

Chema Castiello

Huevos de serpiente
Racismo y xenofobia en el cine

tAlAsA

Huevos de serpiente

Racismo y xenofobia en el cine

Huevos de serpiente

Racismo y xenofobia en el cine

Chema Castiello

á g o r a

Este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda económica de la
Fundación Municipal de Cultura y Universidad Popular del
Ayuntamiento de Gijón (Asturias).

Diseño de portada: Ferran Fernández.

© TALASA Ediciones S.L.

Queda rigurosamente prohibida sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reproducción y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante cualquier alquiler o préstamo públicos.

TALASA EDICIONES S.L.
c/ San Felipe Neri, 4.
28013 MADRID
Telf.: 915 593 082.
Fax: 915 470 209.
Fax: 915 426 199.
e-mail: talasa@arrakis.es
web: www.talasaediciones.com

ISBN: 84-88119-88-7
ISBN eBook: 978-84-96266-55-1
Depósito Legal: M-40799-2001.
Impreso por: Efca, s.a.

Javier Maqua

Lo que hay: Godard, USA y Castiello

Respondió Godard a un entrevistador televisivo que no tendría ningún inconveniente en que se pasaran por la tele películas malas, si esas películas malas no fueran sólo películas estadounidenses, si pusieran películas malas suecas, turcas, iraníes, búlgaras, chinas, de Burkina Faso y de Nueva Gineá. Y el entrevistador arguyó que el audímetro demostraba palmariamente que los telespectadores preferían las películas malas estadounidenses a cualquier película mala de otro país.

He ahí un ejemplo bien claro de la dificultad de lo Otro, de lo Diferente, para abrirse camino. Los que, ante la alternativa de tener que elegir entre lo Mismo y lo Otro (lo Desconocido), se decantan por lo Otro, por acercarse a lo Diferente, a aquello que ignoran, son muy pocos, estadísticamente despreciables desde el punto de vista del audímetro.

El telespectador sólo quiere más de lo Mismo.

Y este libro de Castiello es un catálogo de lo Otro: repasa brevemente la historia del cine de las minorías y de las minorías en el cine y ordena lo que hay en un fichero heteróclito, con sinopsis, información, apreciaciones históricas y comentarios útiles e ideológicos. Nos proporciona pues un prontuario pragmático de las películas disponibles en torno al Otro (negro, mujer, extranjero, homosexual).

Será útil sin duda para quien quiera, en el campo del magisterio, abrir campos de debate sobre el racismo, la xenofobia, la integración, la inmigración, las minorías, etcétera.

En fin, no deja de ser irónico comprobar que buena parte del cine de lo Otro, del cine de la Diferencia, es, él también, cine estadounidense: USA es lo que hay, lo que está disponible, a nuestro alcance; lo demás, —lo Otro— hay que buscarlo.

Capítulo I

Un universo perverso: las minorías en el cine

Introducción

En *La Tregua*, relato de la odisea del retorno de Auschwitz, Primo Levi narra una sesión de cine a la que asiste mientras permanece refugiado en Staryje Doroghi (Unión Soviética). Se trataba de una vieja película austríaca sobre la Primera Guerra Mundial en el frente italiano. Una película con el candor y la retórica habitual de las películas de esa clase: el honor militar, las fronteras sagradas, los combatientes heroicos y las cargas a bayoneta. Pero para Primo Levi (1997:165-166) algo no casa: «todo estaba al revés: los austrohúngaros, oficiales y soldados, eran personajes nobles y gallardos, valerosos y caballeroscos; caras espirituales y sensibles de guerreros estoicos, caras rudas y honradas de campesinos, que ya a primera vista inspiraban simpatía». Por el contrario, «los italianos, todos, eran una caterva de vulgares bribones, marcados todos, por aparatosos y ridículos defectos físicos: bizcos, obesos, cargados de hombros, patizambos, la frente baja y huidiza. Eran viles y feroces, brutales y de mala catadura: los oficiales con cara de viciosa blandura... los soldados con jetas porcinas o simiescas...».

Primo Levi concluye: «Los italianos, poco habituados como estábamos a vernos a nosotros mismos en el papel de «enemigos», odioso por definición, consternados ante la idea de ser odiados por cualquiera que fuese, sacamos de la película un placer complejo, no privado de turbación, y fuente de saludables meditaciones».

La meditación del autor italiano bien puede generalizarse. Si los italianos sufren por su conversión en «los malos de la película» ¿qué les ocurrirá a aquellos grupos humanos que siempre, o casi siempre, son representados de la manera más tosca y negativa? ¿qué efectos tendrá sobre sus comunidades?

Dejando patente que la blancura es indicador universal de civilización, ha de destacarse que al «otro» se le sitúa, casi siempre, dentro del lenguaje de la patología, el miedo, la locura y la degeneración. Esa distorsión del otro ha sido denominada, con razón, racismo, en la medida que el viejo racismo operaba con estereotipos muy elementales y, por otro lado efectivos, haciendo descansar en el biotipo la suerte, la mala suerte que acompañaba de por vida a los que no eran blancos o pertenecían a las clases humildes. Categorías fijas, transhistóricas y transculturales, que suponían una jerarquía racial encubridora de los fundamentos estructurales de la desigualdad y la explotación.

En el cine, se suele poner como ejemplo de racismo a *El nacimiento de una nación* (1915), una película maravillosa por muchas razones, pero que acuña

una imagen del negro como ser depravado, violento y lascivo que se convertiría en un estereotipo mil veces repetido. En el mismo sentido, y dentro del cine estadounidense, los indios serán presentados como bestias salvajes a extirpar de la faz de la tierra, cuya anunciada masacre era aplaudida por el público infantil, acompañando con su feliz griterío el trote del reparador Séptimo de Caballería. Las excepciones a este modelo sólo serán recientes y contarán con la presencia del hombre blanco como vehículo expresivo: *Pequeño gran hombre*, *Bailando con lobos* o *Buho gris* pretenden ver el mundo desde los ojos de la cultura india.

Las películas inglesas sobre la colonización son también un dechado de virtudes: los ingleses se representan a sí mismos como casta superior, dedicados a los nobles oficios de la administración o el ejército, cuando no a la holganza o a la antropología, educados en Oxford o Cambridge y paternalistas ante una masa india o negra, figurantes de un fondo que da lustre al paisaje. Las individualidades, cuando las había, eran un remedo imperfecto del anglosajón, que movía a risa por su torpeza, o aún peor, viles asesinos o rebeldes que conducían a su pueblo a una orgía de sangre.

La denuncia de este cine, la reflexión sobre las perversas repercusiones del tratamiento estereotipado y marginador de las minorías es aún una tarea pendiente. Centros de enseñanza, asociaciones culturales, cineforums y publicaciones de crítica especializada son ámbitos adecuados para acometer una revisión a fondo de este universo perverso. Hacer consciente al espectador de la manipulación a que se le somete es, cuando menos, una tarea de mínima justicia reparadora, si compartimos la idea de que el futuro también se construye en el balance crítico del pasado. Podemos contar para ello con la propia revisión a que se está sometiendo esta historia desde el propio universo cinematográfico condenando el periodo esclavista como en *Amistad* (1997) o la serie de películas que reconstruyen acontecimientos de los años 60 como *Arde Misisipi* (1988) o *Por encima de todo* (1992), sin duda el periodo más y mejor revisado en la filmografía moderna. Pero repasemos brevemente la imagen del negro en las pantallas.

Los negros en el cine

Numerosos intelectuales afroamericanos han entrado a analizar en detalle la representación de la negritud en el cine estadounidense (p.e. Donald Bogle o Melvin van Peebles). Señalan que al principio se les negó la posibilidad de representarse a sí mismos y los propios blancos encarnaban sus papeles tras el rostro tiznado. Ya la temprana adaptación para el cine de *La cabaña de tío Tom* (1903) de Edwin S. Porter contó con un Tom encarnado por un actor blanco con la cara pintada. Cuando al fin accedieron al oficio de actor sus papeles consis-

tieron en ser criados, holgazanes de sonrisa torpe, cómicos, bestias brutales o personajes temblorosos y estúpidos que carecían de criterio propio y frecuentemente respondían con un sí a las demandas de sus amos. El negro era adecuado también para arrojar lanzas, recibir un balazo o servir cenas y bebidas. La mujer negra era una gorda inmensa de ojos grandes, ingenua hasta la estupidez; una caricatura de criada para todo que derramaba lágrimas ante las dificultades que la vida deparaba a las hijas de los amos blancos. Todo un conjunto de caracteres que ilustraban la inferioridad de los negros. Una reproducción filmica de los estereotipos que existían desde los días de la esclavitud y que habían jugado un importante papel en la subordinación de esta población. El artista negro tendrá que luchar contra la imagen que el hombre blanco tiene de él, imagen a la que el hombre blanco se aferra para no verse obligado a corregir la suya propia.

Una excepción a la norma la representa *Casablanca* (1942) donde un negro interpretado por Dooley Wilson encarna a Sam, un pianista que interpreta «As time goes by» un tema para enamorados y perdedores. Sam, una mezcla de sirviente y amigo que obedece fielmente los requerimientos de Rick: «Tócala Sam»... y Wilson entra en acción. Con alguna que otra excepción, la población negra aprendía en el cine la vergüenza de ser negro, interiorizando una imagen despreciable acuñada por el hombre blanco. Tan interiorizada estaba esta imagen, que el primer cine rodado por negros, aprovechando la existencia de salas de cine segregadas, permitió la aparición de actores negros, seres humanos no imbéciles. Sin embargo, presentaban a los héroes con una piel más blanca que a los malos. Películas como *Asesinato en la Avenida Lenox*, *Moon over Harlem* o *Chicago after Dark*, son algunos ejemplos ilustrativos. El final de la segregación en las salas de cine supuso, paradójicamente, el fin este tipo de cine que no retornará hasta los años 70 bajo nuevos presupuestos estéticos y políticos.

Adolfo Colombres (1998: 34) explica muy bien este proceso de colonización mental: «Para dominar a un pueblo se falsifica tanto su palabra como su imagen, y se le obliga luego a consumir hasta el hartazgo esas palabras e imágenes falsificadas. Nunca (o muy rara vez) el oprimido habla: se habla por él. La imagen es tratada con exotismo, y para eso se le descontextualiza, se eliminan las referencias necesarias. Se subrayan los aspectos que sirven para dar cuenta de su «primitivismo» y de sus condiciones (en el mejor de los casos) de buen salvaje. Se le pinta como un ser alegre, vital, muy lleno de rituales (como si toda auténtica cultura no estuviese colmada de ellos) y un excelente bailarín o artesano, pero poco dotado para hacerse cargo de su situación, de evolucionar, por lo que el cambio forzosamente ha de venir de afuera, de la multitud de salvadores que se disputan el privilegio de incorporarlo a la Historia (por cierto, a una historia que no es la suya)».

De Sidney a Melvin Van Peebles

La televisión reproducía el mismo esquema y durante los años 40 los negros no tienen cabida en la pantalla. Hubo que esperar hasta los años 50 y 60 para que el negro entrase en escena con una imagen renovada y, para algunos, una nueva espiral en la manipulación del negro. Nat King Cole llegó a tener su propio show en los años 50, un negro elegante de sonrisa preciosa que tocaba el piano y cantaba hermosas baladas, un negro que no incomodaba a los blancos y era motivo de orgullo para los negros que saludaron aquel programa como fiel audiencia hasta que los anunciantes dejaron de promocionar el programa y Nat King Cole vio suspendida su presencia en la pequeña pantalla.

Matar un ruiseñor, una película de 1962, presenta descarnadamente la violencia ejercida contra los negros por la población blanca, así como la incapacidad de la justicia para enfrentarse a los hechos. Sin embargo, en los años 60 se produciría un fenómeno de mayor trascendencia. Nos referimos a las películas en que un protagonista negro, ayudado, cómo no, por un blanco, da lecciones de moral y expresa ante el espectador la oportunidad de reconocerles sus derechos. Estamos en plena lucha por los derechos civiles y Hollywood se apunta al carro. Sidney Poitier en *Adivina quién viene esta noche* (1967) puede muy bien servir de ejemplo de esta modificación. Encarnó durante muchos años al negro educado e inteligente, hablando un perfecto inglés, elegantemente vestido y con unas maneras exquisitas en la mesa. Un negro comportándose como un blanco. El prototipo de la clase media americana para consumo de negros. Una nueva imagen de tío Tom que fue rechazada por los sectores más radicales de las comunidades de color que afirmaban su negritud –black is beautiful– y derecho a la igualdad a partir de una lectura particular de su propia cultura y de su historia de resistencia.

Melvin Van Peebles introducirá un nuevo estilo y galvanizará las audiencias jóvenes con su película *Sweet Sweetback's Baadassss Song* (1971). Fiel a una época de rebeldías, Van Peebles, que había pasado unos años en París escribiendo novelas y buscándose la vida en el mundo del cine, presenta el personaje que demandaba la población negra del momento. Productor y director, encarna también a Sweetback, un personaje que, al contrario que Sidney Poitier, es un negro maleducado que contesta a la violencia con violencia, triunfando sobre los corruptos blancos y haciendo gala de una sexualidad descarnada. Cuando ve a dos policías aporreando a un joven negro inocente, no tiene reparos en golpear a los policías y... esfumarse. El impacto fue tan fuerte que la dirección de los Panteras Negras recomendó a sus militantes la asistencia a las salas de cine para disfrutar del héroe y sus hazañas. El film se cerraba con un mensaje: A BAADASSSS NIGER IS COMING BACK TO COLLECT SOME DUES¹.

¹Un negro malo regresa a cobrar algunas deudas.

Van Peebles captó el clima de orgullo y afirmación negra que recorría los guetos presentando un héroe popular, rebelde y sin cortapisas a la hora de salirse de los márgenes legales. Su aspecto más negativo, la glorificación del chulo y el desprecio que manifiesta por la mujer negra a la que presenta poco menos que como una puta. No obstante, y debido al éxito de taquilla, el personaje de Van Peebles será copiado hasta la saciedad, generando una nueva caricatura de la negritud muy vinculada a la irresponsabilidad y al machismo.

Los realizadores negros: Spike Lee

Pero sin duda, el fenómeno más interesante ocurrirá en la década de los noventa. Se presentarán en sociedad, y obtendrán un éxito de taquilla notable, un plantel de realizadores pertenecientes a la minoría afroamericana que postula un nuevo cine expresivo de los problemas a que se enfrenta esta comunidad. Nos referimos a realizadores como Spike Lee, Bill Duke, Reginald Hudlin o John Singleton. Este último ha realizado importantes películas, *Los chicos del barrio* (1991) o *Semillas de rencor* (1994), centrándose en los problemas de los jóvenes negros que crecen en los barrios marginales de las grandes ciudades y cuyas vidas están dominadas por dinámicas de carácter racial o acosadas por los problemas derivados de las drogas, el crimen o la violencia. Las mujeres, sin embargo, tendrán aún pendiente un tratamiento adecuado en pantalla y jugarán roles absolutamente secundarios. Los nuevos directores incorporarán a la cultura popular estadounidense nuevos ritmos, nuevas ideas y una nueva estética. Si Melvin van Peebles² insistía en la denuncia de la colonización de las conciencias de la población negra que cuando se miraba al espejo sociocultural del cine se veía representada de manera humillante, marginal, servil, impotente y animal, estos realizadores dotarán de un nuevo sistema de identidad y orgullo a esta población.

Spike Lee es el protagonista más celebrado de esta nueva realidad. El cineasta estadounidense, cuyo verdadero nombre es Shelton Jackson Lee, se ha convertido en la conciencia fílmica de la población afroamericana de los Estados Unidos a la que ha dedicado toda su obra³. Natural de Atlanta, Georgia, pero vecino de Brooklyn desde muy joven, ha dejado muestra de su buen hacer en trabajos como *Barbería de Joe: cortamos cabezas* (1982), atrajo la atención internacional con *She's Gotta have it* (1986), una película independiente de bajo presupuesto rodada en 16 mm y donde una mujer, Nola, quiere mantener una relación estable con tres hombres diferentes.

²Declaraciones en TV.

³En 1999 estrena *Summer of Sam*, recreación de la vida en Nueva York en el verano de 1977 y donde por primera vez la mayoría de los personajes son blancos.

En 1988 estrena el musical *Escuela de baile* reconstrucción de sus años de estudiante en Morehouse College de Atlanta y donde narra la confrontación entre los estudiantes y los administradores de la institución. Los conflictos interraciales en un barrio de Brooklyn son tratados en *Haz lo que debas* (1989), película de culto que causó un enorme impacto en la sociedad norteamericana dando pie a una larga controversia y a numerosas publicaciones y encuentros.

Cronista de la sociedad afroamericana, homenajea en *Cuanto más, ¡mejor!* (1990) a John Coltrane, realizando así una incursión en un mundo, el del jazz, habitualmente tratado por directores blancos. Provocador genial, aborda en *Fiebre Salvaje* (1991) las relaciones de un arquitecto negro y su secretaria blanca y los conflictos que tal relación genera en sus grupos de procedencia. Reconstrucción en clave racial del enfrentamiento de montecos y capuletos, Spike Lee echa sal en una de las heridas sangrantes de la sociedad estadounidense.

Acusado por sus detractores de racista, glosa la figura del líder radical negro *Malcolm X* (1992) en tres horas y media de película. Canto a la negritud y al sueño radical de construir un estado negro homogéneo e independiente, justifica el derecho a utilizar la violencia como modo de autodefensa del marginado. La película careció del impacto de taquilla pretendido pero contribuyó a la popularización del personaje y lo convirtió en icono cuyos posters, camisetas y fotos ocuparon la primera plana de actualidad en aquel año.

En 1994 escribe, en colaboración con sus hermanos, y dirige *Crooklyn*, la vida veraniega de una familia en Brooklyn a comienzos de los años 70. Rinde cuentas con los críticos que le acusan de presentar una comunidad negra embelecida con *Camellos* (1995), un duro alegato contra el mundo de la delincuencia y las drogas.

Get on the bus (1997) es acogida con buenas críticas en el festival de Berlín, resaltando que se trata, junto a *Haz lo que debas* de su mejor película. *Get on the bus* es una road movie. Durante dos horas, desde Los Ángeles a Washington, comparten viaje 20 hombres de distinta condición que acuden a la marcha por la igualdad de derechos convocada por el predicador musulmán Louis Farrakhan. La Nación del Islam reunió a un millón de personas en 1995. De nuevo las mujeres saldrán mal paradas de la apuesta reivindicativa: no acudirán a la marcha.

Director controvertido, gusta de aparecer como actor en sus propios filmes, no desprecia el negocio de los anuncios y las campañas de publicidad, base sobre la que ha construido su propia compañía productora «Forty acres and a Mule» pues su suerte en el mundo del cine no ha estado acompañada siempre por el éxito de taquilla.

A la acusación de hacer un cine excesivamente militante, cine negro y para negros responde: «A Fellini nadie le pregunta por qué en sus películas casi todo

el mundo es italiano. Tampoco le reprochan a Rainer W. Fassbinder que utilizase actores alemanes. ¿Por qué no puedo centrarme yo en los afroamericanos?».

Y aún más contundente con quienes afirman que su cine les resulta incómodo por el canto a la violencia que encierra: «Me parece bueno que mis películas hagan sentir incómodos a los blancos durante unos minutos, porque ellos nos hacen sentir así a los negros durante toda la vida».

Su última película, *El verano de Sam* (1999) es una nueva vuelta de tuerca en la reconstrucción de la memoria colectiva de la población afroamericana. *El verano de Sam* se sitúa en 1977 y hace inventario de los acontecimientos vividos en aquel año en Nueva York. Un año extremadamente caluroso donde un chiflado, David Berkowitz, mató a seis personas e hirió a otras siete aconsejado, según sus cartas al periódico *The Daily News*, por el perro de su vecino. La cinta se centra en el barrio italoamericano del Bronx donde interactúan los cuatro protagonistas: un peluquero rey de las pistas de baile, su novia con la que no quiere mantener relaciones sexuales hasta el matrimonio, su mejor amigo, un punk que toca en una banda y se gana ocasionalmente la vida desnudándose en un local pornográfico y la novia de éste. Un cóctel de factores emocionales, políticos, raciales y hasta climatológicos perfectamente entrelazados.

Nuevas retóricas de la exclusión

El combate por la igualdad de los años 60 y 70, entre el que se debe incluir el feminista, ha supuesto un duro golpe para las identificaciones fundadas en la superioridad racial de los blancos. De hecho, la fijación de la cultura anglo-europea como sinónimo de la civilización y la misión civilizadora del discurso patriarcal y eurocéntrico ya no se mantienen fácilmente. Pese a que algunos ideólogos como Herrnstein y Murray continúan con la vieja letanía de la supremacía racial del hombre blanco, en la actualidad se asiste al nacimiento de un nuevo racismo que abandona las categorías biológicas, los estereotipos más toscos, para centrarse en aspectos sociales y culturales.

No es posible a estas alturas hacer un discurso de lo negro sin admitir que ésta no es una categoría fija y estática. Los negros, como cualquier otro grupo humano están atravesados por divisiones y diferencias, como las que permiten establecer pertenencias a clases, sexos, lugar de origen, nivel de estudios, profesión, intereses, etc.

Los discursos racistas han ido mudando de envoltorio y hoy, encubiertos con nuevo ropaje, se sigue haciendo ostentación del desprecio a personas y grupos con argumentos variados. Sin duda, el principal ámbito en el que se presenta el racismo en la actualidad es en relación a la inmigración y a la pobreza. Los inmigrantes, esa suerte de esclavos modernos, aparecen como un peligro para la estabilidad de la sociedad y en torno a ellos se teje una red de silen-

cio y desprecio que conlleva la ausencia de derechos y la marginación más absoluta. *El Norte* (1983), junto con la explicación de las causas de la emigración presenta a dos hermanos guatemaltecos enfrentados a una vida clandestina donde todo les es negado, hasta el derecho a la propia lengua o al propio nombre.

Conjuntamente con la ausencia elemental de derechos y la confinación de la vida a espacios clandestinos, la negación de las señas de identidad por la sociedad receptora es otra de las claves identificatorias del racismo moderno. Un movimiento reaccionario como el que acuñó el lema «English only» expresa la preocupación de un sector de la sociedad estadounidense que concibe la diversidad cultural y lingüística como un desafío a la unidad de la nación y al dominio cultural de los anglos. *My Family* (1995) es una película representativa de esa tendencia a que estamos aludiendo y una defensa valiente de un mundo plural y mestizo.

También en *Lone Star* (1995) está presente, y de qué modo, la visión plural de la realidad. Es interesantísima la escena donde la maestra protagonista debate con algunos representantes de la comunidad el tipo de programa educativo que demanda una sociedad como la que hace su vida en la frontera. En ese debate está contenida gran parte de la disputa sobre identidad y homogeneización cultural, diversidad y cohesión social, temas centrales del movimiento intercultural que está dejando ver su influencia en escenarios tan variados como la filosofía, el derecho, la política o la educación.

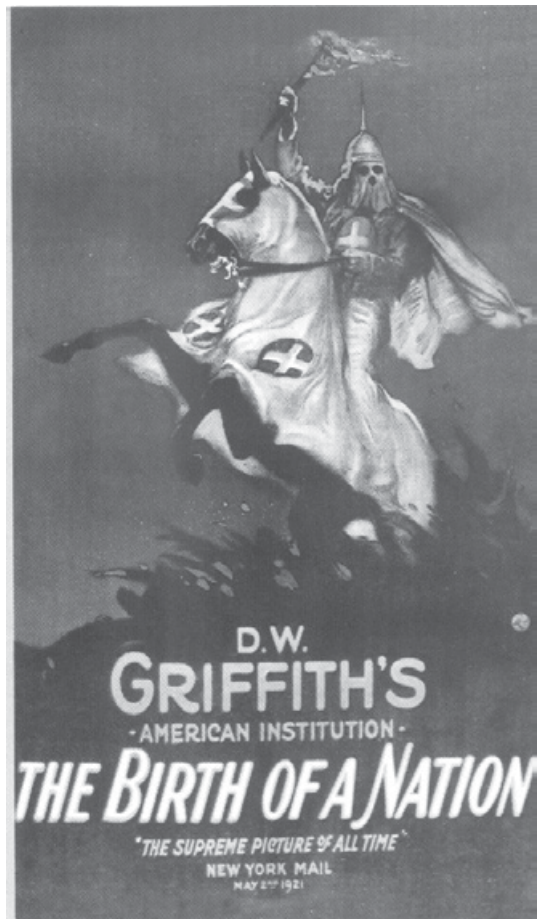
Dos últimas películas completan esta guía para el análisis de la intolerancia en el cine. Es frecuente encontrar películas que presentan a los blancos como nuevas víctimas del racismo y la violencia de la minorías alojadas en los márgenes del sistema. *Gran Canyon* (1991) puede ser muestra de una tendencia actual que tiende a culpabilizar a las víctimas, escondiendo la raíz estructural y económica de la pobreza moderna y las derivaciones violentas de una sociedad compartimentada y excluyente. El diálogo y el apoyo mutuo son las recetas que ofrece Lawrence Kasdan para corregir el crecimiento de la violencia en la sociedad actual. ¡Qué bien si fuera tan sencillo!

