintas caras presentes en la aventura vital que supone el cambio de residencia y el comienzo de una nueva vida para los inmigrantes, el largo y tortuoso camino que conduce a cada victoria, por mínima que pueda parecer a los ojos de los ciudadanos de pleno derecho del primer mundo.

Al igual que ocurriera con su obra sobre la Guerra Civil española, *Tierra y libertad*, considerada por la mayoría de críticos e historiadores como una de las mejores películas sobre el conflicto y con la que guarda grandes similitudes en la técnica y el sentido narrativo (sólo hay que comparar las escenas de las reuniones de los empleados con las discusiones sobre la colectivización de *Tierra y libertad*), Ken Loach, uno de los directores más implicados política y socialmente, aportará una visión externa a una problemática a la que a priori no le une ningún vínculo específico pero que, sin embargo, se manifestará como una de las miradas más esclarecedoras y contundentes sobre el tema de la inmigración.

Balseros (2002) nace gracias a un reportaje realizado por el equipo del programa *30 minuts*, de la Televisió de Catalunya, encabezados por Carles Bosch y Josep Maria Doménech, que se trasladaron a Cuba ante la llamada «Crisis de los balseros» de 1994. Gracias a la repercusión que tuvo el reportaje, TV3 consiguió que sus realizadores mantuvieran el contacto con los protagonistas, lo que daría pie a un segundo reportaje dos años después. Con la unión de ambos se elaboró un documental de una hora de duración que obtuvo diversos galardones. Cinco años más tarde, en 2001, Bausan Films y Televisió de Catalunya asumieron la empresa de ampliar el

documental retomando las experiencias de aquellos cubanos que habían abandonado su patria siete años antes. Como resultado de las cien horas de grabaciones acumuladas en las tres experiencias, se estrenó el documental definitivo en abril de 2002.

Con el subtítulo de «No es sólo una película, es una historia real», *Balseros* comienza en el verano de 1994, en La Habana. Tras la fallida revolución soviética, el pueblo cubano se encuentra en la encrucijada entre el derrumbe moral e ideológico y la carencia fruto del declive económico. La tensión aumenta y estalla con el intento fallido de secuestro de la lancha que cruza de un lado al otro de la Bahía y el aumento de las protestas y los disturbios callejeros. Es en este contexto en el que se produce un hecho histórico y dramático: durante quince días, hasta el acuerdo entre Clinton y Castro de cerrar las fronteras, más de cincuenta mil cubanos se lanzan al mar con la pretensión de alcanzar las costas de Florida ante la imposibilidad de obtener una visa legal. Conocidos como «balseros» por echarse a la mar en rudimentarias balsas fabricadas con desechos de obras y todo tipo de materiales, muchos cubanos abandonan sus hogares y familias ahogados por la falta de oportunidades y la desesperación.

La película sigue la trayectoria de siete de estas personas, cada una con distintas motivaciones y desequilibrados medios. La mayoría de ellos, al igual que el resto de los que se aventuraron en la arriesgada travesía, acabaron confinados en la Base Naval de Guantánamo, a cargo del ejército de los Estados Unidos. Tiempo después, algunos pasarían a territorio norteamericano, distribuyéndose por distintas ciudades del país.

Cada uno de los protagonistas acaba su historia de una forma distinta: Méricys González naufragó con su balsa y se vio obligada a volver a Cuba, hasta que consigue un visado legal y se instala en Albuquerque, Nuevo Méjico, junto a su hermana Misclaida. Ésta, tras pasar un tiempo en Guantánamo, se instala junto a su pareja Juan Carlos en Granby, Connecticut. Cuando el equipo de reporteros vuelve a buscarlos en 2001, se han separado y han corrido una suerte bien distinta. Juan Carlos continúa en Granby, con un trabajo estable y totalmente integrado en la localidad, mientras que Misclaida ha iniciado una nueva relación y malvive

abocada a la delincuencia, hasta que se reencuentra con Méricys y su hija en Albuquerque.

Guillermo Armas, primer entrevistado del film, consigue realizar su sueño y llegar a Miami donde le esperan su hija y su esposa, de la que se había divorciado en Cuba para que éstas pudieran cruzar la frontera y luego unirse a ellas.

Rafael Cano, obsesionado con la idea de conseguir «una casa, un carro y una buena mujer» se verá obligado a construir una nueva balsa tras ser expulsado de la suya por los delincuentes. Siete años después de iniciar su viaje, Rafael ha cambiado considerablemente tras sufrir un accidente de tráfico en el carro que tanto añoraba. Sus secuelas físicas no le impiden entregarse a una congregación religiosa en Nebraska.