Por último, *Misisipi Masala* (1992) introduce una nueva reflexión sobre el racismo. Una familia india, procedente de Uganda donde vivió en propia piel el rechazo racial, se opone a las relaciones de su hija con un joven negro. La oposición racial está cruzada también por otras oposiciones culturales y sociales pero los jóvenes parecen dispuestos a superar un mundo de divisiones arcaico. El racismo es cosa de los viejos y el amor un arma capaz de superar tales aberraciones. La película de Mira Nair rechaza la simplista idea de que el racismo es un problema que se presenta entre negros y blancos estadounidenses, del que están lejos otros pueblos y culturas. Situando la acción en el seno de una comunidad india universaliza el problema invitándonos de paso a una reflexión elemental: ¿quienes son los sujetos de nuestro rechazo?

Parte I

Cine de negros

El nacimiento de una nación



SINOPSIS: Pieza maestra de la historia del cine, *El nacimiento de una nación* narra la vida de la familia Cameron de Piedmont y los acontecimientos de la Guerra Civil norteamericana. Recorre la historia del «viejo sur» en acontecimientos como La Guerra de Secesión, la derrota de los sudistas y el nacimiento del Ku Klux Klan.

FICHA TÉCNICA

T.O.: *The Birth of a Nation*
Estados Unidos (1915)

Director y productor: David Wark Griffith

Guión: David Wark Griffith y Frank E. Woods según la novela de Thomas Dixon

Fotografía: G.W. Bitzer

Montaje: David Wark Griffith y James Smith

Música: Joseph Carl Breil y D.W. Griffith

Duración: 157 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Henry B. Walthall: Ben Cameron

Lillian Gish: Elsie Stoneman

Mae Marsh: Flora Cameron

Mirian Cooper: Mirian Cameron

Ralph Lewis: Austin Stoneman

Mary Alden: Lydia Brown

EL DIRECTOR: Considerado el sistematizador del lenguaje cinematográfico, David Wark Griffith nació el 22 de Enero de 1857 en Grestwood, Estados Unidos. Pasa del mundo del teatro al del cine donde desarrolla labores de actor, guionista y finalmente realizador. Funda en 1915 la productora Triangle. Se le atribuyen invenciones tan trascendentales como el movimiento de la cámara –hasta entonces fija–, el primer plano y el montaje, lo que permitió la narración en tiempos y espacios simultáneos.

Su dilatada vida –muere en 1948– le permite dirigir un buen número de películas, muchas de ellas auténticas obras de arte y entre las que destacan: *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915), *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) y *La huelga* (*The Struggle*, 1931).

El nacimiento de una Nación (El nacimiento del Ku Klux Kan)

Basada en la novela de Thomas Dixon –The Clansman– *El nacimiento de una nación* es una película que alteró todo lo que se había hecho hasta el momento y cambió el propio concepto del cine, creando secuencias e imágenes de difícil superación. Se ensayó durante seis semanas, se filmó en 9 mm, se tardó en editar tres meses y finalmente batió todos los récords de audiencia con un espectáculo de tres horas que entusiasmaba al público.

Obra maestra de tal magnitud que creó convenciones aún vigentes como el primer plano, el plano detalle, el montaje paralelo de acciones diferentes, el fundido, el rodaje en exteriores, la iluminación naturalista, el contraluz, los ángulos de cámara, el cierre del iris, los travelling, y un largo etcétera que han hecho a esta película y a su director pasar a la historia del cine.

Pero sería estúpido considerarla únicamente desde el punto de vista de su valor histórico o artístico. *El nacimiento de una nación* es también una muestra de las ideas racistas de Griffith y de una parte considerable de la buena sociedad de su época (no olvidemos que Griffith era sureño y su padre había sido capitán de la caballería confederada). Es así la primera película que aborda el conflicto racial y la primera que explota el tópico del negrazo brutal y desalmado, algo que con el tiempo se convertiría en tan habitual como la imagen también tópica del negro bonachón modelo tío Tom.

Así, el crítico norteamericano y profesor de la Universidad de Pensilvania Donald Bogle (1994: 10), la considera la película más difamatoria y antinegra jamás realizada: «Griffith parece estar diciéndonos que las cosas estaban en orden solamente cuando los blancos tenían el poder y cuando se mantenía a los negros americanos en su sitio».

Griffith nos presenta a una familia de Carolina del Sur, buena y decente, los Cameron, con una vida idílica. Son todos gentes educadas y comprensivas. Sus esclavos, recolectores de algodón, viven en estado de inocencia y felicidad: cantan y bailan en agradecimiento a su bondadoso señor. Pero la Guerra Civil acaba con todo ello. Los años de la guerra suponen la ruina y devastación del hasta entonces floreciente Sur sometido a la rapiña y el pillaje de los invasores.

La llegada de negros del Norte corrompe a los esclavos que al sentirse libres manifiestan en toda su crudeza el sadismo y bestialidad inherente a su raza que, como no podía ser de otro modo en un alegato a favor de la esclavitud, era mantenido a raya por el viejo régimen. Con la caída de las viejas leyes «crece la revuelta», reza uno de los carteles de la película, y con ella las orgías de música, baile y alcohol. Los negros, incapaces de gobernarse sin las leyes que los mantenían en su estado de esclavitud cometen todo tipo de desmanes e incluso violan a la hija pequeña de los Cameron que encuentra en el suicidio la manera de evitar el oprobio.

La película concluye con la aparición de un grupo, los miembros del «imperio invisible» que se esconden bajo sábanas y capas blancas y hacen frente a los rebeldes. Liderados por Ben Cameron se convierten en defensores de la virtud de la mujer blanca, del honor y la gloria del pasado y reinstauran lo que ya creían perdido: la supremacía blanca.

El final es una impresionante muestra de propaganda. Las crónicas de la época confirman que las escenas finales tenían tanta fuerza que el público aplaudía frenético a los héroes blancos mientras silbaba y abucheaba a los negros. Configurando el poder del cine sobre las gentes, su estreno estuvo acompañado de tumultos y desórdenes de signo opuesto: mientras en el Norte provocó las protestas de los sectores liberales, en el Sur alimentó más de una incursión violenta de la población blanca en los barrios negros de las ciudades donde se estrenaba.

La influencia de *El nacimiento de una nación* ha sido de tal naturaleza que marcó toda una época del cine y fue un auténtico modelo de cómo se hacía una película. Claro está que para algunos tuvo lamentables consecuencias en cuanto que definió toda una gama de personajes —la feliz y buenaza mamá negra o el negro brutal—, que seguirían estando presentes en el mundo del cine durante décadas.

Amistad



SINOPSIS: *Amistad* es el irónico nombre de un barco esclavista. A bordo del mismo se sublevan los esclavos transportados que son juzgados posteriormente en Long Island por asesinato. El juicio a los africanos, la oposición entre esclavistas y abolicionistas centrarán la trama esencial de la película.

FICHA TÉCNICA

T.O.: *Amistad*

Estados Unidos (1997)

Guión: David Franzoni

Director: Steven Spielberg

Fotografía: Janusz Kaminski

Música: John Williams

Montaje: Michael Kahn

Duración: 152 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Djimon Hounsou: José Cínquéz

Matthew McConaughey: Baldwin

Anthony Hopkins: John Quincy Adams

Morgan Freeman: Theodore Joadson

Nigel Hawthorne: Martin van Buren

David Paymer: Forsyth

Pete Pottlethwaite: Holabird

Anna Paquin: Isabel, reina

EL DIRECTOR: Steven Spielberg es un enfant terrible de la industria cinematográfica. Tiene en su haber las mayores recaudaciones de la historia con películas como *Tiburón* (1975), *E.T.* (1982) o *Parque Jurásico* (1993). *La lista de Schindler* (1993) le supuso el reconocimiento de Hollywood al obtener un total de 7 Oscars, entre ellos el de mejor película y mejor director.

PREMIOS:

- Nominación para el Oscar al mejor actor secundario: Anthony Hopkins.

Una lección de Historia

Entre los diversos aspectos que cabe destacar de *Amistad*, voy a referirme a aquellos que tienen que ver con la historia. Porque la película es, sin duda, una página de historia y del mismo modo que *La lista de Schindler* es un guiño a las raíces judías de su realizador, en este caso, la contribución viene también justificada por motivos familiares. El propio Spielberg deja constancia de ello:

«... tengo siete hijos y dos de ellos son afroamericanos. Yo quería contar esta historia a mis hijos, quería que supieran algo más acerca de su patrimonio histórico, de la lucha de sus antepasados por sobrevivir y triunfar en América».

Posee también la virtud de traer a primer plano una página del pasado enterrada por la mala conciencia: el tráfico de esclavos y, más en concreto, la implicación de España en el negocio; una implicación importante si tomamos en consideración la temprana autorización del tráfico de esclavos africanos a América concedida por el emperador Carlos I en 1518. En tal comercio, según el historiador Hugh Thomas, España tendría el dudoso privilegio de ocupar el tercer puesto en tráfico humano, tras Portugal y Gran Bretaña.

El tráfico de esclavos entre África y el continente americano carece aún de una cuantificación precisa. Para algunos autores la cifra de 10 millones daría cuenta suficientemente de un comercio que contribuyó de manera fundamental a la obtención de riquezas en minas y plantaciones, alcanzando una producción calculada en un tercio de todo el comercio europeo y sentando las bases de la acumulación que posibilitó la revolución industrial. Para otros, sin embargo, debe hablarse de 15 millones y tomarse en consideración los que perecían en la travesía, que fijan en un porcentaje de entre el 15 y el 20 por ciento. No existen cálculos del número de personas que no llegaron nunca a ser embarcados, «los que murieron en los asaltos de los negreros a las aldeas ignoradas y los que fallecieron en las penosas marchas de las caravanas que los transportaban encadenados hasta las costas»⁴.

En 1839, año de los sucesos que se narran en la película, el tráfico de esclavos bajo pabellón español era ilegal. Desde los primeros años del siglo XIX se había ido imponiendo la ilegalización de tal práctica. En 1807 Gran Bretaña prohíbe la trata. Estados Unidos en 1808. España lo haría en 1817. La prohibición de la trata no llevaría pareja la abolición de la esclavitud que tardaría aún algunos años en producirse y que en el caso de España no se haría efectiva hasta 1870, y ello pese a la oposición del «lobby» colonial que logró una movilización importante en ciudades como Madrid, Barcelona o Cádiz.

Sin embargo, la industria azucarera cubana estaba en pleno desarrollo y la necesidad de mano de obra convertía en incentivo el comercio ilegal de seres

⁴El relato del tráfico de esclavos realizado por Reverte (1998) en su magnífico libro «El sueño de África» es estremecedor. La cita corresponde a las páginas 201 y 202.

humanos. Y así, pese a la prohibición, el tráfico clandestino de africanos ocupó durante mucho tiempo, en un comercio a gran escala, a los mercaderes y capitanes de distintas nacionalidades. Británicos y estadounidenses participaron de ese comercio más allá de la abolición del tráfico. Entre 300.000 y 600.000 africanos fueron introducidos en la isla de Cuba después de abolida la esclavitud y las ganancias del transporte negrero subieron un 200 por cien. Hugh Thomas⁵ ilustra este aspecto señalando que «el mismo Amistad fue construido, con el nombre de Friendship, en Baltimore y vendido a La Habana, como lo fueron otros cientos de barcos» y refiriéndose al valor histórico de la película añade: «... la postura de España en el caso del Amistad está retratada de forma unidimensional. Entre los siglos XVI y XVIII, España apenas comerciaba con esclavos y prefería comprarlos a otros...»

No obstante, los hechos narrados en la película de Spielberg están cuidadosamente documentados. José Cinquez, el héroe a quienes los estadounidenses terminarán conociendo como Joseph Cinque, y cuyo nombre original mende era Sengbé Pié, es secuestrado por unos vecinos cerca de Sierra Leona por no haber pagado una deuda, y entregado a un mercader de esclavos español. Embarcado rumbo a Cuba, es vendido en La Habana, bajo las murallas del palacio del Capitán General de Cuba. A la violencia del secuestro y venta cabe añadir la de la travesía del Atlántico, ilustrada en el film mediante flagelaciones, violaciones o lanzamientos por la borda de esclavos por lo menguado de los alimentos.

Tras la venta, en unión de otros cincuenta y dos hombres, es de nuevo embarcado, en esta ocasión en el mercante *Amistad*, e inicia un viaje por la costa de Cuba. En la noche del 1 al 2 de julio de 1839 se produce el motín. Los africanos matan a la tripulación y retienen vivos a dos españoles para que les guíen de regreso a África.

El barco termina fondeando en las costas de Nueva Inglaterra, territorio donde la esclavitud ha sido abolida. El Gobierno español reclama la devolución del barco y su carga y acusa de asesinato y piratería a los amotinados. Comienza así una disputa diplomática y el juicio por la suerte de los cautivos que Spielberg narra en su película. La acción legal, que ocupa gran parte de la película no deja de ser un embellecimiento del sistema legal de los EE UU. Mientras en el norte los abolitionistas defienden a los africanos del «*Amistad*», sus compatriotas del sur seguirán acumulando riquezas gracias a una masa laboral cautiva. La Guerra de Secesión (1865) pondrá fin, mediante un baño de sangre, a lo que los tribunales fueron incapaces de resolver.

Como todas las películas de Spielberg, *Amistad* tiene una enorme fuerza visual. La tenebrosa iluminación de la película es explicada por Steven Spielberg como una influencia del tenebrismo goyesco, perfectamente plasmado por Janusz

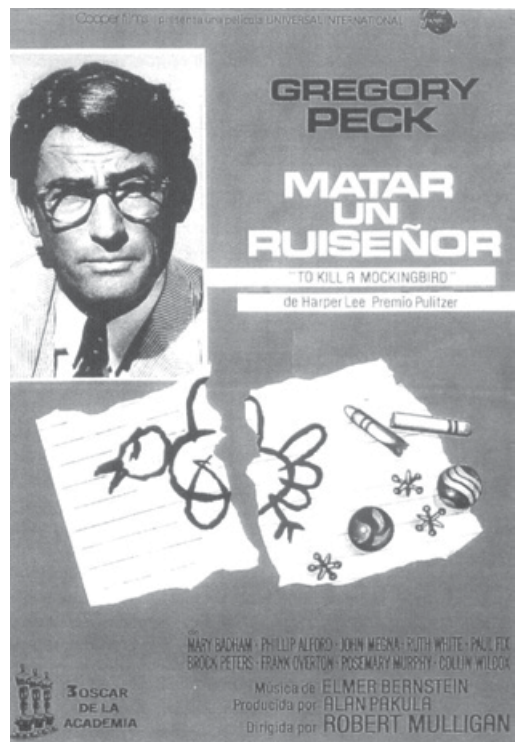
⁵*El País*, 26 de diciembre de 1997.

Kamiski que ya ganó el Oscar con *La lista de Schindler*: «Me impresionó su manejo de la luz, la sordidez y la tristeza que destilan. Me pregunté si era posible conseguir ese mismo efecto impactante para reflejar el sufrimiento de los esclavos en el buque y en la cárcel». El tenebrismo permitirá narrar con crudeza la vida en las mazmorras. Loable resulta también la crudeza con que narra las escenas de violencia, especialmente las que acontecen a bordo del barco Tecqora, permitiendo al espectador reconstruir los sufrimientos de una época terrible.

Una nota final sobre los actores: Cinqué, el héroe, está interpretado por Djimon Hounsou, nacido en Benin, educado en Francia desde los 13 años, modelo en los desfiles de Thierry Mugler en París, actor de videoclips de Madonna o Stevie Winwood en Estados Unidos; Anthony Hopkins, blanco bueno y estrella fue nominado al Oscar como mejor actor secundario; Anna Paquin, la niña de *El piano* encarna a la reina Isabel; Pedro Armendáriz tiene una breve intervención junto a la reina Isabel II.

Spielberg, autor de cuatro de las 10 películas más taquilleras de la historia del cine, sufrió en este caso un revés económico. Circuló como chiste en su época que «*Amistad* se va a pique mientras el *Titanic* navega viento en popa».

Matar un ruiseñor



SINOPSIS: En el Estado de Alabama, años treinta, un abogado, Atticus, es contratado para defender a Tom Robinson, un hombre negro acusado de violar a una chica del pueblo. Tom Robinson es declarado culpable y herido de muerte cuando intenta huir. Boo, un joven deficiente evita que los airados blancos maltraten a los hijos del abogado.

FICHA TÉCNICA

T.O.: *To kill a mockingbird*

Estados Unidos (1962)

Director: R. Mulligan

Fotografía: Russell Harlan

Música: Elmer Bernstein

Guión: Horton Foote, basado en la novela de Harper Lee «*To kill a mockingbird*»

Montaje: Aaron Stell

Duración: 122 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Gregory Peck: Atticus

Mary Badham: Scout

Phillip Alford: Jems

John Megna

Frank Overton

Brock Peters

Rosemary Murphy

Ruth White

Paul Fix

Robert Duvall

EL DIRECTOR: Robert Mulligan procede del Bronx neoyorkino donde nació en 1925. Periodista del New York Times, estudió literatura e ingresó en la CBS en 1950. En 1957 debutó en el cine con *Fears strikes out*, película producida por Alan J. Pakula. Son películas suyas *Amores con un extraño* (1964) o *Verano del 42* (1971). Su última película *Un verano en Luisiana* (*The man in the moon*) es de 1991.

PREMIOS:

- Oscar a Gregory Peck por Mejor Actor Masculino y a la Dirección Artística (1962).

La pérdida de la inocencia

Robert Mulligan sitúa la acción en plena Gran Depresión y en un pueblo de Alabama. Dos hermanos, niño y niña, hijos del abogado Atticus, nos cuentan la historia que es a la vez una toma de conciencia sobre la complejidad del mundo de los adultos. Su padre acepta la defensa de Tom Robinson, un negro acusado de violación pese a los ánimos soliviantados y el rechazo que muestra la población blanca del pueblo. Las consecuencias de la actuación valiente de Atticus son sufridas pronto por los niños. Por ejemplo, la niña asiste al colegio donde tiene que defenderse de los ataques de sus compañeros que critican el compromiso de su padre con la escoria de la sociedad, un violador negro (aunque tal vez sería mejor alterar los términos: un negro y además violador).

En la vista de la causa que se sigue contra el hombre acusado de violación, Atticus realiza una brillante defensa. Sin embargo, los prejuicios de los miembros del jurado pesan más que la sólida argumentación del abogado. Finalmente el acusado, Tom Robinson, es condenado al considerarlo culpable, pese a la falta de solidez de la pruebas presentadas. En el traslado a la prisión donde debe cumplir su pena, intenta huir y es abatido. La muerte de Tom Robinson pesará sobre las conciencias de una comunidad blanca cegada por los estereotipos y los prejuicios.

Atticus mantiene una comunicación muy estrecha con sus hijos, ayudándoles a comprender el rechazo que viven y la razón para mantener su actitud pese a los problemas que conlleva. Un maravilloso diálogo preside la relación del padre y los hijos. Atticus defiende sus puntos de vista en base a la reflexión. Nunca los impone. Y cuando el punto de vista de sus hijos discrepa del suyo es capaz de corregir el suyo. Una prudente actitud, alejada del autoritarismo que suele presidir el comportamiento de los progenitores. En la comprensión familiar radica una parte importante del éxito de la película, construyendo ambientes de gran carga emotiva, como el diálogo entre los hermanos preguntándose por la madre ausente.

Los niños viven también un mundo de fantasías y miedos. Creen que en la vecindad vive un hombre monstruoso —«el hombre más malo que ha existido en el mundo»—, interesado en hacer daño a los niños. La construcción de mundos fantásticos y la superación del miedo en una espiral de desafíos autoimpuestos, es otro de los aspectos reseñables de la cinta. En el tramo final, los niños regresan a casa tras una función infantil. Atraviesan un bosque donde son atacados por alguien que deja inconsciente al chico; una segunda persona les defiende; se trata del vecino al que tanto terror tenían. El atacante aparece muerto de una cuchillada. El caso Robinson admite otras hipótesis.

Película en blanco y negro, narra la historia con una enorme sensibilidad y una enorme carga emotiva. Gregory Peck realiza una actuación sosegada y

memorable que le valdría un Oscar en cuya concesión, más allá de su impecable interpretación, intervendrían otro tipo de factores. Compite por la estatuilla con otros actores con interpretaciones que en nada desmerecen a la suya: Peter O'Toole por *Lawrence de Arabia*; Burt Lancaster por *El hombre de Alcatraz*; Jack Lemmon por *Días de vino y de rosas* y Marcello Mastroianni por *Divorcio a la italiana*.

Estrenada en 1962, *Matar un ruiseñor* coincide en el tiempo con el movimiento pro derechos civiles. Gregory Peck se convierte así en la conciencia cívica de la población blanca. La película se sitúa en esa gran ola de revisión histórica y de crítica al racismo sureño. La inocencia de Tom Robinson, su condena y muerte, es un alegato contra la culpabilización y marginación de toda una comunidad. Debe tenerse en cuenta que la novela de Harper Lee en que está basada la película fue libro de culto en Estados Unidos. Se vendieron 6 millones de ejemplares y su lectura era obligatoria en centros de enseñanza y universidades. Publicada en 1960, traducida a numerosos idiomas, logró el Pulitzer en 1961. Y si la novela fue todo un bombazo editorial, otro tanto tenemos que decir de la película: en 1982 había vendido ya 15 millones de copias.

La música contribuye de manera notable a crear el climax que la narración reclama. Pero más allá de los aspectos técnicos, detengámonos en algunas reflexiones más sobre la película. Como en la totalidad del cine de tema judicial, se nos presenta un proceso donde el posible inocente es una figura muda, incapaz de defenderse por su cuenta, relegada a una condición de pasividad absoluta. Una manera típica, por otra parte, de presentar a los negros ante las cámaras: los malos como monstruos, los buenos, como seres indefensos, infantiles.

Ni que decir tiene que la entereza moral del abogado blanco sale fortalecida por el rechazo de su propia comunidad y por la presión a que se somete a sus hijos. Cuanto mayores son las dificultades a que se enfrenta, más robustecida se encuentra su entereza moral. Las amenazas de muerte constituyen en este sentido un argumento de gran importancia. Ni con ellas se da por vencido. La fuerza moral del ciudadano norteamericano culto y de clase media, es capaz de enfrentarse en solitario a las duras pruebas a que le somete el mantenimiento de sus principios, es decir, los principios de la nación norteamericana.

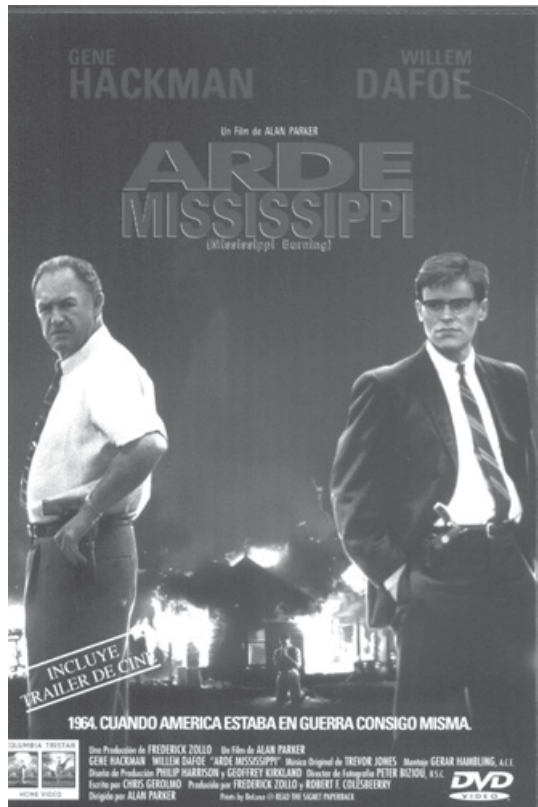
El discurso ante el jurado es otra de las piezas esenciales del cine judicial. Discurso que en esta ocasión se realiza ante la cámara que ocupa el lugar correspondiente al jurado, lo que redundará en una mayor contundencia comunicativa y dota a sus palabras de un alcance más universal.

A destacar también, la estupenda ambientación del filme. La Universal se vió obligada a construir el pueblo donde transcurre la acción al carecer de localizaciones adecuadas. La época de la Gran Depresión casaba mal con el paisaje de los años 60 dominado ya por las antenas de televisión y el desarrollismo. La ambientación fue reconocida con la recompensa del Oscar a la Dirección Artística.

Matar un ruiseñor es actualmente objeto de polémica en la sociedad estadounidense (Crespino, 2000). Por un lado, los conservadores denuncian que hace un retrato prejuicioso e inadecuado del racismo sureño, y algunas escuelas han llegado a censurar la novela acusándola de poseer un contenido sexual inadecuado. En el otro extremo, el movimiento multicultural resalta que es vergonzoso que se pueda presentar a Atticus como un modelo de antirracista, cuando lo que encarna es el liberalismo más conservador que concibe la opresión racial como un asunto moral, individual, sin que sea posible adivinar las causas sociales, políticas y económicas que tejen tal desigualdad. Las acusaciones se detienen también en considerar al eminente abogado como un paternalista que lleva una placentera vida entre la degradación de la gente de color, trivializando en ocasiones sobre ello. En conclusión, él es parte del racismo y hace muy poco por combatirlo.

Se puede compartir la opinión de Crespino: nada impide entender la historia en su contexto, celebrar el coraje de Atticus, incluso su éxito... y lamentar los límites de su visión.

Arde Misisipi



SINOPSIS: La desaparición de tres activistas del movimiento pro derechos civiles en Misisipi desencadena una investigación por parte del FBI. Junto a las peripecias de la investigación a la cual se enfrentan un policía formado en los viejos modos de la calle y un investigador producto de academia, se muestra la vida miserable de la comunidad negra y los ancestrales prejuicios racistas de la comunidad blanca. Una página convulsa de la historia de Estados Unidos.

FICHA TÉCNICA

T.O.: *Mississippi Burning*

Estados Unidos (1988)

Director: Alan Parker

Guión: Chris Geromo, basado en el libro de William Bradford Huie «*Tree lives for Mississippi*»

Música: Trevor Jones

Fotografía: Peter Bizou

Sonido: Bruce Lacey

Duración: 128 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Gene Hackman: Anderson

Willem Dafoe: Ward

Frances McDormand: Mrs. Pell

Brad Dourif: Deputy Clinton Pell

R. Lee Ermey: Mayor Tilman

Gailard Sartain: Sheriff Stuckey

Stephen Tobolowsky: Townley

Michael Rooker: Frank Bailey

EL DIRECTOR: Londinense de nacimiento –14 de febrero de 1944– Alan Parker comenzó su andadura en los terrenos de la BBC donde dirigió varias series antes de abrazar el mundo del cine. Su primer éxito lo conquista con *Midnight Express* (1978). Es muy destacable su afición al cine musical con temas como *Pink Floyd-The Wall* (1982), *The Commitments* (1991) o *Evita* (1996). Ha abordado la temática racista en sendas películas: *Arde Misisipi* (1988) y *Bienvenido al Paraíso* (1990).

En las puertas del sueño americano.

Arde Misisipi es una de las mejores películas estrenadas en 1988. Algunos la consideran la mejor. Y destacan para ello aspectos tales como dirección, guión, actores, música ... Pese a que no me apasionan especialmente los reconocimientos de Hollywood, la premiada en aquel año, *Man Rain*, es una película inferior, aun reconociendo la estupenda interpretación de Hoffman.

La película se centra en la investigación de la desaparición de tres jóvenes, dos blancos y un negro, por miembros del KKK en Misisipi. La película es un muestrario del racismo de la época con una población negra que no ha conquistado aún los elementales derechos ciudadanos, entre otros, el derecho al voto. Los tres jóvenes son asesinados en un momento de fuerte enfrentamiento social en EE UU, donde ellos, miembros de un movimiento por los derechos civiles, son activos participantes en una guerra no declarada.

En los Estados Unidos de los años 60, una parte de la ciudadanía del estado sureño de Misisipi lo era sólo de nombre. La miseria en la que vivía esa parte de la población era proverbial: segregados en las escuelas y hospitales, restaurantes o bares, servicios públicos y estaciones de autobuses, componían el sector más pobre de la población y la simple mirada de un hombre negro hacia una mujer blanca podía suponer una acusación de «violación visual». Tal acusación no se traducían en la comparecencia ante un juez; la justicia era encarnada por los propios acusadores, legitimados para golpear hasta la extenuación a quien había tenido semejante atrevimiento.

Importantes sectores sociales estaban marginados del sueño americano, hasta el punto de carecer del derecho a participar en los procesos electorales. La población afroamericana de los Estados Unidos en el estado de Misisipi alcanzaba la cifra de un millón de personas. Una fuerza electoral influyente si no fuera por el hecho de que no les estaba permitido censarse. Independientemente de las leyes federales, las ordenanzas municipales del partido demócrata organizaban la segregación, que era seguida por la comunidad blanca. Ross Barnett, gobernador del estado de Misisipi por aquellos años, no tuvo el menor empacho en declarar públicamente sus convicciones racistas: «Soy un segregacionista de Misisipi y estoy orgulloso de serlo».

La lucha por los derechos civiles desencadenada en la década de los 50, alcanzó su máximo apogeo en los 60 y modificó completamente la relación entre blancos y negros. En los relatos míticos de aquel movimiento se suele hacer referencia a dos años: 1955 y 1964.

El 1 de diciembre de 1955 una mujer negra, Rosa Parkes, sentada en un autobús de Montgomery (Alabama) hizo caso omiso a las disposiciones legales que la obligaban a ceder su asiento a los viajeros blancos. Detenida y maltratada, Rosa Parkes se convirtió en símbolo de una comunidad que inició aquel

mismo día numerosos actos de protesta que se tradujeron finalmente en un boicot al transporte público que duró 381 días. En la organización de aquella campaña de insumisión se destacó un sacerdote que 10 años más tarde sería reconocido con el Premio Nobel de la Paz y que en 1968 pagaría con su vida el atrevimiento de desafiar al poder del sur: Martin Luther King.

En torno al segundo hito transcurre *Arde Misisipi*. Una organización estudiantil interracial, la SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee), cuyos miembros fueron denominados «activistas de la libertad», lograría reunir en un solo proyecto todas las energías rebeldes. Sus actividades contra la segregación se tradujeron en marchas por la libertad, sentadas de protesta, irrupciones en los restaurantes reservados para blancos, negativas a ocupar la parte reservada para negros en el transporte, etc. La protesta pacífica y la respuesta violenta de los racistas dejó estupefacta a la población estadounidense que asistía en directo a los acontecimientos mediante los programas informativos de unos canales de televisión en expansión.

«Consigue tus derechos, no seas un Tom cualquiera», crítica explícita al modelo de negro presentado por Harriet Beecher Stowe en «La cabaña del tío Tom», fue uno de los lemas que animó aquel movimiento que pronto volcaría sus esfuerzos en lograr la inscripción en el censo de la población negra y su conversión en fuerza con trascendencia política. El SNCC llamaría en su apoyo a activistas de todos los Estados Unidos y cientos de jóvenes acudieron a aquella llamada no exenta de riesgo, ya que por aquel entonces los sectores más intransigentes de la comunidad blanca agrupados en el KKK respondían con violencia a las aspiraciones de libertad: de nuevo las palizas, los incendios de casas y cosechas, las bombas y los asesinatos, sólo que en esta ocasión alcanzarían también a aquella parte de la población blanca que se oponía a la segregación.

Chaney, Goodman y Schwerner fueron tres de aquellos jóvenes que habían acudido a la llamada del SNCC. Vistos por última vez en una comisaría rural, fueron asesinados y sus cuerpos enterrados. Su delito consistió en acompañar a la población negra para que se inscribiese en el censo. Sus cadáveres serían encontrados el 12 de agosto de 1964 tras una ardua investigación llevada a cabo por el FBI. En declaración ante las cámaras de televisión, un ama de casa resumiría el alma despiadada del racismo: «si están muertos, ellos se lo han buscado. Vinieron a buscar problemas».

El movimiento por los derechos civiles arrasaría el segregacionismo bárbaro y salvaje del sur; al menos en el papel impreso. En 1963 el Congreso de los Estados Unidos aprobó la «Ley de Defensa de los Derechos Civiles» que prohibía la discriminación en los lugares públicos. Poco después, otra ley atribuiría a las autoridades federales la custodia de los derechos políticos de todos los ciudadanos. Se cerraba una de las páginas de la segregación más abierta y tosca.

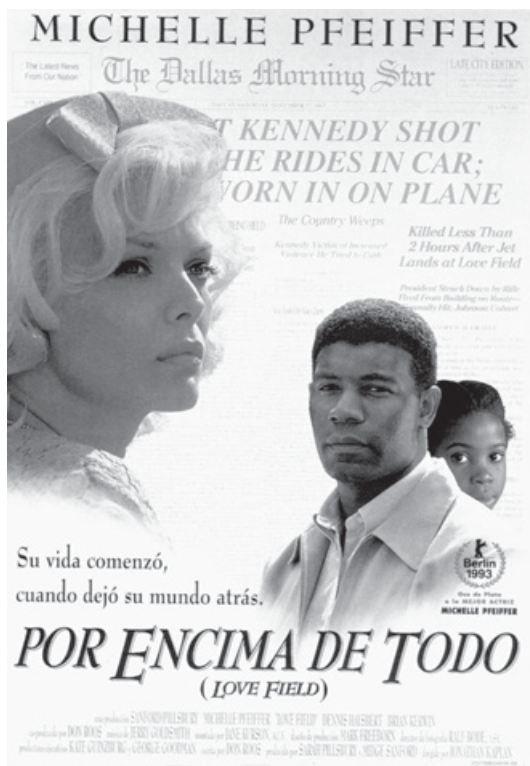
Sin embargo, segregaciones más sutiles obligan a las comunidades afroamericanas o hispanas a seguir luchando por la igualdad aún en nuestros días. La distancia entre ley y realidad es aún estremecedora.

Es en este contexto donde se sitúa el film de Alan Parker. Perfectamente documentado, gracias a los metrajes de la televisión que permiten la reproducción textual de declaraciones, reconstruye fielmente el espíritu de la época y hace un demoledor alegato contra el tradicional racismo sureño.

Los dos agentes del FBI que investigan la suerte corrida por los tres activistas pro derechos civiles, Chaney, Goodman y Schwerner, encarnan dos modos de combatir el delito. El policía de academia, (Willen Dafoe) formado en los adelantos de la investigación científica es enfrentado al viejo sabueso (Gene Hackman) cuyos métodos no encuentran límites en las leyes de las que, por otro lado, es fiel servidor. Se trata de un viejo dilema ¿Se puede defender la legalidad vulnerándola? ¿Es justificable en nombre de la eficacia? Las diferencias entre los policías dejarán paso a un acuerdo elemental: esclarecer la verdad sin reparar en los métodos. La alternativa propuesta por Parker es cuando menos inquietante.

Pese a que las investigaciones y enfrentamientos entre Dafoe y Hackman concitan el hilo argumental del film, es preciso realizar una acotación histórica, en honor a la verdad: Alan Parker realiza *Arde Misipi* en 1988 y comete una injusticia de grueso calibre, presentando al FBI como un abnegado defensor de los derechos civiles. Nada más alejado de la realidad ya que el afamado cuerpo fue un auténtico azote de los activistas del movimiento a los que investigó, siguió, hostigó y sabotó sin tregua. Resulta descorazonador, comprobar una vez más, como la historia se rescribe sin el menor sonrojo y se convierte a los auténticos héroes de aquella lucha por la igualdad y la justicia, los negros, en mudos testigos de la historia en lugar de sus protagonistas.

Por encima de todo



SINOPSIS: El asesinato de J. F. Kennedy transforma la vida de Laurene (Michelle Pfeiffer), ama de casa aburrida de su marido e histérica admiradora de la familia Kennedy. Inicia un viaje para acudir al entierro del presidente y conoce a Paul (Dennis Haysbert) un negro que viaja acompañado de su hija. La relación que se establece entre ambos acaba siendo para Paul una fuente inagotable de conflictos, debido al carácter especialmente ingenuo de una mujer empeñada en mostrar a todo el mundo que ella es partidaria de la igualdad racial. Un retrato de lo que supone ser negro en los Estados Unidos de 1963. Maravillosa la interpretación de Michelle Pfeiffer.

FICHA TÉCNICA

T.O.: *Love Field*

Estados Unidos (1992)

Dirección: Jonathan Kaplan

Guión: Don Ross

Fotografía: Ralf Bode

Música: Jerry Goldsmith

Montaje: Jane Kurson

Producción: Sarah Pillsbury y Midge Sanford

Duración: 118 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Michelle Pfeiffer: Lurene Hallet

Dennis Haysbert: Paul Cater

Stephanie McFadden: Jonell

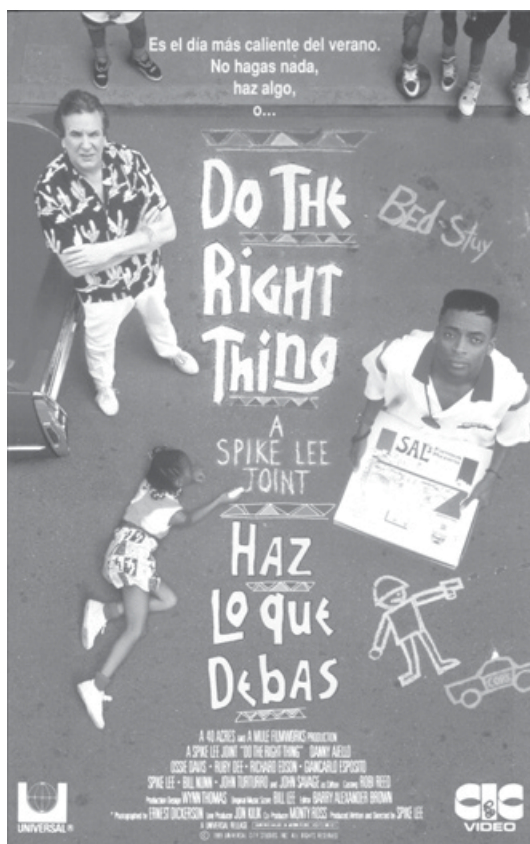
Brian Kerwin: Ray Hallet

Louise Lathan: Mrs. Enright

Peggy Rea: Mrs. Heisembuttal

EL DIRECTOR: Nacido en París en 1947, se forma en la Universidad de Chicago y en la Escuela de Cine de Nueva York. Su primer éxito *Acusados* (1988) le supone a Jodie Foster el Oscar a la mejor actriz. *Love Field* (1991) titulada en España *Por encima de todo* fue un fracaso económico en su momento pese a tratarse de un film de interés.

Haz lo que debas



SINOPSIS: Buggin' Out, un joven negro politizado, reclama al propietario de una pizzería, de origen italiano, la presencia de fotografías de personajes de la comunidad negra en la pared donde sólo están presentes italoamericanos famosos. Su argumento es rotundo: «los negros mantenemos tu negocio; nunca he visto italianos por aquí». La afirmación de la identidad negra (un modo de vida, una música, una forma de vestir, una filosofía, unos líderes...) es otra de las constantes de esta película que no se limita sólo a presentar el conflicto interracial en un barrio de Brooklyn.

FICHA TÉCNICA

T.O.: *Do the right thing*

Estados Unidos (1989)

Producción: Forty acres and a Mule

Productor: Spike Lee

Coproductor: Monty Ross

Guión y Dirección: Spike Lee

Fotografía: Ernest Dickerson

Diseño de producción: Wynny Thomas

Montaje: Barry Alexander Brown

Música: Bill Lee

Duración: 120 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Danny Aiello: Sal

Ossie Davis: Da Mayor

Ruby Dee: Mother Sister

Richard Edson: Vito

Giancarlo Espósito: Buggin' Out

Spike Lee: Mookie

Bill Nunn: Radio Raheem

EL DIRECTOR: Ver trabajo introductorio.

¡En pie!

Spike Lee representa en *Haz lo que debas* la comunidad negra de un barrio, en contacto con otras minorías y clases sociales, mostrando la hostilidad que cruza la escena norteamericana, premonitorio de lo que posteriormente se convertiría en explosiones de odio y rebeldía como la acontecida en Los Ángeles. ¿Es posible la convivencia de grupos raciales, étnicos, clases sociales a partir de la afirmación de sus propias señas de identidad y sus derechos? ¿Cuáles son los términos de la negociación y la convivencia?

Nadie antes se había atrevido a tanto. En las antípodas de un Sidney Poitier que encarnó un modelo de integración en los años 50 y 60, Lee presenta, sin paliativos, el punto de vista de la minoría negra de los Estados Unidos y afirma las formas de hablar, vestir, andar, sus músicas, sus relaciones familiares, su filosofía de la vida, al modo de un estudio etnográfico y en abierta oposición a todo lo que hasta nosotros había llegado antes como representación del negro americano. De aquí la importancia de esta novedosa película: la experiencia urbana y la perspectiva de lo que es «ser negro» hoy en los Estados Unidos. Su repercusión ha sido enorme. El verano de 1989 conoció a miles de jóvenes utilizando la Moda Mookie.

Haz lo que debas presenta la vida, un caluroso sábado, en un barrio de Brooklyn. La película se abre con un videoclip: la música de Public Enemy —«*Fight the power*»⁶— y las contorsiones de una bailarina nos introducen en la historia: Sal, el italiano propietario de una pizzería ha estado en la barriada vendiendo pizzas durante 20 años. Trabajan con él sus dos hijos Pino (John Turturro), Vito (Richard Edson), y un repartidor llamado Mookie encarnado por el propio Spike Lee.

Buggin' Out (Giancarlo Espósito, de ascendente italiano, vaya ironía) es un joven negro, radical, nacionalista, que comiendo un pedazo de pizza observa «la pared de la fama» donde se cuelgan fotografías de italoamericanos que han triunfado en los Estados Unidos: Frank Sinatra, John Travolta, Sylvester Stallone, Lizza Minelli, etc. Buggin' Out pregunta a Sal por qué no están presentes en aquella pared los representantes de su grupo racial si ellos son los que le dan de comer, puesto que son sus clientes. Frente a los derechos del consumidor, Sal afirma los del propietario. Su respuesta es modélica: «Si quieres hermanos en la pared abre tu propio negocio y así puedes hacer lo que te venga en gana». Buggin' Out decide pasar a la acción. Sus esfuerzos se dedican a organizar un boicot a Sal.

⁶En la letra de «Fight the power», dos héroes prototípicos del *american way of life*, Elvis y John Wayne son acusados de «mamón racista» y se les manda a «tomar por el culo». De la influencia de Public Enemy no sólo en Estados Unidos, sino también en Europa, deja constancia el líder del grupo musical Siete Colores, Mucho Muchacho (1999): «Entre 1988 y 1990, Public Enemy hizo a muchos jóvenes blancos europeos sentirse un poco negros, infectándoles, con un potente mensaje el virus del hip-hop».

Radio Raheem es otro de los personajes de *Haz lo que debas*. Rapero impenitente, carga un enorme transistor y afirma su identidad en conflictos continuos con coreanos y portorriqueños; en el primer caso propietarios de una tienda y representantes de una minoría que ha logrado abandonar el gueto a través del sacrificio y del duro trabajo; en el segundo, convirtiendo la contraposición rap-salsa en un nuevo conflicto entre minorías incapaces de entenderse. La disputa entre Sal y Radio Raheem termina con la destrucción de su aparato de radio y al muerte del rapero a manos de la policía. La respuesta de la población negra del barrio supone la destrucción de la pizzería de Sal. Mookie lanza un cubo de basura contra las lunas del establecimiento, simbólica afirmación de la legitimidad de la violencia contra la propiedad. Respeto escrupuloso por la vida humana.

Personaje de enorme interés es el viejo borracho Da Mayor, cuya sabiduría y dignidad parecen una exaltación de la pobreza que acarrea.

En el barrio viven afroamericanos, hispanos, coreanos. La lucha por el poder en el barrio o cómo hacer compatibles psicologías, diferencias étnicas y sociales en aquellos lugares donde la diversidad convive, es el propósito del film.

Y una nota final sobre el escenario en el que transcurre la acción: el barrio no sufre las graves consecuencias de la pobreza, las drogas y el crimen, ni vive un proceso de disolución como en *Los chicos del barrio* (1991) de Singleton. ¿Barrio mítico? ¿Escenografía de cartón piedra? Lee se defiende de esta crítica destacando que su interés era analizar el conflicto cultural. Segundo argumento: *Camellos* (1995) cierra las críticas a la mitificación de las comunidades negras y presenta un fuerte alegato contra el mundo de las drogas, su comercio clandestino y las enormes pérdidas que está infligiendo a sus conciudadanos.

Conviene resaltar todo un conjunto de referencias sociopolíticas que pueden pasar desapercibidas en nuestro contexto:

- La película está dedicada a las familias de las víctimas de la brutalidad policial y muy especialmente a Michael Griffith, asesinado por un grupo de italoamericanos que lo golpearon con bates de béisbol al salir de una pizzería en el barrio Howard Beach de mayoría blanca. Cuando la pizzería de Sal es destruida y se consume pasto de las llamas, los asaltantes gritan «Howard Beach», referencias más claras no caben.

- La presencia de iconos de Martin Luther King y Malcolm X.
- La música de Public Enemy acompaña a Radio Raheem. El rap como muestra de la voz politizada de los negros. Y el soul, y el R&B que constantemente sintoniza Mister Señor Love Daddy en We Love Radio 108 FM.

Haz lo que debas ha sido objeto de una apasionada polémica. Acusada por unos de incitación a la violencia, es para otros expresión nítida del pensamiento breschtiano y no faltan quienes le atribuyen una significación postmoderna.

Comencemos por la breschtiana. Para Douglas Kellner, profesor de filosofía de la Universidad de Texas, DRT es una suerte de drama épico donde se dibujan un conjunto de caracteres y comportamientos sociales con la intención de ilustrar con un mensaje didáctico a la audiencia y cuya finalidad última es la conquista del cambio moral y político. «Ambos, Brecht y Lee utilizan la música, la comedia, el drama, viñetas con comportamientos típicos y personajes que representan el mensaje que el autor quiere comunicar. Ambos realizan obras didácticas destinadas a enseñar a la gente a descubrir y a hacer «las cosas correctas», mientras critican los comportamientos impropios y antisociales». En resumidas cuentas, *Haz lo que debes* ilustra lo que es «correcto» para un grupo oprimido: los negros de una barriada de Brooklyn. A la lección que el film encierra cabe añadir continuas alusiones cargadas de apelaciones al cambio. Mensajes como los del discjockey Mister Señor Love Daddy «Esta es la verdad, Ruth» y «Levántate» o «Amaros los unos a los otros» o las reflexiones de esa especie de filósofos populares que se pasan el día sentados en la calle ilustran de manera significativa este punto de vista.