Óscar del Valle, escultor, ha pasado por varias relaciones y ha sobrevivido al ambiente infernal del Bronx neoyorquino para instalarse definitivamente en York, Pennsylvania, lejos del contacto de su hija que quedó en Cuba, con la que no habla desde el inicio de su travesía.

Miriam Hernández, la séptima balsaera, partió desde Batabanó, al sur de Cuba, y tras nueve meses de estancia en Guantánamo, su epilepsia le permite reunirse en Miami con sus familiares, a la espera de la llegada de su hija, a la que sigue reclamando a la finalización del documental.

La importancia de *Balseros* dentro del cine sobre la inmigración se encuentra, al margen de su concepción documental, en el hecho de plasmar la trayectoria vital de sus protagonistas no solo durante la gestación y consecución de su viaje, sino también varios años después, mostrando lo que ha sido y en lo que se han convertido sus vidas y cómo, en la mayoría de los casos, las ilusiones y sueños que todos llevaban en su balsa han dado paso a una realidad distinta.

Exiliados, emigrados

El cine latinoamericano se ha convertido en los últimos años en el reflejo realista de su sociedad, normalmente cargada de tintes políticos, marginalidad, violencia y desarraigo, y los cineastas se enfrentan a ello a través de reivindicaciones utilizando para ello distintos géneros, a menudo

mediante la fusión de éstos. En cada perspectiva hay cabida para recomponer una sociedad en crisis.

De entre todas las filmografías nacionales, el cine argentino es, sin duda, el que mejor cumple con estos condicionantes. Un cine en el que se hallan presentes, fundamentalmente, dos elementos: las repercusiones de la dictadura, en una variada serie de producciones convertidas en antídotos contra el olvido; y la crisis más reciente de un país descompuesto, que el cine refleja en historias cotidianas y personajes actuales, recurriendo en muchos casos a la ironía. En ambos casos, las consecuencias de los distintos momentos históricos han llevado a multitud de argentinos a buscar refugio más allá de sus fronteras, ya sea ante la represión y persecución de los exiliados políticos, o ante la falta de medios y oportunidades de la Argentina actual.

El cine sobre la dictadura militar y sus consecuencias ha sido prolífico en cuanto a títulos y modos de abordar un tema demasiado cercano en el tiempo. *El señor Galíndez* (1983), de Rodolfo Khun, *La historia oficial* (1984), de Luis Puenzo, o *La noche de los lápices* (1986), dirigida por Héctor Olivera, fueron algunas de las primeras miradas sobre el traumático pasado de la historia argentina, pero las producciones se han incrementado notablemente en los últimos años con otras producciones cargadas de realismo y crudeza, como *Garaje Olimpo* (1999), del italoargentino Marco Bechis.

Nueces para el amor (2000), dirigida por Alberto Lecchi, sitúa su comienzo en plena ebullición política, poco antes de la implantación de la dictadura militar en 1975, cuando Alicia y Marcelo comienzan una historia de amor interrumpida por la huida del país y que se reanudará años después en España.

Vidas privadas (2001), de Fito Páez, recoge las consecuencias de la represión desde el tiempo presente, a través de la historia de la mujer interpretada por Cecilia Roth, que tras exiliarse en Europa después de ser secuestrada y torturada, regresa veinte años después al país, llamada por la enfermedad de su padre.

Mientras que *Kamchatka* (2002), de Marcelo Piñeyro, retrata la huida de una familia que emigra ante la amenaza de la dictadura. El padre, abogado,

y la madre, que trabaja en la Universidad, interpretados por Ricardo Darín y Cecilia Roth, emprenden junto a sus dos hijos un camino que les conduce a un lugar indeterminado dentro de la propia Argentina, el reducto identificado con el título del film en referencia a un juego de estrategia muy popular en el país argentino.

Una atmósfera densa y oscura se desprende en la Buenos Aires retratada en *Bolivia* (2001), de Israel Adrián Caetano, en la que la inmigración y el racismo hacen acto de presencia a través la relación entre una camarera uruguaya, un inmigrante boliviano y un argentino, dueño de una casa de comidas. Los bolivianos se convierten en el último escalón de una sociedad argentina dominada por la profunda crisis económica, ejemplificada en el famoso corralito. La quiebra financiera como quiebra social y pérdida de la identidad individual y colectiva, causa de la proliferación de grupos marginales como los que presenta la realista y dramática *Pizza, birra, faso* (1997), de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro.

Otro tipo de emigración, del campo a la ciudad, es la mostrada en *Coronación* (2000), de Silvio Caiozzi, retrato de la decadencia de una familia burguesa chilena, cuya criada, emigrante de raza negra, sufre el racismo y el maltrato de una aristocracia decrepita ante la que es considerada como un ser inferior.