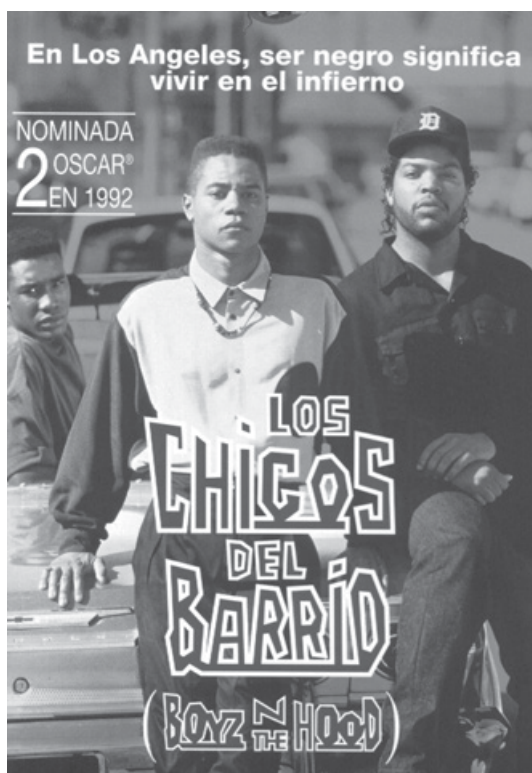
Que se trata de una obra postmoderna parece evidente si tomamos en consideración que son las señas de identidad uno de los centros de atención de la película. Las formas de vestir, sus colores, la música que se oye, las maneras de andar, los enfrentamientos con otros grupos étnicos, las relaciones familiares, todo es utilizado para mostrar un mundo de significados que afirman el orgullo de la diferencia y la dificultad de unidades superiores. Postmodernidad hasta en la minuciosa explotación de su repercusión: Spike Lee diseñó camisetas y ropa convirtiéndose, en el papel de Mookie, en un modelo que utiliza como pasarela las calles de su barrio. Abrió incluso una tienda en Brooklyn. Los Nike y los Air Jordan también son símbolos utilizados en el filme en una encarnación postmoderna del héroe, mostrando una vez más que los mass media son un poderoso instrumento de conformación de identidades.

Y crítica morrocotuda ¿postmoderna también? la que le han calcado las feministas a *Haz lo que debes*. El tratamiento estereotipado de la masculinidad, el lenguaje machista y la imagen negativa de la mujer son alguno de los dardos disparados. Le añaden el delirante papel de padre de Mookie, incapaz de ganarse la vida y de atender a las tareas que la paternidad conlleva. Retrato que cae como una losa sobre la comunidad negra que pretende ensalzar.

Polémicas aparte, *Haz lo que debes* es una obra de muchísimo interés. Y es también una nueva manera de presentar a la comunidad negra. La experiencia como creador de videos musicales la utiliza Spike Lee para proponernos una estética basada en los diálogos breves y cortantes y en el ritmo musical. Primeros planos y travellings van creando el clima de tensión que concluye con la destrucción de la pizzería.

De su importancia retengamos un dato final: la inmediata respuesta de Hollywood. Tras *Haz lo que debas* los realizadores negros se ponen de moda. *House Party* (1990), *Los chicos del barrio* (1991), *New Jack City* (1991), *Menace II Society* (1993) y *Friday* (1995) son algunos ejemplos de ello. Y es que el negocio es el negocio y el 25 o 30 por ciento de la audiencia estadounidense está formada por afroamericanos pese a que su porcentaje no llega al 33 % de la población total.

Los chicos del barrio



SINOPSIS: La ópera prima de John Singleton recorre la infancia y juventud de un grupo de muchachos que viven en el barrio South Central de Los Ángeles. Un alegato contra el mundo de violencia que rodea a estos niños y los convierte en futuras víctimas de la sinrazón. Una coherente narración de una manera trágica de vivir.

FICHA TÉCNICA

T. O.: *Boys N the Hood*.

Estados Unidos (1991)

Productor: Steve Nicolaides para Columbia

Guión y Dirección: John Singleton

Fotografía: Charles Mills

Música: Stanley Clarke

Duración: 111 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Larry Fishburne: Furious Styles

Ice Cube: Doughboy

Cuba Gooding Jr.: Tre Styles

Nia Long: Brandi

Morris Chesnutt: Ricky Baker

Angela Basset: Madre de Tre

Tyra Ferrell: Mrs. Baker

EL DIRECTOR: Los Ángeles y 1968 son los datos que condensan lugar y fecha de nacimiento de John Singleton. Junto a Spike Lee es el principal realizador de lo que ha venido a denominarse «cine de negros». Formado en la Universidad de California (University of Southern California Filmic Writing Program) es autor de una, por el momento, escasa pero prometedora filmografía. Aborda los temas de la discriminación racial y los conflictos sociales de una manera descarnada. En 1991 presenta *Los chicos del barrio* convirtiéndose con ella en el primer realizador negro en ser nominado para el Oscar al Mejor Director. *Justicia poética* es de 1993 y *Semillas de rencor* (*Higher Learning*) de 1995. En 1997 presenta en Berlín *Rosewood*, con la que investiga y reconstruye una matanza sufrida por la población negra hace más de 80 años.

La violencia de cada día

Los chicos del barrio se cierra con la sentencia que da título a este comentario. John Singleton manifiesta así el interés pedagógico de su película, escapando de un mero tratamiento de la violencia, tan querida del cine norteamericano más cutre, para convertirla en un alegato, un grito desgarrado contra un drama que, como señala también en la cinta, supone el asesinato de uno de cada 21 jóvenes negros americanos. Una voz en off añade: «Muchos morirán a manos de otro hombre negro».

Película profética e indicadora de lo que supuso la era Reagan-Bush para los sectores populares. La historia comienza en 1984 con un grupo de niños que acuden a la escuela mientras comentan el tiroteo de la noche anterior. De manera directa Singleton nos introduce en un mundo de violencia donde pocas esperanzas parecen existir y donde ni los cadáveres asustan a los niños.

La madre de Tre le envía a vivir con su padre Furious Styles (Larry Fishburne) para que éste ayude al hijo a convertirse en un hombre. La mano firme y sensible del padre le ayudará a realizar el tránsito y nos proporcionará la ocasión de escuchar sus alegatos de hombre consciente y concienciado que no tiene empucho en denunciar la autodestrucción de la propia comunidad negra.

Los amigos de Tre, Richy, un prometedor atleta, y su hermano Doughboy, acabarán con sus vidas en las calles del barrio tras un encuentro con una banda rival, incapaces de escapar a un mundo que se nos presenta constantemente como amenazante y sobrevolado por helicópteros de la policía que, como siempre, nunca están en el lugar correcto y en el momento adecuado.

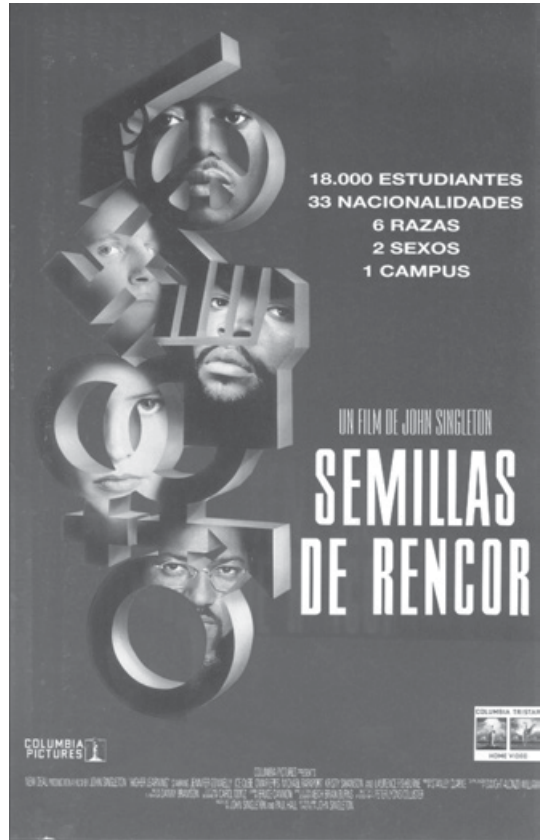
Resulta llamativa la semejanza entre las películas de Singleton y Spike Lee en el tratamiento que hacen de la mujer. En ambos casos les han llovido las acusaciones de los sectores feministas. En efecto, en *Los chicos del barrio* hay un canto a la figura paterna que es, a la vez, una denuncia de irresponsabilidad para los padres ausentes y una nota de desprecio para las madres: en primer lugar, la madre de Tre renuncia a educarle bajo el argumento de que «yo no puedo enseñarle cómo hacerse un hombre». Frente a la casa de Tre, regida con pulso firme por Furious Style viven con su madre –Mrs. Backer–, Ricky y Doughboy. La aparición de Mrs. Backer en escena viene precedida por su voz «eres una mierda, eres como tu padre». Por último, un niño es salvado de ser atropellado. Entregado posteriormente a la madre, drogadicta. Un conjunto de imágenes que refuerzan la idea de la absoluta irresponsabilidad de la mujer.

Hay también en *Los chicos del barrio* una denuncia constante de aquellos aspectos que, a decir de Singleton, contribuyen a la destrucción de la comunidad negra. Dejando aparte las señas de identidad juveniles manifestadas en la música rap o las ropas, destaca su visión ácida de las actitudes de camaradería

que llevan a ninguna parte. Y también del lenguaje, el lenguaje fuerte, cargado de referencias sexuales y donde las mujeres constantemente son denominadas como putas.

Seguro que hay películas con una mayor finura de análisis en la disección de las causas de la violencia; sin embargo, pocas capaces de comunicarnos la urgencia con que deben ser alumbradas soluciones.

Semillas de rencor



SINOPSIS: Una muestra del cine de color en la que, a través de tres personajes víctimas de agresiones exteriores, se nos muestra cómo en ciertos grupos cerrados se larva el verdadero odio que acaba desencadenando la violencia. La acción se sitúa en la universidad de Columbus y en la figura de un profesor Phipps y tres de sus nuevos alumnos, Kristen, una mujer que tras ser violada por unos energúmenos se integra en el mundo feminista, Fudge, joven atleta negro al que el profesor intentará convertir en una persona con ideas propias y Remy, un chico tímido con cabeza de serrín que tras incorporarse a un grupo nazi se convertirá en un asesino.

FICHA TÉCNICA

T. O.: *Higher Learning*
Estados Unidos (1994)

Productor: John Singleton y Paul Hall

Guión y Dirección: John Singleton

Fotografía: Peter Lyons Collister

Música: Stanley Clarke

Duración: 126 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Omar Epps: Malik Willians

Kristy Swanson: Kristen Coonor

Michael Rapaport: Remy

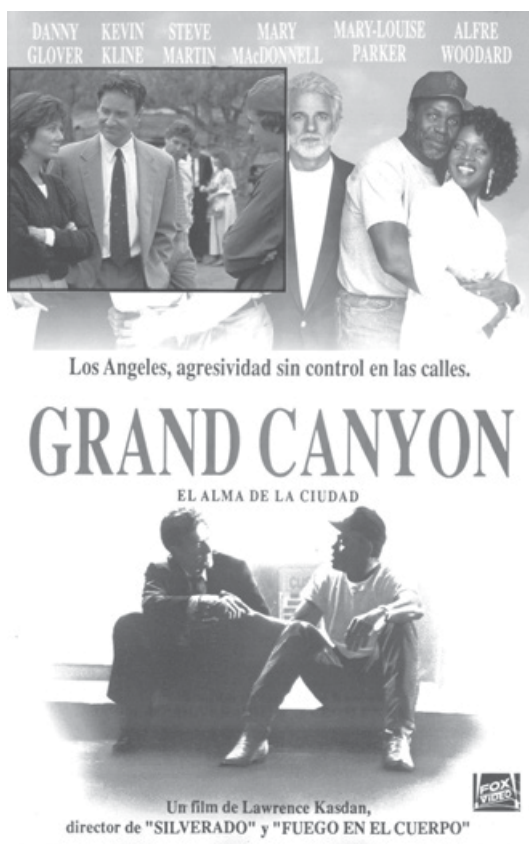
Jennifer Connelly: Taryn

Ice Cube: Fudge

Jason Wiles: Wayne

EL DIRECTOR: Ver la película anterior.

Gran Cañón



SINOPSIS: El rico abogado Mack (Kevin Kline) establece una relación casual con Simón (Danny Glover) un mecánico negro que le salva de ser atacado por unos pandilleros en un barrio marginal de Los Ángeles. La relación abre paso a una reflexión sobre las divisiones sociales entre blancos y negros, hombres y mujeres, mediante la articulación de historias paralelas que se entrecruzan. El viaje al Gran Cañón, o lo que es lo mismo, la pequeñez del hombre y sus problemas proporciona un halo de espiritualidad trascendente a la película.

FICHA TÉCNICA

T.O.: *Gran Canyon*

Estados Unidos (1991)

Productores: Lawrence Kasdan, Charles Okun y Michael Grillo

Guión: Lawrence y Meg Kasdan

Fotografía: Owen Roizman

Música: James Newton Howard

Montaje: Carol Littleton

Director: Lawrence Kasdan

Duración: 134 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Danny Glover: Simón

Kevin Kline: Mack

Steve Martin: Davis

Mary McDonnell: Claire

Marie Luoise Parker: Dee

Alfre Woodard: Jane

Jeremy Sisto: Roberto

EL DIRECTOR: Lawrence Kasdan se formó en la Escuela de Cine de la Universidad de California y comienza en el mundo del cine como guionista llegando a trabajar con Spielberg –*En busca del arca perdida*– y Kershner –*El imperio contraataca. Fuego en el cuerpo* (1981) es su primera película. Recibe el Oso de Oro de Berlín en 1992 con *Gran Cañón*. Otras películas suyas son *El turista accidental* (1988) y *French Kiss* (1995).

Los blancos víctimas de la desigualdad racial

La época Reagan-Bush puede ser entendida en clave interna norteamericana como la era en la que el poder articuló un nuevo discurso nacionalista. Se vertebró la nación bajo el canon cultural occidental, sometido a crítica desde los años 60 por la acción de los movimientos sociales radicales. Estos denunciaron la cultura dominante por la conversión de las diferencias de raza, género o clase en estigma al defender un sólo modelo de humanidad verdadera que era, cómo no, la representada por el hombre, blanco, heterosexual y de clase media.

A las políticas de discriminación positiva que intentaron paliar la pobreza, la marginación y la discriminación se opuso una política neoliberal cuyos rasgos más sobresalientes fueron la reducción de los impuestos y de la intervención del estado en el desarrollo de políticas sociales. Libros como los de Murray (1984) o Herrnstein y Murray (1994) eran claros exponentes de esta doctrina. En el primero de los trabajos citados se atacan las políticas de apoyo a los sectores más desprotegidos con la argumentación de que los pobres están empobrecidos y anclados en su miseria debido a las medidas gubernativas que sustituyen su iniciativa personal y su esfuerzo.

En el segundo, el argumento se lleva aún más lejos: los pobres son pobres porque son tontos. La obra, cargada de cifras y gráficos, pretende demostrar que en los ciudadanos pobres hay falta de dinero y falta de inteligencia. El éxito de los blancos o el gran ascenso experimentado por chinos y coreanos se debe a un coeficiente superior a 100; mientras, el paro en la población negra, su hacinamiento en barrios deteriorados y su elevada presencia en las cárceles, se explica por un coeficiente medio de 85 puntos, 15 por debajo de la norma, y donde una cuarta parte de la población obtiene en las pruebas de inteligencia una puntuación de 75, lo que les coloca al borde del retraso mental.

Términos como «responsabilidad individual» y «esfuerzo individual» son referencias obligadas en el discurso neoliberal que ha logrado cohesionar a una temerosa población blanca, colérica ante las políticas antidiscriminatorias de «cupos» de acceso a la universidad, «escuelas integradas», «beneficencia social», «ayuda a las familias con niños», «vales de comida» y «multiculturalismo» en que se había institucionalizado el movimiento de rebeldía de las décadas de los 60 y 70.

Así pues, no existe un problema social en EE UU explicable en términos de explotación, discriminación, poder o raza. Es más, las políticas diseñadas para integrar las resistencias y luchas igualitaristas son las culpables de la falta de éxito de importantes sectores de la sociedad norteamericana. Tal fue, en lo concreto el tipo de explicaciones construidas por el establishment tras la rebelión de Los Ángeles. O lo que es lo mismo, la buena voluntad, el esfuerzo individual, la suerte o el azar son los componentes esenciales para entender los problemas de

una sociedad dual. Tal es en definitiva el cuadro social e ideológico en que cabe analizar *Gran Cañón*.

La película comienza con la presencia de Mack, un prestigioso abogado, en un partido de baloncesto en la ciudad de Los Ángeles donde se encuentra con un viejo amigo, director de éxito gracias a la violencia que rezuman sus películas. De regreso a casa intenta tomar un atajo y termina en un barrio marginal. Una avería en su Lexus requiere la ayuda de un mecánico (Simon) que llega justo para evitar que una pandilla de jóvenes negros raperos le asalten.

La amistad nacida entre Mack y Simon está rodeada de pequeños acontecimientos y despierta nuevas actitudes a su alrededor, donde poco a poco cuaja la comunicación. Mack ayuda a la hermana de Simón a encontrar un nuevo alojamiento en un barrio más seguro, evitando que su hijo forme parte del submundo delincuente de las bandas callejeras. También establece el contacto entre Simón y una mujer negra que trabaja en su bufete, y a la que unirá su vida.

Un retrato de la vida cotidiana donde pequeños milagros abonan la revalorización de la familia, los buenos sentimientos y el amor, como por ejemplo el hallazgo de un bebé por Claire, la mujer de Mack que se ve así sometida a la tensión de decidir qué hacer con él cuando ya todo indicaba que se había cerrado un ciclo vital: el de la maternidad.

La cinta concluye con una excursión al Gran Cañón, naturaleza inabarcable que cierra una historia que había comenzado cuando Simón, reparando el coche de Mack le comunica una de esas verdades que gustan tanto a la industria de Hollywood: la vida humana es insignificante y transitoria ante la gran verdad de la naturaleza. La amistad y la felicidad son posibles y algo misterioso mueve los hilos de un destino que podría ser mejor si nos volviésemos más humanos.

La crítica especializada celebró a Kasdan por realizar «otro cine», alejado de la violencia gratuita o la sexualidad desbordante y por situar en primer plano de su trabajo la vida cotidiana de la gente, interpretada además en clave amable y con un trasfondo de crítica a un mundo en crisis de valores. «Su film es un clarinazo desde la cotidianeidad contra una vida falsa y una sociedad estructuralmente aberrante, que, por desgracia, se admite ya con toda la naturalidad del mundo» (Lamet, 1992).

El mismo Kasdan da tal interpretación a su trabajo: «¿Qué mundo es éste en el que admitimos como algo natural que otras personas duerman en las calles, que las madres abandonen a sus hijos en los parques, que te maten para quitarte un reloj?».

Sin embargo, en Estados Unidos se han realizado lecturas críticas del film al que acusan de inspiración New Age, buena voluntad liberal o simple pastoralismo. Por ejemplo, Henry A. Giroux (1996:131) ha destacado la existencia desde la época Reagan de una nueva codificación de significados racia-

les para movilizar los miedos de la población blanca a la que se ajustaría *Gran Cañón* pues «los principales personajes blancos de la película de Kasdan quieren ejercitar su buena conciencia, retener sus bienes inmobiliarios y, además, poder hacer footing sin que los asalten. Su racismo es más sutil, limpio y New Age».

Las críticas ponen el acento en los nuevos enfoques racistas: si bien en el pasado la respuesta a la desigualdad racial era pretender que no existía, la reacción actual es representarla sin cambiar las circunstancias sociales, económicas o políticas que la generan. Los blancos se describen como víctimas de la actual situación y única garantía para evitar la destrucción y el caos.

Una muestra de ese nuevo racismo y, en definitiva, del modelo blanco que se propone puede analizarse a través de los estereotipos con que se trata a los negros a lo largo de las poco más de dos horas de proyección. Se asiste a contraposiciones del tipo de un Mack, modelo de decencia, frente a los jóvenes pandilleros negros símbolo del salvajismo social actual; Mack, hombre blanco privilegiado que puede solventar los problemas de Simon, hombre negro solitario, carente de vida social; el tránsito a la vida adulta del hijo de Mack, Roberto, preocupado únicamente de aprender a conducir en contraste con el sobrino de Simon, un joven negro que crece en un barrio pobre en el centro de la ciudad. En resumen, y siguiendo al propio Giroux (1996:139): «...los negros se equiparan con la anarquía, mientras los blancos se ven como dechados de racionalidad, compasión y estabilidad».

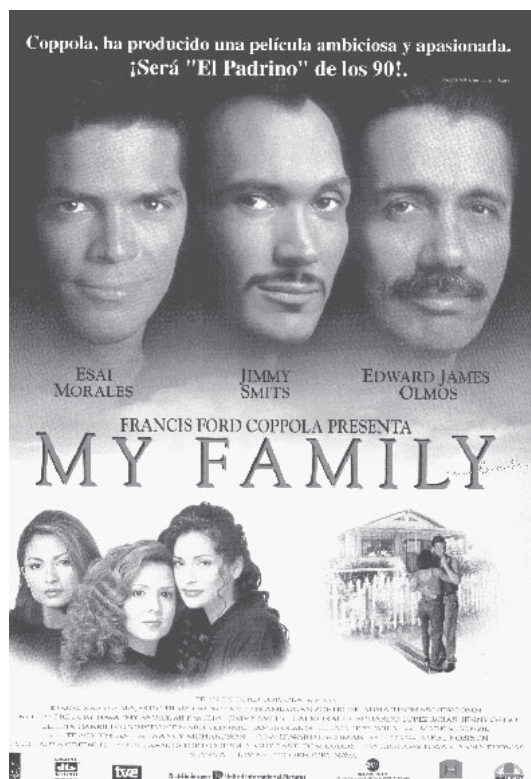
No es éste el lugar pero sería sin duda de interés el análisis ideológico de los roles femeninos desplegados en *Gran Cañón* que con una simpleza enorme ajustan su universo al de devotas madres o malvadas prostitutas.

En definitiva, la receta de Kasdan parece inclinarse por tener en cuenta las dificultades de la población negra y mostrar los trágicos acontecimientos que rodean su cotidianeidad. No hacerlo así sería retrotraernos a épocas de la historia del cine ya superadas, donde los negros o eran esclavos amantes del amo o sirvientes simples y cómicos. El problema esencial se sitúa en la solución que se ofrece: con un poco de buena voluntad la integración prospera. Todo consiste en que los mecánicos negros entablen amistad con abogados yuppies, privilegiados y dinámicos. Si además confiamos en los milagros, es posible que la vida nos vaya mejor. *Gran Cañón* es un paradigma antiutópico, por no decir reaccionario, un modo conservador de entender el conflicto que corroe a la sociedad norteamericana.

Parte II

Las otras minorías

Mi familia



SINOPSIS: En 1926 el mexicano José Sánchez decide emigrar a Los Ángeles en busca de un futuro más prometedor. A su llegada a la ciudad le acoge un primo lejano apodado el Californio. José encuentra trabajo como jardinero y a diario cruza el puente que une la marginación de los suburbios con la riqueza de los barrios residenciales. Y en esta parte opulenta de la ciudad conoce a María y forma una familia capaz de resistir la pobreza, el racismo y la xenofobia o de sortear los conflictos más variados o los cambios de mentalidad y de formas de vida que depara el simple transcurrir del tiempo.

FICHA TÉCNICA

T.O.: *My Family*

Estados Unidos (1995)

Director: Gregory Nava

Música Mejicana: Pepe Avila

Montaje: Nancy Richardson

Fotografía: Edward Lachman

Escrita: Gregory Nava y Anna Thomas

Duración: 130 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Paco: Edward James Olmos

El Californio: Leon Singer

Chucho: Esai Morales

Toni: Constance Marie

Jimmy (joven): Jonathan Hernández

Jimmy (adulto): Jimmy Smits

María (joven): Jennifer López

María (adulta): Jenny Gago

Irene (joven): María Canals

Irene (adulta): Lupe Ontiveros

Gloria: Mary Steenburgen

Isabel Magaña: Elpidia Carillo

José: Eduardo López Rojas

EL DIRECTOR: Este norteamericano de San Diego (1949) procede de una familia mexicana con ascendientes vascos y es, sin duda, uno de los máximos representantes del cine chicano. Obtuvo el premio a la mejor película del Festival de Chicago con *Las confesiones de Aman* (1973). Con *El Norte* (1984), dramática emigración de dos hermanos guatemaltecos por las tierras de Estados Unidos, logra la nominación a los Oscar como mejor guión.

«Ando sola, nadie sabe de mí»

La magia del cine deviene, entre otras cosas, de su carácter polisémico. Existen tantos puntos de vista, seguramente, como espectadores y sólo se requiere adquirir la entrada —el video obliga a otras transacciones— para sumergirse en un mundo que no se ve únicamente con los ojos. Y con ello no nos referimos en especial al mundo de los estereotipos y prejuicios que establecen mapas de significado independientemente de lo que la realidad sea en sí misma. Estamos hablando de lo que hace trascendente una película más allá de su propia historia y de la pericia técnica de sus constructores.

Si pueden existir tantos puntos de vista como espectadores, parece oportuno aclarar cuál es el nuestro y cómo a lo que ocurre en escena incorporamos lo que nos pertenece, y va más allá de la sala. Tres años después de la caída del muro de Berlín comenzó a levantarse el muro de Tijuana: catorce millas fortificadas para separar la Alta California (EE UU) de la Baja California (México). El nuevo telón de acero es parte de la operación «Gatekeeper» (portero) auspiciada por Clinton para reducir en un 90 % a los «aliens», mote con que se designa a los inmigrantes: helicópteros con visión nocturna, equipos de moderna tecnología, más polis, más dinero... que no impiden, sin embargo, que como en la canción de La Vargas alguien lo cruce para convertirse... en un ciudadano sin rostro, sin nombre, sin historia.

Es en este contexto de miedo xenófobo a la invasión en el que debe ser contemplada *Mi familia*. Un filme chicano que parece construido para que los «aliens» dejen de andar solos y todos sepan de ellos. Destacar pues el valor de poner en el mercado una obra a contracorriente de los públicos mayoritarios donde al fin y a la postre se sustentan los productos de la industria cinematográfica. Una osadía que ha dado a Gregory Nava el calificativo de creador de cine independiente.

En efecto, *Mi familia* no puede comprenderse sin que la actualidad de la política antiinmigratoria de las últimas administraciones republicanas la ilumine. Desde Reagan para acá se ha encendido la mecha de la «hispanofobia» y los resultados se cosechan ya en forma de amenazas, humillaciones, apedreamientos, discriminación en escuelas y hospitales, abusos policiales, etc. El «fucking spics, back to Tijuana» (jodidos hispanos, regresad a Tijuana) aparece pintado aquí y allá no sólo en California, sino también en los estados con una fuerte migración: Arizona, Texas, Illinois y Nueva York.

A la valentía de hacer un discurso chicano en tiempos difíciles, debe añadirse que *Mi familia* es una tierna y evocadora película. Una historia de historias que comienza su acción en 1926 y llega hasta nuestros días. Un homenaje a los mexicanos afincados en el sur de los EEUU, un territorio que para alguno de los

protagonistas nunca ha dejado de ser México. Un homenaje también a los latinos confrontados a la reacción conservadora del «English only», la ideología más reaccionaria de la «anglo conformity». Y por ende, un homenaje a una vieja respuesta del ser humano: la libertad de emigrar y empezar de nuevo en otras tierras sin por ello renunciar a lo que uno es y a lo que lo ha conformado, a sus señas de identidad y a sus creencias. De eso ya nos habló Gregory Nava en *El norte* (1984) con notable acierto.

Mi Familia trata la historia de una familia que emigra desde Michoacan (México) y se afincan en la ciudad de Los Ángeles. Resalta el valor de la familia donde, pese al conflicto permanente entre tradición y cambio, los individuos encuentran ubicación, afecto y refugio en una sociedad que les proporciona sustento pero de la que también reciben con frecuencia indiferencia, cuando no desprecios y agresiones.

Basada en una historia original del propio director Gregory Nava, es a la vez reconstrucción de la mejor literatura hispanoamericana, a la que toma por modelo, encarnada por García Márquez, Miguel Ángel Asturias o Juan Rulfo, pues *Mi familia* puede ser presentada como una muestra cinematográfica del realismo mágico.

Narrada por uno de los Sánchez (Paco), encarnado por Edward James Olmos, indiscutible figura del cine chicano, sigue los avatares del matrimonio José y María y sus 6 hijos: Paco, Chucho, Toni, Jimmy, Irene y Gloria. La historia se presenta en tres etapas. La emigración de José Sánchez desde Michoacan y su matrimonio con una inmigrante que se gana la vida como sirvienta para una familia adinerada. Concluye con la expulsión de la esposa embarazada de su tercer hijo en la época de la Gran Depresión y de las primeras políticas antiinmigratorias. La segunda etapa está centrada en los años 50 y los distintos rumbos que los hijos van tomando. Los años 80 centran la tercera parte de la historia, con un matrimonio envejecido que observa la dispersión de unos hijos protagonistas ya de sus propios destinos.

Una historia de historias, un caleidoscopio donde todo gira alrededor de una casa familiar, la milpa, un padre y una madre que ejercen como tales y enlazan el presente con el pasado, y a la vez la alegría con el infortunio. Al final de sus días, el viejo padre podrá exclamar satisfecho: «hemos tenido una buena vida» pese a que el espectador sabe que la buena vida ha dejado a su paso un hijo muerto, cárcel y lágrimas. Y sobre la hermosa historia, narrada con afecto y maestría artesanal, se acumulan datos de un enorme interés para su explotación educativa.

En primer lugar, el lenguaje: palpita en los 130 minutos de película una constante referencia al lenguaje popular mexicano con términos como *pendejo*, *pinche puto*, *chavo*, *chingada*,... que más allá de su colorido refieren la existen-

cia de señas de identidad que se mantienen pese a los procesos de aculturación que se presentan encarnados en la figura de uno de los hermanos que logra incorporarse a la cultura angloamericana aunque ello sea a costa del rechazo y desprecio de su propio pasado, del mundo de sus progenitores y hermanos.

En segundo lugar, la película presenta el paso del tiempo mediante el cambio de sabores musicales y el discurrir de la actualidad política. Cambio de tiempo que se marca magistralmente también con modificaciones de los estilos de narración, y más en concreto, del trabajo de la cámara: desde unos inicios que nos recuerdan el cine mudo, una cámara fija en las escenas de la boda, hasta un constante movimiento de cámara al narrar los años 80.

Que la música es un componente esencial de la cultura de un pueblo es asunto sabido. De que es también nota de orgullo e identidad se deja constancia a través de la irrupción de la salsa que da consistencia al propio orgullo de saberse diferente. Por cierto, maravillosa la escena donde Isabel conquista definitivamente a Jimmy.

Por último, los avatares políticos de los que está salpicada la cinta –Guerra EEUU-México, Gran Depresión, ...– pasan desde un segundo plano narrativo a ocupar una parte importante de la historia en su parte final. La acción solidaria de Irene o la vida de Isabel, refugiada salvadoreña, explican nuevas migraciones, nuevos rechazos, nuevas ilegalidades construidas sobre unas fronteras que, con anterioridad, eran meramente «una línea en tierra».

Atención también a Jennifer López en el papel de María Sánchez. Descubierta en esta película por Francis Ford Coppola –procedente el mismo de la emigración– se ha convertido en la primera actriz hispana: encarna a la maestra de Robin Williams en *Jack*; Bob Rafelson la sitúa en el triángulo amoroso en *Blood and wine* junto a Jack Nicholson; Terri Flores la llama para hacer *Anaconda*; Oliver Stone la convierte en protagonista de *U-Turn* y trabaja junto a George Clooney en *Out of Sight*. Con el apodo de «la bien pagá» Jennifer López ha llevado a la pantalla a la cantante Selena y por *The Cell* ha cobrando la nada despreciable cifra de un 10 millones de dólares, convirtiéndose así en cabeza de cartel del grupo de hispanos que por méritos propios hace su agosto en Hollywood.

El norte



SINOPSIS: Dos jóvenes guatemaltecos, hermanos, movidos por la desesperación y aterrorizados por las incursiones genocidas del ejército, inician un viaje al Norte. Desde su aldea, y a través de las miserables villas de la frontera mexicana, donde reciben ayuda y consejos, logran alcanzar Estados Unidos. Llegados a Los Ángeles su condición de «ilegales» les deparará nuevos motivos de sufrimiento a los que se enfrentan con la esperanza de una vida mejor.

FICHA TÉCNICA

Estados Unidos (1983)

Director: Gregory Nava

Guión: Anna Thomas y Gregory Nava

Fotografía: James Glennon

Música: Melencio Martínez, Samuel Barber, etc.

Duración: 139 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Zaide Silvia Gutiérrez: Rosa

David Vallalpando: Enrique

Ernesto Gómez Cruz: Arturo

Alicia de Lago: Lupe

Abel Franco: Raimundo

Trinidad Silva: Monty

Lupe Ontiveros: Nacha

Jo Marie Ward: Helen Rogers

Stella Quan: Josefita

Eraclio Zepeda: Pedro

Enrique Castillo: Jorge

EL DIRECTOR: Ver comentario en *Mi familia*.

PREMIOS:

- Gran Premio de las Américas en el Festival de Cine de Montreal (1984).

Tal vez muertos encontremos nuestro lugar

Como ayer El Dorado, un nuevo mito recorre América. Miles de jóvenes de todos los rincones pobres del continente esperan encontrar en Estados Unidos la tierra prometida en una repetición de aquel gran movimiento de población que lo colonizó a lo largo del siglo XIX y primeras décadas del XX. Pero los Estados Unidos de finales de siglo no son ya aquel país que acogía inmigrantes procedentes de Europa. Las leyes de este final de siglo dificultan, por el contrario, la aventura y convierten en «ilegal» a los que se atreven a desafiarlas. Pese a ello, las dificultades no arredran a los necesitados. Pesan también, y de qué modo, las condiciones que impulsan a la emigración. Nadie marcha de su país si no le echan. Y es justamente esto lo que les ocurre a nuestros protagonistas.

El norte es la historia de dos hermanos guatemaltecos (Rosa y Enrique). Pertenecientes a una comunidad campesina, contemplan cómo el ejército asesina a sus familiares y destruye su pueblo⁷. Desde las montañas de Guatemala, con el miedo en el cuerpo, deciden buscar un lugar donde la vida sea posible. Medio millón de guatemaltecos conocen una experiencia semejante, si bien, en su gran mayoría formaron parte de comunidades que se asentaron en una geografía cuya miseria ha sido dada a conocer por la ingeniosa guerrilla del Ejército Zapatista, la selva Lacandona del sur de México. Otros vivieron clandestinamente en los montes de su propio país. Rigoberta Menchú sufrió en su propia carne esta experiencia migratoria; su voz ha trasladado al mundo entero el drama del pueblo guatemalteco.

Huyendo del ejército y buscando un lugar dónde la vida sea posible, nuestros hermanos inician un viaje a través de México que concluye en una primera etapa en la frontera con Estados Unidos. Enfrentados a los peligros de cruzar la frontera, reciben la ayuda de otros inmigrantes que no dudan en darles consejos y en ayudarles a realizar un aprendizaje elemental: cruzar, a través de un túnel, una de las fronteras más seguras del planeta⁸.

Finalmente, el sueño se hace realidad y alcanzan Los Ángeles donde se enfrentan a la situación que tan bien narra Bruce Springsteen en *Sinaloa Cowboy*: «cada cosa que el Norte da exige un pago». El pago supone jornadas extenuantes de trabajo, bajos salarios y condiciones de vivienda insalubres. Y, sobre tales circunstancias, un pago no previsto, la negación de su propia dimensión humana. La película llama la atención sobre la violencia que lleva aparejada la renuncia a la memoria: ni nombre, ni país de procedencia, ni idioma, ni tradiciones. Los inmigrantes «ilegales» no tienen pasado, no son nadie, no son nada.

⁷Para más información sobre el genocidio del ejército guatemalteco contra las poblaciones campesinas, véase el comentario de *La hija del Puma*.

⁸Sobre los medios empleados por EEUU para frenar la inmigración desde México, véase el comentario a *Mi familia* en este mismo capítulo.

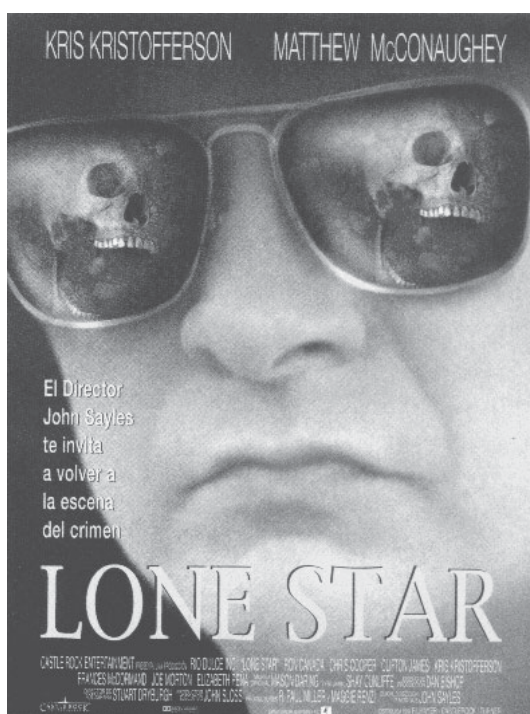
Una enfermedad vírica, transmitida por las ratas, acaba con la vida de uno de los hermanos. El sobreviviente buscará la esperanza en otro lugar, más al norte. Pero la esperanza es ya desilusión. Como dice Rosa: «En el norte no somos aceptados, no hay lugar para nosotros; tal vez muertos encontremos nuestro lugar».

Gregory Nava, con recursos escasos, una inmensa honestidad y un gran talento supo construir un hermoso poema épico, dando voz a una comunidad que carecía de ella y narrándonos la epopeya de estos dos hermanos que son representación simbólica de todo un pueblo y toda una humanidad doliente.

Así lo ha sabido recoger una parte de la intelectualidad comprometida de los Estados Unidos que han convertido esta película en un instrumento de trabajo para acercarse no sólo al genocidio guatemalteco sino también a lo que de drama humano tiene la inmigración. *El Norte* ha sido objeto de coloquios, encuentros y debates en numerosas universidades y centros culturales estadounidenses, permitiendo comprender a miles de personas el drama que se encuentra oculto bajo tópicos tan deshumanizados como el de inmigrante o tan bárbaros como el de «ilegal».

Documento duro acerca de la pobreza y desesperación de los sin papeles. Incursión también en la cultura onírica teñida por los mitos culturales de procedencia. Excelente fotografía que diferencia los tres lugares en los que transcurre la acción: Guatemala, México y Estados Unidos.

Lone Star



SIPNOSIS: La aparición de un cadáver desencadena la investigación de un sheriff. Todas las pistas llevan a lo acontecido en una misteriosa noche de 1957. La investigación desvelará la verdad sobre su padre, antecesor en el cargo, los círculos de poder y el trasfondo social de Río County, una localidad texana fronteriza con México. Guión complejo y rico. Anglos, negros e hispanos de tres generaciones se enfrentan a la vida reconstruyendo sus propias historias personales que a la vez son parte de una historia colectiva.

FICHA TÉCNICA

T.O.: *Lone Star*

Estados Unidos (1995)

Director: John Sayles

Guión: John Sayles

Música: Mason Daring

Fotografía: Stuart Dryburgh

Duración: 135 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Chris Cooper: Sam Deeds

Kris Kristoferson: Charlie Wad

Elisabeth Peña: Pilar Cruz

Matthew McConaughey: Buddy Deeds

Joe Morton: Payne

Stephen Mendillo: Cliff

Stephen J. Lang: Mikey

Oni Faida Lampley: Celie

Eleese Lester: Molly

Joe Stevens: Travis

Gonzalo Castillo: Amad

Richard Coca: Enrique

Eddie Robinson: Chet Payne

Ron Canada: Otis Pane

Tony Amendola: Chucho Montoya

EL DIRECTOR: John Sayles nació en 1950 en el estado de Nueva York (EE UU) y se le considera el paradigma del cineasta independiente. Hombre multimedia, es escritor de novelas, obras de teatro y cuentos. Nacido para el cine en la factoría de Robert Colman fue guionista de películas como *Piraña* o *Alligator*, y responsable de una serie de televisión de culto, *El compromiso de Shannon*. Su primer largometraje data de 1980, *Return of the Secaucus Seven*, alternando desde entonces trabajos personales, de autor, con aproximaciones al negocio de la música donde es autor de videos musicales como *I'm on Fire* o *Born in the USA* para Bruce Springteen. Es autor de películas como *Passion Fish* (1992), *El secreto de la isla de las focas*; su décima película *Hombres armados* (1998), con Federico Luppi como protagonista, obtuvo el premio a la Solidaridad en el Festival de Cine de San Sebastián.

Una historia colectiva

John Sayles, uno de los directores más versátiles de los cineastas estadounidenses actuales, gusta definir su cine como un mosaico. Afirma que su intención es adentrarse bajo un prisma poliédrico en la propia realidad. «El mundo es complejo y necesito usar muchas visiones diferentes». Y es verdad. *Lone Star* es cuando menos una película compleja, moderna y con regusto a página clásica, que atrae el interés desde el primer momento y lo mantiene hasta el último minuto. Una película que va construyendo su engranaje poco a poco hasta convertirse en un símbolo épico.

Estamos en presencia del mejor cine independiente. Una obra particularmente compleja y rica. Una película de múltiples fronteras, individuales y colectivas que no sólo cruzan los inmigrantes. Entre el western y la trama negra, el honor y la moralidad, la vida cotidiana y la política, supone una reconstrucción de la vida en una ciudad que ha sido mexicana, habitada por indios, anglos y que, poco a poco, retoma su pasado hispano.

La película se sitúa en Río County, Texas, en la frontera con México. En el condado se produce el hallazgo de un esqueleto humano y una insignia de sheriff. Sam Deeds, sheriff de Río County, interpreta que se trata del cuerpo de uno de sus predecesores Charley Wade, desaparecido 40 años antes. Todo apunta a un asesinato cometido por Buddy Deeds, padre de Sam, sucesor en el cargo de Charley y reconocido héroe local, sobre el que se afirma que «era todo un hombre». El hallazgo obliga a una investigación, sobre la que gira el filme.

La investigación sobre el asesinato del sheriff Charley Wade tiene más de pretexto para la reconstrucción histórica que de otra cosa. Sobre la trama de dicha investigación, se cruzan una infinidad de situaciones que suponen una penetrante mirada, una incursión en el racismo, la emigración clandestina, la identidad estadounidense y mexicana, el conflicto de padres-hijos, la corrupción policial, el sistema educativo y, envolviéndolo todo, la reflexión histórica, llegando Sayles a utilizar 54 actores.

- La investigación de Sam Deeds y los constantes flashbacks sobre Charley Wade y Buddy Deeds.

- La vida de Mercedes Cruz, una mujer de negocios que reniega de sus raíces mexicanas hasta prohibir a sus empleados hablar castellano y que sin embargo...

- Pilar, hija de Mercedes, una profesora que duda sobre si no se ha vuelto demasiado anglo.

- Roy Canada, un hostelero afroamericano, descendiente de los semínolas que lucharon en la guerra de Texas.

- Payne, un coronel que compensa una niñez perdida por la negligencia de su padre abrazando los elementales principios militares.

Abordar tal cantidad de problemas y adoptar un punto de vista sobre ellos, no le impide a John Syles detenerse también en una historia de amor. Un nuevo cruce de fronteras, en este caso morales. Pilar, una atractiva mujer, profesora, intenta modificar el programa de estudios de sus alumnos que deben conocer la historia chicana de su comunidad. Ella y Sam fueron novios en el instituto. Los padres se opusieron al noviazgo, aparentemente por problemas raciales. La madre de Pilar había llegado a Texas de modo ilegal. En la actualidad regenta un restaurante y ayuda a los inmigrantes. En la investigación sobre el asesinato parecen aclararse las cosas. La madre de Pilar y el padre de Sam tuvieron también su historia de amor. Un interrogante se nos presenta: ¿Son hermanos? El pasado pesa sobre el presente pero no hasta el punto de determinarlo. A nuestros protagonistas no parece importarles gran cosa.

La buena mano de Syles compensa con creces los flashback y lo intrincado del guión. Una investigación policial donde a uno le permiten ver más antropología, tex-mex e historia que pistas criminales, que también hay. Toda una comunidad convertida en estrellas para ilustrar una ficción que es la compleja vida de un pueblo donde individuos de diferentes culturas construyen su vida y reflexionan sobre su identidad y el lugar y el espacio propios, sintiéndose a la vez miembros de una comunidad. Un problema muy querido de los estadounidenses, hijos de la diáspora en que poco a poco se va convirtiendo todo el planeta. Casi nada.

Y felizmente resuelto. 135 minutos, que uno siente que vuelan, conducidos por un director honesto, capaz de construir historias inteligentes, humanas y con un poso de idealismo que, en una época como la que corre, no deja de producirnos un inmenso placer. Gracias Sayles.

Mississippi Masala



SINOPSIS: Historia de exilio, desarraigo y racismo. Una familia india, expulsada de Uganda, se instala en Misisipi. Para unos, el pasado se presenta como añoranza; para otros, el presente será fuente de conflictos. Una historia de amor desencadena un juego de ironías donde el racismo adopta formas insólitas. Las víctimas de ayer reproducen los comportamientos intolerantes en el presente.

FICHA TÉCNICA

T.O: *Mississippi Masala*

Estados Unidos (1992)

Directora: Mira Nair

Guión: Sooni Taraporevala

Música: L. Subramanian

Fotografía: Ed Lachman

Montaje: Roberto Silvi

Cámara: Ed Lachman

Duración: 118 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Denzel Washington: Demetrius

Sarita Choudhury: Mina

Roshan Seth: Jay

Sharmila Tagore: Kinnu

Joe Seneca: Williben

Ranjit Chowdhry: Anil

Mohan Gokhale: Pontiac

LA DIRECTORA: Mira Nair es una directora con amplia experiencia en el campo de los documentales. De formación norteamericana –Universidad de Hardward–, nace en la India en 1957 a donde regresa para filmar *Salaam Bombay* (1988) su primer largometraje y por el que fue seleccionada para el Oscar a la mejor película de habla no inglesa. *Salaam Bombay* cuenta las andanzas de un niño de 10 años por las calles de Bombay en un tono neorrealista y es también fruto de la colaboración con Sooni Taraporevala. *Salam Bombay* es la película india de mayor éxito internacional en los últimos años.

En 1991 rueda en EE UU *Mississippi Masala*. En 1995 *Cuando salí de Cuba* sobre los cubanos en Miami. Regresa de nuevo a la India para poner en marcha una coproducción Estados Unidos-Reino Unido-Francia-India que lleva por título *Kama Sutra: una historia de amor* (1996) ambientada en la India del XVI, aborda las relaciones desde la niñez de dos mujeres de diferente casta que con el tiempo se convertirían en reina y cortesana del mismo rey.

PREMIOS:

- Oso de Oro del Festival de Venecia (Directora y Guionista) (1991).
- Premio Especial de la Crítica del Festival Internacional de San Paulo (1991).

La hidra racista

*Mississippi Masala*⁹ es una película de sencillo lenguaje y aire documental que nos introduce en algunas de las claves de la intolerancia. Todo comienza en 1972, cuando el dictador Idi Amin ocupa el poder en Uganda. Una de las primeras medidas que el nuevo régimen adopta es la expulsión de los extranjeros y especialmente de los profesionales y comerciantes asiáticos.

Instalados en África desde finales del siglo XIX cuando millares de *coolies* fueron traídos de la India por los ingleses para trabajar como peones en la construcción del ferrocarril que une Mombasa con Nairobi: el famoso «tren lunático». Con sueldos de hambre y sometidos a durísimas condiciones de trabajo, su epopeya constituye una de tantas páginas de la historia del colonialismo del pasado siglo, capaz de acometer las obras más singulares sin reparar en los costes humanos aparejados. Con el tiempo, los descendientes de aquellos primeros inmigrantes constituirán la base comercial e intelectual de Uganda, lo que no impidió su expulsión en número cercano a los setenta mil cuando Idi Amín se hizo con el poder.

Recordar aquella singular historia no carece de sentido en este caso, en la medida que el periplo de aquellos coolies se asemeja, en cierto modo, al realizado por la población africana esclavizada en América. Pese a un pasado de oprobios semejantes, el prejuicio racial enfrentará a los descendientes de unos y otros.