Varios cineastas extranjeros se han acercado en los últimos años a Cuba mediante el documental, atraídos por aspectos de su cultura, su historia y su política, principalmente a través de las vidas de los personajes cubanos más destacados, aplicando cada director su visión personal sobre un país reducto de ideales y tradiciones. Ya hemos visto el proceso por el que pasan los inmigrantes cubanos que llegan a Estados Unidos en *Balseros*, pero apenas existen en el cine ejemplos sobre los exiliados políticos que huyen del régimen castrista. Será otro director extranjero, Julian Schnabel, el encargado de reconstruir la vida del poeta cubano Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca (Before Night Falls)* (2000). Protagonizada por Javier Bardem, es un retrato fiel de la novela homónima. Las condiciones de vida impuestas por el régimen castrista obligan al poeta revolucionario a partir a los Estados Unidos. Allí no encuentra el sueño de la libertad, sino que queda aislado ante la indiferencia. Hay un momento, de

los pocos en que el protagonista habla en castellano, que se refiere a su propia inexistencia: ya no es ciudadano cubano, pero tampoco lo es en Norteamérica, con lo cual su situación es absurda a la vez que desconcertante. Rodada en tono documental, pese a la simpatía que ofrece el protagonista, no deja de ser una obra artificiosa de un mal pintor (Schnabel) con ínfulas de gran artista, como denota la horrible escena de la muerte de Arenas, que causa más sorna que emoción.

12. Asia y Oceanía

La cinematografía de Asia y Oceanía tiene pocos ejemplos que traten el problema de la emigración, debido fundamentalmente a la potencia de su industria. La mayoría de las veces se trata de documentos puntuales que, por desgracia, llegan a cuentagotas al mercado europeo. Del cine Asiático encontramos películas como *La Ducha (Xizhao)* (1999) extraordinaria historia de Zhang Yang que trata el problema de las migraciones en China, un país que somete a la población a grandes cambios topográficos. Cuenta la historia de una familia que dirige unos antiguos baños en Pekín. Por error, su hijo Daming vuelve de la zona de Censen donde había emigrado. En el mundo que ha abandonado descubre el carácter íntimo del trabajo de su padre y hermano, lejos de la vida sofisticada y moderna del norte del país. Además cuenta, en pequeños fragmentos, los grandes viajes que hacían sus antepasados a la búsqueda del agua y de una vida mejor. Una temática parecida recrea *La bicicleta de Pekín (Ai ni ai wo)* (2001) de Wang Xiaoshuai, historia de una joven emigrante que llega a Beijing y comienza a trabajar como repartidor. Cuando ha ganado suficiente dinero para que la bicicleta que necesita para trabajar pase a su propiedad ésta desaparece. Cuando la encuentra pertenece a Jian, un estudiante que la ha comprado en un rastro. Ambos deben compartirla.

Happy together (Cheun Gwong Tsa Sit) (1997) de Wong Kar-Wai y producida en Hong Kong, está basada en una novela de Manuel Puig y narra la aventura de dos homosexuales que quieren conocer las cataratas de Iguazú, lo que les sirve como excusa para emigrar a la Argentina. La situación, debido a los problemas que surgen en el país sudamericano, es cada vez peor, y lo que en principio era un sueño se convierte en una

carrera por conseguir el dinero que los devuelva a su lugar de origen. La situación se hace insoportable por lo que romperán y planearán su regreso por separado.

En cuanto al cine de Oceanía destacar la producción australiana *La española* (íd., 2001), de Steve Jacobs, que narra las vicisitudes de Lola y su nueva vida en las antípodas, en una tragicomedia en la que la protagonista asume en su piel la peor cara de la inmigración. Fue un gran éxito de taquilla y puso de moda la cultura española. Por último un magnífico ejemplo sobre la emigración auspiciada por el estado la encontramos en *Generación robada (Rabbit-proof fence)* (2002) producción australiana de Phillip Noyce en la que aparece Kenneth Branagh, gancho para los espectadores, que narra la historia real de dos hermanas aborígenes que, separadas de sus madre debido a la política racial de los ingleses en los años treinta, escapan de la misión a la que las habían llevado para educarlas y vuelven sobre sus pasos para reunirse con su madre. Es la emocionada aventura de dos niñas que recorrieron más de 2.400 kilómetros sobre la alambrada de conejos que separa Australia para volver junto a su madre. La propia guionista ejemplifica la simbología de la alambrada: «ese tendido ha sido siempre un símbolo muy sorprendente referido al intento de los europeos por dominar la tierra: Trazar una línea en ella para mantener fuera a los roedores, esos animales domésticos que ellos mismos introdujeron, se revela como un símbolo espléndido para muchísimas de las cosas que ocurrieron en Australia.» Una historia emocionante de cómo el ser humano es capaz de someterse a las condiciones más extenuantes para encontrar su paraíso en la tierra, bien sea un plato de comida o el abrazo de una madre.