Los principales personajes de la historia forman parte de una familia de origen indio. El padre Jay (Roshan Seth), su esposa Kinnu (Sharmila Tagore) y la hija Mina (Sahira Nair que mudará con la edad en Choudhury) tras toda una vida de trabajo y relaciones en Uganda, traicionados hasta por sus más íntimos amigos, se ven obligados a abandonar Kampala. Con la independencia, África es propiedad de los africanos negros. Los últimos días de su estancia y el viaje al aeropuerto donde tomarán un avión hacia Estados Unidos, muestran el poco valor que la vida humana tiene en algunos momentos de exaltación patriótica.

Mediante una elipsis, la familia se nos presenta 18 años más tarde instalada en Misisipi. En el seno de una comunidad india, el padre mantiene la añoranza de su juventud en África e intenta recuperar sus posesiones a la vez que regenta un motel. La situación de añoranza y de vida multicultural que se nos presenta es sometida al contrapunto de una relación de amor entre Mina y Demetrius (Denzel Washington), un joven negro que se gana la vida con una camioneta en la que transporta los utensilios de limpieza con los que limpia las habitaciones del motel.

Los padres se oponen a la relación y ambos jóvenes huyen, dando lugar a una serie de situaciones entre cómicas y melodramáticas que ilustran el poso de

⁹Masala, nombre que reciben en la India una combinación de especias picantes de variados colores.

intolerancia que acumulan, curiosamente, unas personas que no parecen haber aprendido de su propia experiencia vital. Una vez más, el cine trata el conflicto del amor negado por las diferencias de origen familiar, social, cultural o racial. Como en el caso de los amantes veroneses, el amor disolverá la prohibición y derribará las barreras que impiden su consumación, sin revestir en nuestro caso el dramático desenlace de Romeo y Julieta.

La mirada de Mira Nair, tras un guión elemental, ilustra un conflicto que con frecuencia viven las segundas generaciones de inmigrantes: el mantenimiento de las señas de identidad del grupo o la adopción de nuevos patrones, derivados de los nuevos contextos en que transcurre su vida. En este caso, unas nuevas relaciones quiebran los cánones previstos por los progenitores. Conflicto a la vez cruzado por la pertenencia de uno y otro protagonistas a clases sociales diferentes. Racismo y clasismo para manifestar uno de los problemas presentes en las sociedades multiculturales actuales.

El final feliz parece encerrar, como en las fábulas, una elemental moraleja: si la vida ha hecho a los viejos racistas, de los jóvenes cabe esperar que pongan fin al desatino. El amor parece una poderosa herramienta para lograrlo. En definitiva, una apuesta por el mestizaje.

Otras películas

BORN IN EAST L. A.

FICHA TÉCNICA: Estados Unidos (1987). Director: Cheech Marin; Música: Lee Holdridge; Fotografía: Alex Phillips Jr.

FICHA ARTÍSTICA: Cheech Marin: Rudy; Paul Rodríguez: Javier; Daniel Stern: Jimmy; Kamala López: Dolores; Lupe Ontiveros: Madre de Rudy; etc.

SINOPSIS: Ruddy Robles es deportado a México pese a tratarse de un chicano de tercera generación que ya no habla español. Entre la deportación y el posterior regreso a su tierra toma conciencia de que la sociedad estadounidense le ve como a un chicano mientras en México es considerado un «*pochó*». Toma conciencia también que sus juicios sobre los inmigrantes y las mujeres han sido injustos. Dolores, su novia salvadoreña, logra el regreso de Ruddy a los valores tradicionales y a la afirmación de sus señas de identidad. La escena final muestra a Ruddy y Dolores, de nuevo en Los Ángeles, celebrando el 5 de Mayo, conmemoración mexicana de la independencia frente al dominio colonial francés (5 de mayo de 1860).

La película debe entenderse también en el contexto de oposición a la conocida como Ley Simpson Rodino Immigration Reform Act de 1986, así como al movimiento exclusivista English Only.

DIRECTOR: Richard Marin, más conocido como Cheech Marin, es uno de los actores, guionista y director más prolífico y reconocido del mundo chicano. Nacido en Los Ángeles en 1946 ha participado como actor en numerosas películas, destacando su papel en *Desperado*. Ha puesto voz a *Banzai* en la película de Disney *El rey León* y realizado en 1985 *Get out of my run*. Con *Born in East L. A.* ha obtenido el premio al mejor guión en el Festival de Cine de La Habana (1987).

LA CIUDAD

FICHA TÉCNICA: T.O.: *The City*; Estados Unidos (1998); Director: David Riker; Guión: David Riker; Música: Tonu Adzinikolov; Fotografía: Harlan Bosmajian; Montaje: David Riker; Duración: 88 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Ricardo Cuevas; Cipriano García; Silvia Goiz; Leticia Herrera; José Rabelo; Anthony Rivera.

SINOPSIS: Cuatro historias de hispanos ilegales en el Nueva York de la posguerra. Hombres con miedo a utilizar su idioma para no revelar su procedencia. Hombres haciendo cola en la calle esperando que alguien les de trabajo. En una de las historias, un joven conoce a la mujer de su vida pero nunca será capaz de encontrar de nuevo la casa en la que la conoció.

EL DIRECTOR: David Riker se formó en la New York University Film School donde fue compañero de Spike Lee y Martin Scorsese. Como ellos, gusta de rodar la vida de las calles. Dedicó cinco años a investigar en el Nueva York brutal de la emigración antes de acometer *La ciudad*.

BREAK OF DAWN

FICHA TÉCNICA: Estados Unidos (1990). Dirección y guión: Isaac Arstenstein; Música: Mark Adler; Fotografía: Stephen Lighthill; sonido: Mark Berger.

FICHA ARTÍSTICA: Oscar Chávez: Pedro; Kamala López: Linda; Tony Plana: Rodríguez; María Rojo: María; María Rubell: Elsa Barron; Pepe Serna: Hector, etc.

SINOPSIS: Basada en un documental de Arstenstein sobre la vida de Pedro J. González, la película presenta a un inmigrante que se considera mexicano y vive en Los Ángeles, en un contexto de deportaciones masivas de hispanos y chicanos por parte del gobierno estadounidense. Nuestro protagonista utilizará la nueva cultura tecnológica para reivindicar los derechos ciudadanos y oponerse a las expulsiones.

ORO EN LAS CALLES

FICHA TÉCNICA: T.O.: *Gold in the streets*; Irlanda (1996); Directora: Elizabeth Gill; Guión: Janet Noble y Noel Pearson; Música: varios; Fotografía: Jack Conroy; Montaje: Trancy Granger; Duración: 98 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Ian Hart: Des; Jared Harris: Owen; Louise Lombard: Mary; Aidan Gillen: Paddy; Andrea Irvine: Breda; Lorraine Pilkington: Rose; James Belushi: Mario.

SINOPSIS: Película que aborda la vida cotidiana de un grupo de irlandeses que emigran ilegalmente a Nueva York. No es oro todo lo que reluce, y tras la desilusión, se enfrentan a las condiciones miserables en que sobreviven los inmigrantes. Una muestra de vida cotidiana, nostalgia de la lejana patria, historias de amor y de amistad. Retrato de un grupo que sobrevive a base de enormes dosis de apoyo mutuo.

LA OTRA AMÉRICA

FICHA TÉCNICA: T.O.: *Someone else's America*; Francia, Reino Unido, Alemania (1995); Director: Goran Paskaljevic; Guión: Gordan Mihic; Música: Andrew Dickson; Duración 96 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Tom Conti: Alonso; Miki Manojlovic: Bayo; María Casares: Madre de Alonso; Zorka Manojlovic: Madre de Bayo; Sergej Trifunovic: Luka

SINOPSIS: El exilio, el viaje, la nostalgia, la identidad individual en tensión con lo colectivo, el mestizaje. Dos emigrantes, uno procedente de Montenegro (Bayo) sin papeles, trabaja de portero en el bar de otro inmigrante (Alonso), español que vive con su madre ciega en una habitación en la parte superior del bar. La madre de Bayo y sus hijos viven en una aldea de Montenegro y deciden trasladarse a Estados Unidos a través de la frontera mexicana. Alonso ayuda a Bayo a enfrentarse a la situación. De los particularismos al mestizaje cultural.

LOS PRETENDIENTES

FICHA TÉCNICA: T. O.: *The Suitors*; Estados Unidos (1988); Director: Ghasem Ebrahimian; Guión: Ghasem Ebrahimian; Fotografía: Manfred Reiff; Duración: 106 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Assurbanipal Babila: Raji; Pouran Esrafiy: Mariyan; Shahab Navab: Reza; Alé Azizian: Alí; Manucherhr Harsini: Mohamed; Bahaman Soltani: Ghasem.

SINOPSIS: Insólito film que ofrece una mirada muy elocuente en torno a un grupo de iraníes que viven en Nueva York. Fieles a sus costumbres, el clan decide sacrificar una oveja en su apartamento de la Gran Manzana pero son denunciados por los vecinos que los consideran terroristas. Un comando de fuerzas especiales interviene en el asalto al apartamento y algunos morirán en la brutal operación policial. Se trata de la ópera prima del realizador iraní Ghasem Ebrahimian.

Capítulo II
En busca del paraíso
Las migraciones en el cine

Inmigrantes

Al historiador venezolano Demetrio Ramos Pérez (1954) corresponde, en un libro más que interesante, la prolija investigación del origen de la leyenda del Dorado. Señala al cronista Fernández de Oviedo como uno de los primeros que documenta la existencia de un «Rey de oro», que al decir de los españoles que han estado en Quito, anda continuamente cubierto de polvo de oro tan fino como la sal de la tierra, que se quita cada noche, al lavarse, para volverse a cubrir a la mañana siguiente.

Otro cronista que menciona El Dorado es Pedro Cieza de León, soldado y escribiente, que en una historia de la conquista del Perú relata cómo se extendió por Quito el rumor de que más allá de las montañas, al este, había un terreno llano, llamado El Dorado, de gran extensión, poblado por muchísimos indios que poseen grandes riquezas, ya que todos llevan adornos de oro, y donde no hay ni bosques ni cordilleras. Pedro Cieza señala en su relato la existencia de un lago.

Juan de Castellanos recoge la siguiente información, proporcionada «por un indio forastero que residía en Quito y que dijo que era de Bogotá... Este indio habló de un rey, desnudo, que iba en balsa a un lago para hacer abluciones, que él lo había visto, untaba todo su cuerpo con resina y se pegaba oro desde la planta de sus pies hasta la frente, brillando como un rayo de sol. También dijo que allí había una continua caravana de hombres que iban a hacer sus ofrendas de oro, esmeraldas finas y otras piezas...».

La búsqueda y conquista de El Dorado se convertiría en poderoso señuelo y sucesivas expediciones intentarían en vano alcanzar el preciado botín. La selva inhóspita, las elevadas cordilleras, los ríos y la oposición de los nativos darían cuenta de quienes albergaron aquellos sueños de rapiña y diezmarían a los expedicionarios que, en el mejor de los casos, regresaban para morir de fiebres y agotamiento. Sin embargo, la leyenda de El Dorado resumirá, como ninguna otra, la humana esperanza en que la fortuna mude y se superen las privaciones del presente.

El nuevo dorado

La existencia de un territorio mítico, cuajado de ofrendas, sigue movilizándolo en nuestros días a millones de personas. Impelidos en ocasiones por el hambre y la miseria o huyendo de la violencia y la guerra, estimulados las más de la veces por la simple aspiración a mejor vida y por el humano deseo de un futuro de esperanza, miles de personas se aventuran a recorrer el laberinto del desarraigo en pos del deseo de una vida digna.

El fin de la división bipolar del mundo y la implantación de una economía global con que se ha cerrado la década de los 80, las crecientes desigualdades económicas, sociales y culturales, parecen factores que han incrementado el movimiento migratorio en todo el planeta. Algunos autores (Castles y Miller, 1993; Fambuena y Moya, 1997) consideran que las próximas décadas serán «la era de la migración»: millones de personas buscarán trabajo, un hogar o simplemente refugio seguro fuera de sus países de nacimiento.

Nadie sabe con exactitud cuantos migrantes hay actualmente en el mundo y se realizan cálculos aproximados que constantemente evidencian incrementos: la International Organisation for Migration (IOM) aventuró en 1990 la cifra de 80 millones, en la que incluía tanto a los considerados legales como a los carentes de permisos de residencia o trabajo. Si a ello añadimos la existencia de 23 millones de refugiados y 26 millones de hombres, mujeres y niños desplazados (ACNUR, 1995) dentro de su propio país, la cifra se acerca a los 130 millones de personas.

Reclamados en el pasado por las agencias gubernamentales de los países que sostenían políticas poblacionistas o simplemente contratados como mano de obra barata para la reconstrucción de la Europa de posguerra, hoy sufren el rechazo y se elevan muros y se blindan fronteras para impedir su paso. Pero mientras se hacen leyes antiinmigratorias y se destinan recursos ingentes a vigilar las fronteras, la situación económica opera en la dirección opuesta. La precarización y flexibilidad económica en ramas enteras de la producción demandan una mano de obra barata, dando lugar a un nuevo sector de la clase obrera caracterizado por un bajo nivel socioeconómico, unas malas condiciones de vida así como ausencia de derechos políticos y civiles. Son los emigrantes quienes ocupan estos nichos laborales que los nativos rechazan. Los sociólogos calculan que en el primer tercio del siglo XXI un 20 % de la población laboral de los países occidentales estará compuesta por mano de obra sin papeles, sometida a condiciones de explotación extremas. Auguran una vuelta a aquel proletariado miserabilizado que contempló el siglo XIX y propició el nacimiento de la utopía socialista.

El rechazo xenófobo

Junto al desarrollo de leyes antiinmigratorias, ha ido creciendo entre la población el rechazo a los extranjeros, convirtiéndose éste en un asunto que cada día toma mayor realce en el campo de la política. En algunos países europeos, los partidos de la extrema derecha han alcanzado una significativa presencia parlamentaria sobre la base del rechazo xenófobo. Una parte de la población teme que la presencia de inmigrantes redunde en un empeoramiento de sus condiciones de vida y los discursos de la extrema derecha insisten hasta la sa-

ciudad en ese miedo con eslóganes que destacan la vinculación de la inmigración con el crecimiento del paro, el aumento de la delincuencia y la droga. Al rechazo se ha unido la represión policial y los gobiernos se apuntan a la retórica excluyente.

«Extranjeros en el mundo sin fronteras que prometieron los vencedores de la III Guerra Mundial, millones de personas padecen la persecución xenófoba, la precarización laboral, la pérdida de identidad cultural, la represión policiaca, el hambre, la cárcel y la muerte» (Subcomandante Marcos, 1999: 23). Los expertos consideran que el tratamiento policial del problema migratorio es un camino sin salida que genera peores condiciones de vida a los inmigrantes y dificulta su integración, aumenta el rechazo de la población civil y no impide la llegada de nuevos contingentes, que se ven obligados a convertirse en carne de comercio para las redes clandestinas y, en muchas ocasiones, perecen en las aguas de un mar que ha dejado de ser camino para convertirse en tumba. El propio Director General de la Guardia Civil, Santiago López Valdivieso, responsable de una institución poco dada a veleidades humanistas, reclamaba un cambio de política: «Tenemos la obligación de intentar impermeabilizar las fronteras pero al mismo tiempo habrá que resolver (el problema) mediante la puesta en práctica de medidas de toda índole, políticas, diplomáticas, económicas pero no estrictamente policiales».

La retórica de la exclusión legitima la inferioridad socio-económica de los inmigrantes y justifica las desventajas sociopolíticas, pero añade aún otro factor: el rechazo cultural. Postula la exclusión de los extranjeros o extraños por considerarlos una amenaza para la unidad e identidad cultural de la nación. Se elogian las diferencias en la misma medida que se denigra el mestizaje, postulando una separación del natural respecto al forastero. Escondiendo el hecho de que toda cultura es el fruto de mestizajes continuos, se construye una identidad nacional ideal y se ve la cultura de los otros como defecto, y sus derechos culturales como una agresión y un peligro.

Por una pedagogía crítica

La integración de los inmigrantes no reclama únicamente medidas políticas que garanticen un estatuto jurídico estable mediante el que sean pensables los proyectos de inserción. La integración cultural exige superar la percepción prejuiciosa que convierte en sospechosa a cualquier persona que profesa otro credo, tiene otras costumbres, habla otra lengua o posee rasgos físicos diferentes a los de la población mayoritaria. Se trata de garantizar los derechos de las nuevas minorías y su ejercicio en relación con las instituciones y con los ciudadanos. El conflicto del *chador* en Francia es un claro ejemplo de los retos que tenemos planteados a la hora de abordar la integración de las nuevas minorías.

Es necesario que prime un amplio sentido de la tolerancia donde el ejercicio de los derechos culturales no quede minado por una evaluación peyorativa de las diferencias.

Acercarse al espejo multicultural del cine puede ser útil para abordar un asunto como las migraciones. Proporciona, en primer lugar, una ventana abierta a realidades que de otro modo nos sería difícilísimo conocer. En segundo lugar, lejos de los tópicos y de las meras cifras con que suelen abordarse los fenómenos migratorios, el cine proporciona historias de vida que suponen un acercamiento etnográfico de inapreciable valor, en la medida que permiten a los espectadores acercarse al fenómeno con la distancia suficiente para posibilitar la reflexión. Por último, el cine tiene un alto contenido emotivo. Las historias que presenta están ilustradas como avatares humanos que posibilitan un alto grado de empatía con los protagonistas. Ponerse en la piel de otros, vivir su odisea como si fuese la nuestra, tiene un profundo interés formativo que no puede ser abandonado por quienes intentan mover las aguas de la comprensión y el rechazo en que chapotea la xenofobia y el racismo.

La selección de películas

Todas las películas que se incluyen tienen como asunto central las migraciones. Afortunadamente hay material abundante donde elegir pues el cine ha prestado atención particular a este fenómeno. En el caso del cine estadounidense, ilustrando la formación de la propia nación, pues como es sabido acogió a millones de europeos durante el siglo XIX y primera mitad del XX. La epopeya de aquellos inmigrantes produjo películas como *América, América* (Elia Kazan, 1963) *Los emigrantes* o *La nueva Tierra* (Jan Tröel, 1971). El fenómeno ha dejado también una numerosa obra en otras cinematografías, pero más que hacer una historia de las migraciones en el cine, parece más oportuno justificar los criterios de selección seguidos en esta guía.

La primera película, *Las uvas de la ira* (1940), basada en la novela del mismo título de Steinbeck, presenta a una familia de propietarios rurales empobrecidos que se ven obligados a buscarse la vida en California iniciando una peripecia vital que permitirá retratar la miseria de los jornaleros agrícolas y su explotación a manos de desaprensivos propietarios y de una policía corrupta alineada con el poder. Tom Joad, el personaje protagonizado por Henry Fonda se convertiría en un símbolo de una generación de resistentes. La película, pese al tiempo transcurrido, presenta más de una vinculación con el presente.

Las siguientes películas, *Viaje a la esperanza* (1989) y *Clandestinos* (1997) ilustran de manera precisa el viaje. En ocasiones se nos presenta la causa de la emigración, pero su relevancia consiste en iluminar el viaje clandestino hasta el lugar elegido para iniciar una nueva vida. Se trata de películas durísimas, en

nada agradables para el espectador, pero tienen el interés de acercarnos al sórdido mundo de las mafias que organizan las redes clandestinas y de los sufrimientos en que se traducen las leyes antiinmigración de la actualidad.

La hija del puma (1994) es una película singular por muchos motivos, pero está seleccionada por que desarrolla una de las causas de las migraciones modernas: los refugiados de la guerra. El genocidio sistemático desarrollado por el ejército guatemalteco contra las comunidades campesinas indias ha sido terrible. El 90 % de los muertos en más de 30 años de conflicto armado en Guatemala fueron indios y, sin embargo, representan sólo el 50 por ciento de la población. «Guatemala, memoria del silencio» es un impresionante informe de 3.400 páginas realizado por funcionarios de la ONU coordinados por el español Fernando Castañón, que ilustra los crímenes de estado llevados a cabo por militares y paramilitares en el país centro americano. Millares de indígenas se vieron obligados a abandonar sus tierras y trasladarse a México, donde fundaron comunidades en la selva Lacandona, otro escenario de la marginación del indio.

Dentro de los nuevos fenómenos que caracterizan las migraciones actuales destaca la presencia de la mujer. Si en el pasado emigraban mayoritariamente los hombres jóvenes, sin lazos familiares, en la actualidad la mujer está presente también en un porcentaje nada despreciable, alcanzando el 58 % de la emigración americana hacia España y el 27,2 % de la procedente del continente africano (Izquierdo, 1996). En la historia hay documentados algunos fenómenos migratorios de mujeres. Entre 1907 y 1924 cerca de 20.000 mujeres jóvenes de Japón y Corea contrajeron matrimonio con compatriotas suyos, trabajadores emigrantes en Hawai. Las «novias por fotografía», como se las llamó, establecieron contacto con sus futuros maridos a través de cartas. Familiares y casamenteras intercedían entre los novios que se conocían por vez primera en el mismo momento de la boda. *La foto del compromiso* (1994) es una película homenaje a la aventura que tuvieron que afrontar esas mujeres.

La promesa (1996) nos acerca a la vida de los trabajadores indocumentados. Un hombre belga, ayudado por su hijo, explota a un grupo de inmigrantes a los que a la vez aloja y vende todo tipo de productos. La muerte accidental de uno de estos inmigrantes desata un conflicto entre el padre y el hijo, adoptando éste último un compromiso moral que lo alejará de su progenitor. Retrato realista de la explotación descarnada del inmigrante, *La promesa* supone también una clara toma de partido por los humildes y una crítica de las implicaciones burocráticas y policiales existentes en el tráfico y comercio clandestino de mano de obra migrante.

Todos nos llamamos Alí (1973) es un incursión en las complicadas relaciones entre los naturales y los foráneos. Una película alemana de un director de culto, R. W. Fassbinder, para presentar el rechazo racista o xenófobo, sus mo-

dos de expresión, sus resultados y el conflicto que viven los propios inmigrantes, debatiéndose entre la difícil integración y la añoranza de su tierra de origen.

Por último, tres películas para acercarnos a la problemática de la segunda generación. Las dificultades no terminan con el asentamiento de los padres en la sociedad de acogida. Los hijos tienen planteados nuevos retos. Educados en la cultura familiar y en la del país de acogida, se encuentran escindidos entre dos culturas. Su biculturalismo les supone un doble rechazo: extranjeros en el país de origen y rechazados en el de acogida, deben afrontar su propio proyecto vital bajo tales condiciones. En algunos casos, el conflicto se resuelve con el refugio en las señas de identidad más radicalmente opuestas a las que presiden la cultura dominante. Fenómenos como el crecimiento del islam en Francia se explican por esa reapropiación que es a la vez respuesta envenenada a las difíciles condiciones de la integración.

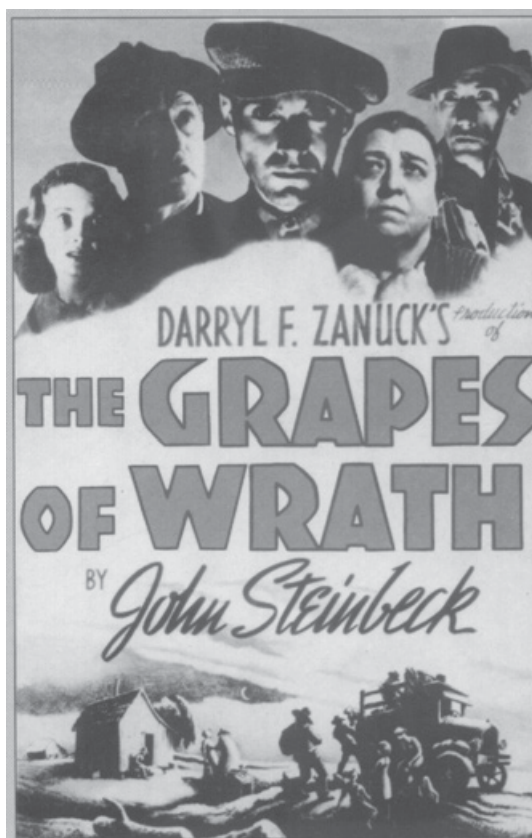
Mi hermosa lavandería (1985), *El odio* (1995) y *¡Hola primo!* (1996) son otras tantas presentaciones de la vida de la segunda generación. *Mi hermosa lavandería*, ambientada en un barrio popular londinense, es una cinta cargada de crítica social. Muestra las convulsas relaciones entre las comunidades paquistaní e inglesa, en un contexto de crecimiento del paro y el racismo. *¡Hola primo!* presenta la vida de los magrebíes en Francia. En tono burlón, sigue las aventuras de dos primos que habitan en un barrio marginal de París. *El odio* es una versión dura de lo mismo. En los barrios marginales de París viven, crecen, sufren el paro y el rechazo miles de jóvenes de diversas procedencias geográficas. La película sigue durante unas horas el discurrir de tres jóvenes, un magrebí, un judío y un negro. Premonitoria de los conflictos sociales que se generan en dichos barrios, ha abierto un profundo debate en Francia sobre la brutalidad policial y la crisis económica que quiebra la convivencia al generar bolsas de miseria y marginación.

Queda sin abordar en este capítulo el fenómeno migratorio en el Estado español. Afortunadamente se han realizado ya un número no pequeño de obras. Hemos decidido dedicar un trabajo independiente al asunto, reuniendo aquellas películas realizadas en España y cuya temática central es tanto las migraciones como la intolerancia o el racismo.

Parte I

La partida y el viaje

Las uvas de la ira



SINOPSIS: En Oklahoma, una familia de labradores es expropiada por una gran empresa. Se ven obligados a emigrar a California en busca de trabajo en plena Gran Depresión. Lo que encuentran es más de lo mismo: explotación y maltrato por parte de terratenientes, matones y policías corruptos. Película épica, por excelencia, de la clase trabajadora estadounidense. Mirada directa del cine de Hollywood a la injusticia social en Estados Unidos: una rareza.

FICHA TÉCNICA

T.O.: *The grapes of wrath*

Estados Unidos (1940)

Director: John Ford

Guión: Nunnally Johnson basado en la novela de John Steinbeck

Fotografía: Gregg Toland

Montaje: Robert Simpson

Música: Alfred Newman

Duración: 129 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Henry Fonda: Tom Joad

John Carradine: Casy

Jane Darwell: Madre

Charley Grapewin: Grampa

Doris Bowden: Rosa de Sharon

Russell Simpson: Padre

O.Z. Whitehead: Al

John Qualen: Muley

Eddie Quillan: Connie

Zeffie Tilbury: Franma

EL DIRECTOR: John Ford (1895-1973) es, junto con Chaplin y Eisenstein, uno de los tres grandes maestros de la cinematografía mundial. De origen irlandés y formación autodidacta, John Ford enriqueció considerablemente el lenguaje del cine con una gran economía de expresión. Sus tipos humanos, hombres y mujeres, son objeto de incesantes comentarios entre los que abunda la crítica a su patriotismo reaccionario. Obtuvo numerosos reconocimientos, entre ellos Oscar por películas como *El delator* (1935), *Las uvas de la ira* (1940), *¡Qué verde era mi valle!* (1941) o *El hombre tranquilo* (1952).

PREMIOS:

- Oscar al Mejor Director, John Ford (1940).
- Oscar a la Mejor Actriz Secundaria, Jane Darwell (1940).

Estaré en todas partes

Las uvas de la ira, como muchas de las películas de John Ford, puede ser concebida al modo de una vieja balada; así parece proponérselo de manera expresa desde la aparición del título, acompañado por una canción del folklore del viejo Oeste, *Red river valley*, música recurrente y a partir de la que se construirá una historia de gran belleza plástica, acompañada de una fotografía que redundará en su eficacia narrativa y en su carácter documental.

La escena inicial nos presenta un polvoriento paisaje en el que se recorta la alargada figura de Tom Joad (Henry Fonda) que regresa al hogar tras cuatro años de ausencia. En los alrededores de sus tierras se encuentra con Casey (John Carradine) un antiguo predicador que ha perdido la fe y jugará un papel central en la toma de conciencia de Joad. El regreso de Tom Joad es el regreso de un fracasado que ha cumplido cuatro años de cárcel por la muerte de un hombre en una pelea y se va a enfrentar a un nuevo fracaso: su familia es obligada a abandonar las tierras que arrendaban. Son expulsados, sin compasión alguna por las malditas tempestades de polvo que todo lo anegan y por la compañía propietaria que ha decidido mecanizar el campo.

Sin embargo, hay esperanza: California aparece como la tierra prometida que ofrece nuevas oportunidades. En una hoja se anuncia que se requieren trabajadores para recoger fruta. Toda la familia, con sus enseres, a bordo de una desvencijada camioneta, inicia el viaje, no sin antes rendir tributo a su propio pasado: la madre tira al fuego los objetos inservibles; entre ellos, una vieja postal de la Estatua de la Libertad, símbolo de un paraíso que se ha tornado infierno e indicación de un tiempo anterior de búsqueda.

Las etapas del traslado de Oklahoma hasta California son un auténtico vía crucis, jornadas de un viaje agotador que serán jalonadas de sufrimientos y desprecios. Contemplamos, a lo largo de los días y las noches de traslado, el infortunio que se ceba en la familia Joad. El abuelo, enfermo y rendido fallece; lo entierran al lado de la carretera, depositando en la tumba una nota, a modo de epitafio, donde se da cuenta de la mísera condición que impide la realización del funeral. Casey hace un responso fúnebre a favor de los vivos, pues el de los muertos es mejor reino.

La alegría al contemplar la tierra prometida «que mana leche y miel» pronto se torna desesperación cuando comprueban que no hay trabajo, la recogida de la fruta terminó hace tiempo, y son obligados a acampar en las afueras de la ciudad donde otros cientos de inmigrantes se mueren de hambre ante la indiferencia o el rechazo de la población local que interpreta su suerte como el resultado de la poca cabeza de los miserables: «Los de Oklahoma ni sienten ni padecen, no son hombres».

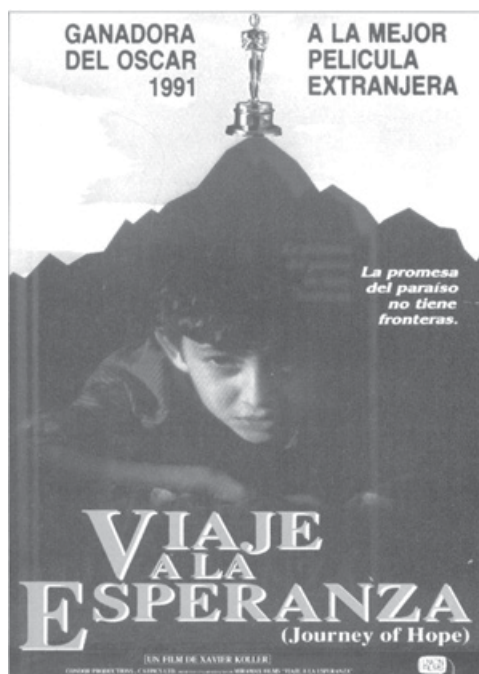
El final del viaje es justo el principio de la toma de conciencia de Tom Joad. A las condiciones miserables de vida y a la explotación despiadada a que son sometidos por los empresarios agrícolas responden los jornaleros con el único arma que poseen los trabajadores en tales circunstancias: la huelga. Una huelga en la que participa Casey que muere en una pelea con los matones del amo en la cual Tom Joad mata a un guardia y es herido en la cara.

A partir de ese momento no tendrá descanso. La cicatriz de su rostro le delata y toda la familia se ve obligada a la huida. Para garantizar su seguridad, Tom Joad decide abandonarles. El diálogo de despedida de la madre es un auténtico manifiesto que simboliza a todo un grupo generacional que hizo de la lucha contra la injusticia y la explotación una manera de vivir. «Yo estaré en todas partes, en todas partes donde quiera que mires. Donde halla una posibilidad de que los hombres coman, allí estaré. Donde halla un hombre que sufra, allí estaré. Estaré en los gritos de los hombres a los que vuelven locos. Y estaré en las risas de los niños cuando sientan hambre y la cena esté preparada. Y cuando los hombres coman de la tierra que trabajen y vivan en las casas que levanten, allí estaré también». Tom Joad se convierte así en el rebelde social al que recientemente ha homenajeado Bruce Springteen.

Jane Darwell, la madre, es un prototipo de las mujeres retratadas por John Ford, fuerte, madre amantísima de los suyos y con un enorme espíritu de lucha y tenacidad para salir adelante en las peores condiciones. La escena final, en la que la familia se encamina a un nuevo lugar en busca de trabajo, supone otro alegato de la energía vital que acompaña a la heroína fordiana con una convicción profunda en el futuro y en la justeza de su causa: «Nosotros estamos vivos. No podrán acabar con nosotros, ni explotarnos. Saldremos adelante porque somos el pueblo».

Las uvas de la ira presenta un fondo humano de perdedores sometidos a los caprichos de un empresariado desalmado y una policía corrupta. Supone una radical defensa de valores humanos elementales: la familia, el trabajo, la honradez y la solidaridad, dibujando personajes de una sola pieza. Una obra magnífica con más de una conexión con el presente.

Viaje a la esperanza



SINOPSIS: Una familia kurda deja Turquía con la pretensión de emigrar a Suiza donde espera alcanzar una vida más plena. Como inmigrantes indocumentados son víctimas de las redes mafiosas que terminarán con sus menguados ahorros. Su «viaje a la esperanza» se convierte en lucha desesperada por sobrevivir cuando son abandonados en plenos Alpes.

FICHA TÉCNICA

T.O.: *Reise der Hoffnung/Umut'a Yolculuk*

Suiza-Turquía (1989)

Director: Xavier Koller

Guión: Deride Çiçekoglu y Xavier Koller

Música: Terje Rypdal

Fotografía: Elemer Ragalyi

Dirección artística: Kathrin Brunner

Duración: 110 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Necmettin Çobanoglu: Haydar Sener

Emin Sivas: Mehmet Ali

Nur Sürer: Meryem

Yaman Okay: hombre turco

Erdinc Akbas: Adama

Mathias Gnädinger: conductor

Dietmar Schönherr: Massimo

EL DIRECTOR: Nació en la ciudad suiza de Schwyz en el año 1944. Ha realizado numerosas películas entre las que destacan *Tanner L'irréductible* (1985), *El último gran guerrero* (1994) o *Hearts and Bones* (1999).

PREMIOS:

- Oscar a la Mejor Película Extranjera (1991).
- Leopardo de Bronce al director en el Festival Internacional de Locarno (1990).

Imagine

John Lennon imaginaba un mundo donde la gente viviría en paz. Tal necesidad no puede estar inspirada más que en la experiencia del propio sufrimiento o en la desgarradora contemplación del dolor ajeno. Tal es el caso que nos ocupa. Una película difícil de ver. Una historia terrible donde el dolor y las lágrimas están garantizadas, pero también la comprensión de las necesidades de los otros y, derivado de ello, la compasión que alimenta la oportunidad de un mundo mejor.

Viaje a la esperanza cuenta una historia que se repite cientos de veces en Europa y en otros lugares del mundo. En trenes, coches, barcos, camiones o simplemente andando, las gentes pobres del sur intentan llegar a un paraíso europeo inexistente pero que, para muchos, tiene la fuerza que plasman los anuncios de la televisión, en este caso, una simple postal. Este viaje al paraíso, que es tanto producto de un sueño como huida de una pesadilla, deja en el camino, con cierta frecuencia, ilusiones y vidas. Las dramáticas cifras de muertos en El Estrecho de Gibraltar por el hundimiento de las pateras son prueba fehaciente del drama en que se transforma la ilusión de alcanzar el paraíso.

Viaje a la esperanza centra su historia en una pobre e ingenua familia campesina del Kurdistán dominado por Turquía. El esposo Haydar (Neçmettin Cobanoglu) ha recibido una postal enviada desde Suiza por un primo. Le cuenta en ella que ha encontrado trabajo en una fábrica y que él también lo tendría si quisiera. Concluye la postal con un lema plenamente turístico: «Suiza es un paraíso entre montañas». El contraste entre el paraíso suizo y la dura vida del campo kurdo anima a nuestro protagonista a emigrar también. No sin dificultad, convence a su esposa Meryem (Nur Surer) que aspira a trabajar en una fábrica de chocolate y obtener así más dinero. Venden sus escasas pertenencias para obtener los fondos necesarios. Tienen que pagar los servicios de las redes clandestinas que les trasladarán y les proporcionarán los pasaportes. Su esposa insiste en llevar con ellos a los siete hijos del matrimonio y finalmente se llega al acuerdo de llevar sólo al menor (Emin Sivas). El resto permanecerán en Turquía con sus abuelos.

La película ilustra cada etapa del viaje, que es a la vez una vuelta de tuerca a los menguados ahorros de la familia. Comenzado el viaje las cosas se complican en Estambul, al carecer de pasaporte para el menor. Solventados estos problemas son enviados a Milán en un container y desde ahí a Suiza en un camión que los dejará abandonados en medio de los Alpes. Es en esta parte final donde la película alcanza su clima dramático. La familia se enfrenta a las inclemencias del tiempo y deambula, sin rumbo, por la montaña, a 3.000 metros de altura, entre la nieve y la tormenta, perdiendo todas sus pertenencias. Finalmente

encuentran el auxilio que necesitan pero ya es tarde para el niño. Como guinda del pastel, unos humanitarios y responsables policías suizos detienen y acusan al padre por la negligencia cometida.

Como en otras aventuras migratorias el viaje a la esperanza se torna en tragedia y las vidas de los protagonistas son arruinadas en su intento de alcanzar la felicidad que proporciona algo tan elemental pero tan negado como el simple trabajo digno y honrado. Como en *Las uvas de la ira*, (John Ford, 1940) lo que Koller nos muestra, más que la esperanza, es la desesperación que surge de la absoluta falta de esperanza.

Clandestinos



SINOPSIS: Viaje clandestino desde Francia con la pretensión de alcanzar la tierra prometida: Canadá. Seis inmigrantes encerrados en un contenedor, en la bodega de un barco mercante, se debaten entre la vida y la muerte. La esperanza de una vida mejor permite afrontar las penalidades más dramáticas. Una galería de tipos humanos en una aventura sin retorno. Una crítica rotunda a la deshumanización de los tiempos presentes.

FICHA TÉCNICA

T.O.: *Clandestins*

Suiza/Bélgica/Francia/Canadá (1997)

Dirección: Denis Chouinard y Nicolas Wadimoff

Guión: Denis Chouinard y Nicolas Wadimoff

Fotografía: Silvain Braun

Música: Bill Laswell

Duración: 95 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Moussa Maaskri: Walid

Simona Maicanescu: Dora

Christelle Sabas: Senetiana

Ovidiu Balau: Sardu

Anton Kouznetsov: Roman

Hanane Rahman: Halima

LOS DIRECTORES: Se trata de la primera película que han realizado juntos Denis Chouinard y Nicolas Wadimoff, dos quebequenses con experiencias y trayectorias diversas. Denis Chouinard es miembro del Equipo Misceláneo con el que había intervenido en *Requiem pour un beau-coeur* (1992); Nicolas Wadimoff, tras su experiencia en *Clandestinos* ha dirigido *Mondialito* (1999).

PREMIOS:

- Leopardo de Oro del Festival Internacional de Locarno (1997).
- Gran Premio de las Américas del Festival Mundial de Montreal (1997).
- Gran Prix del Festival de Paris (1997).

El viaje

El viaje y sus peligros es un tema recurrente en la literatura (Balló y Pérez, 1997). Eneas, tras la guerra de Troya, dirige a los supervivientes en la búsqueda de una tierra fértil. Virgilio lo concibe como un héroe al que ni el placer ni el sufrimiento harán renunciar a su propósito: la fundación de una nueva patria.

Las penalidades del viaje han llegado también al cine. En ocasiones, se ha ilustrado la travesía como un drama añadido a la rapiña negrera de África: los esclavos rebeldes o moribundos eran arrojados por la borda sin contemplación, como ilustra verazmente Spielberg en *Amistad* (1997).

Otros tendrían más fortuna, y pese a las penalidades de la travesía, la contemplación de la Estatua de la Libertad cerraba un círculo maldito y consagraba la ilusión de un porvenir venturoso. La propia estatua, se convirtió en símbolo de esa esperanza; en su pedestal figura un poema de Emma Lazarus, escrito en 1883 «Give me your tired, your poor, / your huddled masses yearning to breathe free/ the wretched refuse of your teeming shore./ Send these, the homeless, tempest-tost to me./ I lift my lamp beside the golden door!»¹⁰. Era la estatua de la oportunidad y libertad que contemplaban los inmigrantes en *América, América* (Elia Kazan, 1963) o *Los emigrantes* (Jan Troël, 1971). El hundimiento del Titanic, en sus diversas versiones cinematográficas, muestra de nuevo el fatal destino de las gentes humildes en su búsqueda de esperanza.

En nuestros días, los inmigrantes que buscan refugio en Europa no mueren sólo en los naufragios de las pateras. La muerte de polizones en alta mar parece ser un hecho frecuente. Cada año, cientos de africanos se cuelan en mercantes atracados en los puertos de sus países de origen. Las organizaciones humanitarias sospechan que algunos nunca llegan a tierra. La Comisión Española de Ayuda al Refugiado (CEAR) ha demandado¹¹ de las autoridades correspondientes la investigación minuciosa de tales casos. Javier Galparsoro, abogado y coordinador de la CEAR, señala que la aparición de polizones plantea siempre un grave problema. Los países de destino se niegan a aceptar a los inmigrantes o imponen fuertes multas a los buques. También son numerosos los casos de barcos que han pasado meses de puerto en puerto tratando de desembarcar a los polizones, mientras las autoridades de tierra se lavan las manos. Los propios marineros, en ocasiones, les ayudan a desembarcar clandestinamente o les abandonan en algún lugar de la costa.

¹⁰Mandadme a vuestros cansados, a vuestros pobres,
A vuestro montón de masas deseando respirar Libertad.
A los condenados desperdicios de vuestras copiosas orillas.
Mandadlos a todos, a los desamparados, encomendádmelos a mí.
Que yo levanto mi antorcha junto a la puerta dorada.

¹¹Noviembre de 1999.

Viaje mortal (1996), rodada para la televisión bajo la dirección de John Mackenzie, está basada en un caso real ocurrido en 1992. Cris de Stoop (1999:142), en un libro de investigación sobre la inmigración clandestina, ilustra el caso: Kingsley, un joven de Ghana, en unión de otros ocho polizones se cuela en el barco *Mc Ruby* con destino a Francia. Descubiertos, los marineros decidieron resolver este problema «técnico» tal y como venía haciéndose desde hacía siglos en todos los mares del mundo. «Sacaron a los polizones de dos en dos de la bodega de lastre, les golpearon con barras de hierro en el puente de mando, los mataron a tiros con una carabina y los arrojaron al mar».

Son numerosos los casos reales que ilustran que *Clandestinos* no es una obra de ficción, sino el retrato realista de un mundo atroz que fluye bajo la superficie de abundancia, bienestar y caridad con que nuestra sociedad se presenta. En un puerto de mar europeo, tras pagar la cantidad convenida, seis personas son introducidas en un contenedor. Un hombre y una mujer magrebíes, un ruso, un niño gitano y una madre y una hija ¿rumanas? serán los pasajeros clandestinos que una grúa deposita en una bodega de un barco que se dispone a cruzar el Atlántico. Pero la mala suerte se ceba en uno de los polizones. Dora (Simona Maicanescu) pierde sus pertenencias momentos antes de introducirse en el contenedor. Ni ella, ni su hija de 11 años, Svetlana, tendrán alimentos ni agua para hacer la travesía.

En los días de convivencia se reconstruye el pasado de los polizones y se da rienda suelta a sus sueños de un futuro prometedor. Pero la fatalidad hace acto de presencia. Una avería detiene el barco en alta mar. La falta de alimentos y bebida desencadena el conflicto entre ellos dando lugar a un discurrir de acciones y a un texto dramático que reflejan la diversidad de respuestas humanas ante situaciones límite.

De un lado tenemos a quienes en la desesperación aún les restan fuerzas para reclamar un humanismo elemental: la compasión ante el dolor ajeno. Tal es el comportamiento del hombre y la mujer magrebíes (Moussa Maaskri y Hanane Rahman). Su solidaridad puede no evitar el desastre de la madre y la hija, a la vez que pone en peligro sus propias vidas, pero ejemplifica la única respuesta realmente posible ante la desesperanza. Por otro, el polizonte ruso Roman (Anton Kouznetson) —¿ironías del destino?—, educado para compartir desde niño, confía sólo en sus propias fuerzas y en la lucha sin piedad que deparará el triunfo del más fuerte.

Tras diversas penalidades los polizones son descubiertos por la tripulación y abandonados en una lancha neumática en medio del Atlántico. La suerte no está del lado de los humildes y el comportamiento insolidario de Roman dejará paso a un desgarrador grito final: «no somos animales, somos seres humanos». Afirmación que se derivaría de una ética elemental, pero que en los tiempos actuales se ha tornado en proclama radical.

El trágico desenlace no impide atisbar un rayo de esperanza; pese a todo, la vida continúa: la película concluye cuando el barco llega a puerto y los dos niños Senetiana (Chistelle Sabas) y Sardu (Ovidiu Balan) contemplan abrazados, desde la cubierta, la costa de Canadá.

Impresiona en *Clandestinos* el retrato psicológico de los personajes, obligados a convivir en el escaso espacio de un contenedor herméticamente cerrado. A las penalidades del viaje y la denuncia de los desaprensivos que comercian con mercancías humanas, se añadirá el desenlace fatal que convierte el sufrimiento en obra inútil. *Clandestinos* aborda el discurrir de la travesía, la penalidades de un viaje al límite de la resistencia y las historias personales de los polizones, sus razones para emigrar, los sueños que albergan en su nuevo destino. Por último, el dramático desenlace del film pone en primer plano el brutal comportamiento de la tripulación. La lucha por la vida convierte al hombre en una fiera.

Pese a la austeridad con que se afronta la historia, se trata de un film efectivo, bien realizado y perfectamente interpretado. Un film en que uno agradece, finalmente, respirar el aire de la calle. El corazón tardará un tiempo en recobrar su ritmo.

Otras películas

JERUSALEN

FICHA TÉCNICA: T.O.: *Jerusalem*; Suecia-Dinamarca-Noruega-Finlandia (1996); Director: Bille August; Guión: Bille August basado en la obra homónima de Selma Lagerlöf; Música: Stefan Nilsson; Fotografía: Jörgen Persson; Montaje: Janues Billeskov-Jansen; Duración: 177 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Ulf Friberg: Ingmar; María Bonnevie: Gertrud; Pernilla August: Karin; Olympia Dukakis: Sra. Gordon; Reine Brynolfsson: Tim; Max von Sydow: Vicario; Lena Endre: Barbo; Jan Mybrand: Gabriel; Sven-Bertil Taube: Sven.

SINOPSIS: El fanatismo religioso ha sido en ocasiones causa de importantes migraciones. Con frecuencia, por la expulsión de los grupos cuya religión discrepaba de la considerada oficial, en otros momentos, porque se traducían en fanática búsqueda de Dios. El caso que nos ocupa corresponde a este último aspecto. Cuarenta familias abandonan su remoto pueblo en Suecia y se dirigen a Jerusalén siguiendo a un predicador escandinavo. Los campesinos van en busca de la tierra de Jesús y confían en su regreso. El tejido narrativo es impresionante y la construcción de personajes perfecta. Una epopeya basada en hechos reales que toma como fuente de inspiración las novelas de Selma Lagerlöf, Premio Nobel (1909), *En los valles de Suecia* (1901) y *En la Tierra Santa* (1902). Una película bella.

EL DIRECTOR: Bille August, danés, sigue los pasos de la tradición fílmica de Bergman o Dreyer. Obtuvo dos veces la Palma de Oro del Festival de Cannes con las películas *Pelle, el conquistador* (1987) y con *Las mejores intenciones* (1991). Realizó las adaptaciones de *La casa de los espíritus* y *Smilla*. En 1998 presentó en versión cinematográfica la obra de Victor Hugo *Los miserables*.

LAMERICA

FICHA TÉCNICA: Italia (1994); Director: Gianni Amelio; Guión: Andrea Porporati, Alessandro Sermoneta y Gianni Amelio; Música: Franco Piersanti; Fotografía: Luca Bigazzi Duración: 110 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Enrico Lo Verso; Gino; Carmelo di Mazzarelli; Spiro; Michele Placido; Fiore; Piro Milkani; Selimi.

PREMIOS:

- Felix Europeo, Mejor película (1994).
- Osella de Oro de la Bienal de Venecia (1994).

SINOPSIS: Dos empresarios italianos, Gino y Fioere, compran por poco dinero una fábrica de calzado en Albania y buscan un socio entre la población albanesa. Lo encuentran en la persona de Spiro Tozaj, un anciano prisionero en un antiguo campo de trabajo. Pero éste huye, y su persecución pondrá al descubierto la tragedia de todo un país que busca en la emigración un paraíso inexistente más allá del deseo.

EL DIRECTOR: Gianni Amelio es un italiano nacido en 1945 y con una dilatada experiencia en el mundo del cine en el que comienza a trabajar con sólo 20 años. Realiza documentales y trabajos para la televisión. Ha obtenido importantes premios en su prolífica carrera: con «*Niños robados*» (1992) gana el Gran Premio Especial del Jurado en Cannes y con «*Lamerica*» (1994) el Félix de la Academia de Cine Europea a la Mejor Película, la Concha de Oro y el Premio de la Crítica Internacional de la Mostra de Venecia.

AMÉRICA, AMÉRICA

FICHA TÉCNICA: T.O.: *America, America*; Estados Unidos (1963); Director: Elia Kazan; Guión: Elia Kazan; Fotografía: Haskell Wexler; Música: Manos Hadjidakis; Duración: 168 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Stathis Giallesis; Frank Wolf; Harry Davis; Elena Karan; Estelle Hemsley; Gregory Rozakis; Lau Antonio; Salem Ludwig; John Marley; Linda Marsh.

SINOPSIS: Obra cumbre de la cinematografía de Elia Kazan, *América, América*, es un homenaje a su propia familia: recorre el peregrinar de un tío desde Turquía hasta Estados Unidos. Historia contada de generación en generación, la película muestra las condiciones de vida de griegos y armenios bajo el régimen turco. Stathis, el protagonista, acariciará el sueño de América durante largos años. Por fin, renunciando a una vida cómoda en Turquía, logra un pasaje que le abre la posibilidad de una nueva vida.

EL DIRECTOR: Nacido en Estambul en 1909 pero de antepasados griegos, emigra a Estados Unidos en 1913 y llega a graduarse en Arte Dramático por la Yale University. Hombre de teatro, trabajó con Tennessee Williams, Arthur Miller y Eugene O'Neil. En el cine impulsó la carrera de actores de la trascen-

dencia de Marlon Brando, James Dean y Paul Newman. Contratado por la Fox realizó obras cinematográficas de gran calidad como *Un tranvía llamado deseo*, *La ley del silencio*, *Al este del Edén*, *Río Salvaje* o *Esplendor en la hierba*. Crítico de la sociedad estadounidense, fue acusado de comunista en la época maccarthista y sufrió un gran desprestigio al colaborar en la «caza de brujas» denunciando a sus compañeros. Su papel de comunista arrepentido contrasta con la entereza moral de un Arthur Miller que denuncia la figura del delator en la obra *«Panorama desde el puente»*.

VIAJE MORTAL

FICHA TÉCNICA: T.O.: *Deadly voyage*; Estados Unidos (1996); Director: John Mackenzie; Guión: Stuart Urban; Sonido: Otto Snel; Duración: 87 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Omar Epps: Kingsley Ofusu; Joss Ackland: Capitán; Sean Pertwee: Ion; David Suchet: Vlachos; Wakefield Achuaku: Paul; Adewale Akinnouye: Emmanuel; Chjetel Ejiofor: Ebow.

PREMIOS:

- Image Awards (1997).

SINOPSIS: Película basada en hechos reales, cuenta la historia de un grupo de polizones africanos que embarcan clandestinamente en un carguero ruso con rumbo a Francia. Tras ser descubiertos por la tripulación, son capturados. Para evitar las sanciones de la compañía y de las autoridades portuarias, la tripulación decide deshacerse de ellos. Un único superviviente denunciará el caso ante la policía.

EL DIRECTOR: John Mackenzie es un director estadounidense con una larga experiencia a sus espaldas. Realizador de películas como *One brief summer* (1969), *Largo viernes santo* (1980) o *La conspiración de Dallas* (1993).

TURTLE BEACH

FICHA TÉCNICA: T.O.: *Turtle Beach*; Australia (1991); Director: Stephen Wallace; Guión: Ann Turner; Música: Chris Neal; Duración: 85 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Greta Scacchi: Judith; Joan Chen: Minou; Stuart Campbell: Nigel; Kee Chan: Behzed; Jack Thompson: Ralph Hamilton.

SINOPSIS: La tragedia de miles de refugiados vietnamitas que, sobreviviendo a la travesía en balsas, llegaron a las playas malayas a finales de los años 70 para ser asesinados o internados en siniestros campos de concentración, víc-

timas de la corrupción y el mercado negro. Docudrama donde una fotógrafa y un vietnamita intentan hacer algo para mejorar las condiciones de vida de los exiliados.

LOS EMIGRANTES

FICHA TÉCNICA: T.O.: *Utvandrarna*; Suecia (1971); Director: Jan Troël; Guión: Bengt Forslund; Música: Eric Nordgren Duración 150 minutos

FICHA ARTÍSTICA: Max von Sydow; Karl Oskar; Allan Edwall; Danjel; Eddie Exberg; Robert; Liv Ullmann; Kristina.

PREMIOS:

- Premio del Círculo de la Crítica del Festival de Nueva York a la Mejor Actriz (Liv Ullmann).

SINOPSIS: El viaje a la tierra prometida no siempre conduce al paraíso. La familia Larsen, abandona Suecia por las fértiles tierras de Minesota. *Los emigrantes* presenta las duras condiciones de vida de una familia campesina a finales del siglo XIX. En la segunda parte, *La nueva tierra* (1972), la familia sueca llega a Estados Unidos. A una durísima realidad le sigue otra no menos dura. Ambas películas han sido editadas juntas para televisión con el título de *La saga de los emigrantes*.

ALAMBRISTA

FICHA TÉCNICA: Estados Unidos (1977); Director: Robert M. Young; Guión: Robert M. Young; Fotografía: Robert M. Young; Producción: Michael Hausman, Irwing Young; Duración: 110 minutos

FICHA ARTÍSTICA: Domingo Ambriz; Trinidad Silva; Linda Gillin; Ludevina Méndez.

PREMIOS:

- Cámara de Oro del Festival de Cannes, 1977.
- Concha de Oro del Festival de San Sebastian, 1978.

SINOPSIS: Un joven mexicano decide trasladarse a Estados Unidos huyendo de la miseria y la desesperación. Cruza ilegalmente la frontera y se enfrenta a un mundo de humillaciones y soledad. También conocerá la experiencia de la persecución policial y las deportaciones. Interpretado en su mayor parte por actores no profesionales. En palabras de Javier Maqua (1992), *Alambrista* es un producto en las Fronteras de la Ficción, a medio camino entre el producto «hollywoodense» y el docudrama.

Parte II

Femenino y singular

La foto del compromiso



SINOPSIS: Acción situada en 1918. Tras la muerte de sus padres, Riyo, una joven japonesa emigra a Hawái para contraer matrimonio con un hombre, Matsuji, al que sólo conoce a través de una fotografía y una breve correspondencia. Al llegar descubre que el hombre que la espera nada tiene que ver con el que imaginó. Deberá hacer grandes esfuerzos para adaptarse al nuevo ambiente en que transcurrirá su vida.

FICHA TÉCNICA

T.O.: *Picture Bride*

Estados Unidos (1994)

Directora: Kayo Hatta

Guión: Kayo Hatta, Mari Hatta

Fotografía: Claudio Rocha

Música: Mark Adler

Duración: 101 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Youki Kudoh: Riyo

Akira Takayama: Matsuji

Tamlyn Tomita: Kana

Toshiro Mifune: Benshi

Yoko Sugi: Tía Sode

Cary-Hiroyuki Tagawa: Kanzaki

LA DIRECTORA: Kayo Atta, fundadora de la productora independiente Thousand Cranes Filmworks es una directora norteamericana de origen japonés. Recibió en 1995 por «*La foto del compromiso*» el Premio del Público a la Mejor Película Dramática en el festival de cine independiente de Sundance (EE.UU). Con antepasados en Japón y emigrante ella misma de Hawai a Estados Unidos a la edad de 6 años, aborda este tema como documentalista en *Curved in Silence*, ambientada en San Francisco donde presenta la vida de los inmigrantes chinos. Para la realización de *La foto del compromiso* desarrolló un arduo trabajo de campo, investigando y entrevistando a mujeres que habían vivido aquella experiencia.

PREMIOS:

- Premio del Público a la Mejor Película Dramática, Sundance (EE.UU).

Homenaje a la mujer emigrante

En los diecisiete años que van de 1907 a 1924 cerca de 20.000 mujeres jóvenes de Japón y Corea contrajeron matrimonio con compatriotas suyos trabajadores emigrantes en Hawái. Las «novias por fotografía», como se las llamó, establecieron contacto con sus futuros maridos a través de cartas. Familiares y casamenteras intercedían entre los novios que se conocían por vez primera en el mismo momento de la boda. *La foto del compromiso* es una película homenaje a la aventura que tuvieron que afrontar esas mujeres.

Riyo, una joven muchacha japonesa de 16 años, «novia por fotografía», llega a Hawái y comprueba que Matsuji, con 45 años, ya no es aquel joven al que aprendió a amar en la lejanía y con el que esperaba compartir su vida. Un marido mayor que no es, sin embargo, el único problema con el que se va a encontrar.

Acostumbrada a la vida en la ciudad se ve enfrentada al trabajo en una plantación de caña de azúcar donde conviven trabajadores filipinos y japoneses, bajo las órdenes de un capataz portugués y unos patronos norteamericanos.

Debe también confesar a Matsuji que él no es el único que ha mentido. Riyo por su parte ha escondido su procedencia ciudadana, poco aconsejable para ayudar a un marido cortador de caña. La muerte por tuberculosis de sus padres es otro de sus secretos, revelado únicamente cuando el rechazo y la distancia en la pareja van dejando paso, si no al amor, al menos a la aceptación y al cariño.

Homenaje a las mujeres, *La foto del compromiso* muestra el tránsito del mundo de las ilusiones a la dura realidad que espera a todo emigrante, y confirma la enorme capacidad del ser humano para construir en cualquier circunstancia un futuro esperanzador, donde pasado y presente, tradiciones y cambio enlazan sus lenguajes.

La añoranza de su lejana patria a la que pretende regresar y el rechazo a la convivencia con su marido va dejando paso a la constatación de que allí ya nadie la espera y en Hawái está su hogar.

Relato intenso, entre épico e intimista, historia y fábula, está impregnado de una lírica nada desdeñable. Desde el haikú con que Matsuji intenta ganarse su amor, —»la dama mariposa perfuma sus alas volando sobre esta orquídea»—, premonitorio de una intensa relación con la naturaleza, al hermoso homenaje al mundo del cine sobre el que se construye una vieja historia de samurais.

En definitiva, se trata de una película sobre el desarraigo y el amor, o tal vez, simplemente, la aceptación de compartir la vida adaptándose a las circunstancias que la realidad impone.

La hija del puma



SINOPSIS: Película basada en los hechos acaecidos en el pueblo de San Francisco (Guatemala) el 17 de Julio de 1982 cuando el ejército asesina a 23 habitantes. Una joven maya, Aschlop, testigo de la matanza y de la detención de su hermano, Mateo, se ve obligada a refugiarse con su familia en el vecino México. Intuyendo que su hermano aún vive, regresa a Guatemala iniciando un largo y peligroso viaje que es a la vez narración de un genocidio: el cometido por la dictadura militar guatemalteca contra los pueblos indígenas. Rigoberta Menchu reconoció en esta película: «...un tributo a los refugiados del mundo que escapan de la guerra».

FICHA TÉCNICA

T. O.: *Pumaens datter*

Suecia (1994)

Director: Ulf Hultberg

Productor: Tom Winter

Guión: Bob Foss

Fotografía: Dirk Brüel

Música: Jacob Groth

Duración: 91 minutos

FICHA ARTISTICA

Angeles Cruz: Aschlop

Elpidia Carrillo: María

Dolores Heredia: Catharia

Gerardo Taracena: Mateo

EL DIRECTOR: Ulf Hultberg nació en 1945 en Malmoe, Suecia. Como escritor tiene publicados 18 libros y ha realizado numerosos documentales para la televisión sueca, muchos de ellos bajo producción propia. Entre 1988 y 1992 ha dirigido el proyecto de cooperación internacional *The Swedich Save the Children*. Ha participado en la 48 edición del Festival de Cine de San Sebastián en la que presentó, como productor el filme de Asa Faringer *Street love*, documental donde se narra la vida de Rosa, una mujer que ha ejercido la prostitución en el distrito más peligroso de la ciudad de México.

PREMIOS:

- Premio de la Juventud, Festival de San Sebastián, 1994.
- Mejor película, Festival de Cine nórdico de Lübeck, 1994.
- Premio de la Audiencia, Festival de Annonay, 1994.

«Cruce la frontera amor»

Las cifras del conflicto armado en Guatemala son escalofrantes. Un ejército bien pertrechado y entrenado, dispuesto al exterminio de la población civil ha dejado, tras 36 años de guerra, un saldo de espanto: 100.000 muertos, 250.000 huérfanos, 40.000 desaparecidos y miles de campesinos huidos a la selva o al vecino México. Tras los acuerdos de paz firmados por la Unión Revolucionaria Nacional Guatemalteca y el gobierno se constituyó *La Comisión de la Verdad* para esclarecer lo ocurrido en los años de conflicto. Se espera así conocer exactamente lo sucedido en medio millar de casos de matanzas colectivas. Entre ellas están algunas ya suficientemente conocidas como las de la región del Quiché, donde buena parte de los pueblos quedaron destruidos en una campaña que tenía por objeto impedir la implantación de la guerrilla, o la de Río Negro, en la que fueron masacrados a machetazos y golpes más de un centenar de mujeres y niños.

Sin duda, uno de los dramas del conflicto ha sido el exilio. Dejar la casa familiar con los mínimos enseres y huir en busca de un lugar donde la vida no esté en peligro ha sido una dramática experiencia que millones de personas han tenido que vivir a lo largo de la historia. Entre el regocijo de algunos —los vencedores— y la mayor o menor indiferencia de la sociedad de acogida, el refugiado se ve obligado a vivir en condiciones lastimosas mientras resuelve un problema vital de difícil solución: acomodarse a la tierra en la que ha logrado instalarse e iniciar de nuevo la andadura o, en espera de que el regreso sea posible, vivir como si el ayer no hubiera concluido.

Las cifras de refugiados en el mundo no han hecho más que aumentar desde el final de la confrontación Este-Oeste: en 1975 alrededor de dos millones y medio de personas eran refugiados; veinte años más tarde se calculan un total de 27 millones. El asunto ha alcanzado una envergadura tal que el Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) se muestra incapaz de atender las necesidades humanitarias planteadas.

La hija del puma es una película símbolo, en la misma medida que lo es Rigoberta Menchú, premio Nobel de la Paz, y persona que resume en su propia vida el drama vivido por la Guatemala resistente y luchadora. Eduardo Galeano nos proporciona la biografía de violencia vivida por Rigoberta, en muchos aspectos similar a la de la joven maya Aschlop, protagonista de *La hija del puma*: «En los algodones vio caer a dos de sus hermanos, Nicolás y Felipe, los más chiquitos, y a su mejor amiga, todavía a medio crecer, todos sucesivamente fulminados por los pesticidas. El año pasado en la aldea de Chajul, Rigoberta Menchú vio cómo el ejército quemaba vivo a su hermano Patrocinio. Poco después, en la embajada de España, también su padre fue quemado vivo junto a otros representantes de las comunidades indias. Ahora en Uspantán, los solda-

dos han liquidado a su madre, muy de a poco, cortándola en pedacitos, después de haberla vestido con ropas de guerrillero. De la comunidad de Chimel, donde Rigoberta nació, no queda nadie vivo».

No cabe mejor presentación para adentrarse en el genocidio que el ejército, los terratenientes y la zafia burguesía guatemalteca cometieron contra los indígenas. Así también la película. La joven Aschlop, refugiada en Chiapas –México– regresa a Guatemala en busca de su hermano al que se encuentra unida no sólo por lazos de sangre, sino también por una rica mitología que sigue siendo fuente de explicación y comprensión del mundo para las comunidades mayas.

El viaje de regreso de Aschlop permite la reconstrucción del mundo indígena, la pobreza y miseria que caracteriza sus vidas, los intentos de los curas por organizar cooperativas, la aparición de la guerrilla, y finalmente la irrupción del ejército y su práctica asesina de «tierra quemada» para eliminar todo posible sustento a los guerrilleros. Toda una página de historia del conflicto entre la América insurgente y la contrarrevolución.

Pero el interés de la película no radica sólo en su contenido político; tampoco en la interpretación de los personajes o la fotografía, con todo de una enorme calidad. Uno de los aspectos de mayor interés del filme descansa en la sabia combinación de hechos y explicación. Que cada pueblo tiene su propia cultura es cosa sabida, pero tal vez sea menos habitual acceder como espectador a la presentación respetuosa de los aspectos mágicos de otras culturas. No es habitual el respeto en este terreno y las mitologías, las creencias, los cultos de otros pueblos se consideran, con frecuencia, fruto de su primitivismo o atraso. En este caso, la película muestra todo un entramado de sincretismo religioso y mitología desde los que la comunidad indígena se explica los acontecimientos, y en definitiva el destino de los humanos, constituyendo este aspecto uno de sus logros.

Otras películas

LA FEMME DE ROSE HILL

FICHA TÉCNICA: T.O.: *La femme de Rose Hill*; Suiza-Francia, (1989); Dirección: Alain Tanner; Guión: Alain Tanner; Música: Michel Wintsch; Montaje: Laurent Uhler; Duración: 95 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Marie Gaydu: Julie; Jean-Philippe Ecoffey: Jean; Denise Perón: Jeanne; Roger Jendly: Marcel; Jacques Michel: Comisario.

SINOPSIS: Una agencia matrimonial pone en contacto a un campesino suizo (Marcel) con una joven negra (Julie) de Rose Hill, una isla del Océano Índico. Visión pesimista del ser humano, la historia cuenta las emociones de los personajes y la deriva de una mujer que no posee el dominio de su destino. Narración brillante de uno de los mejores cineastas europeos.

EL DIRECTOR: Alain Tanner nació en Ginebra en 1929. Forma parte de una sensacional generación de cineastas conocida como «grupo de los cinco»: Goretta, Lagrange, Roy y Soutter. La resaca de Mayo del 68 nos trajo un ciclo de películas subvertidoras del orden establecido como «*La salamandra*» (1971) o «*Jonás que tendrá 25 años en el año 2.000*» (1976). Son obras suyas, también «*Messidor*» (1978), «*En la ciudad blanca*» (1983) y «*El hombre que perdió su sombra*» (1991).

ASEDIADA

FICHA TÉCNICA: T.O.: *Besieged*; Italia (1998); Director: Bernardo Bertolucci; Guión: Clare Peploe.

FICHA ARTÍSTICA: David Thewlis: Jason Kinsky; Thandie Newton: Shandurai; Claudio Santamaría: Agostino.

SINOPSIS: Una joven africana, cuyo marido sufre prisión por represión política, estudia medicina en Roma y trabaja en la casa de un músico inglés.

Conviven en una vieja casona del centro de Roma. La relación del pianista (David Thewlis), introvertido y excéntrico, y la criada africana (Thandie Newton), está presidida por la incomunicación. Más allá del ambiguo romance, se aborda la inserción en un mundo cuyas pautas culturales le son ajenas. Ha sido definida por Bertolucci como «una pieza de música de cámara para el cine». Desde Mozart hasta Papa Wemba. *Asediada* está considerada por la crítica como una de las mejores películas de Bertolucci.

EL DIRECTOR: Bernardo Bertolucci nació en Parma en 1940. Licenciado en Literatura Moderna por la Universidad de Roma, comenzó a trabajar en el cine como ayudante de dirección de Pier Paolo Pasolini, convirtiéndose con el tiempo en uno de los autores más reconocidos del Nuevo Cine Italiano. *Prima della rivoluzione* (1964), *La estrategia de la araña* (1970) o *El último tango en París* (1972) son algunas de las películas más destacadas de su cinematografía. Su gran obra, *Novecento* (1976), es una recreación de la sociedad rural italiana entre 1900 y 1940, así como de las influencias y avatares del comunismo y el fascismo. Con *El último emperador* (1987) logra el reconocimiento del gran público y de Hollywood, que le otorgó 9 Oscars.

SUZIE WASHINGTON

FICHA TÉCNICA: T.O.: *Suzie Washington*; Austria (1998); Director y guionista: Florian Flicker; Música: Andi Haller; Duración: 87 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Birgit Doll: Nana; August Zirner: Herbert Korn; Karl Ferdinand Kratzl: fugitivo; Wolfram Berger; Nina Proll; Carmen Loley.

SINOPSIS: Una profesora de francés y ruso, ya no joven, llega a Viena con un visado falso desde algún lugar de la antigua Unión Soviética y en tránsito hacia EEUU. Es detenida en el aeropuerto de Viena. La detención de otro inmigrante ilegal le proporciona la ocasión para escapar en un autobús donde encuentra a una turista llamada Suzie Washington, nombre que adoptará posteriormente. Viaja ilegalmente por Austria hasta la frontera alemana. Una road movie que es a la vez una huida de la civilización.

LUNA EXTRANJERA

FICHA TÉCNICA: T.O.: *Foreing Moon/ Yueman yingglun*; Hong Kong, Gran Bretaña (1996); Director: Zhang Zeming; Guión: Zhang Zeming; Fotografía: Lu Lik; Música: Brian Lock;

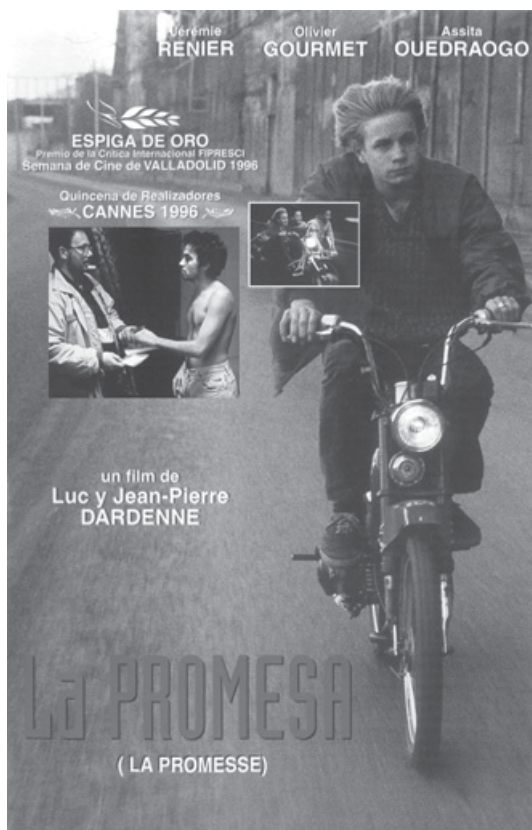
FICHA ARTÍSTICA: Chen Hsiao-Hsuen: Lan Lan; Harrison Liu: Su Tong; Chen Da Ming: Deng Li; Graham Arnold; Chen Vicky; David Tse; Jian Ruichao; Vanesa Earl

SINOPSIS: La joven flautista, Lan Lan, logra el permiso de las autoridades chinas para estudiar en Londres. Una vez en la capital británica descubre que el visado es fruto del interés de un financiero chino para casarla con su hijo. Su negativa la lleva a compartir piso con otros dos emigrantes: un joven y marginal boxeador y un ingeniero, antiguo miembro de la guardia roja. El relato se centra en estos tres personajes, su convivencia, y sus obsesiones particulares, donde al hecho de la emigración se añaden los problemas derivados del contraste cultural.

Parte III

Rechazos e integraciones

La promesa



SINOPSIS: El mundo de la explotación de los inmigrantes clandestinos en Bélgica. La promesa realizada por el adolescente Igor a Hamidou, trabajador sin papeles que muere circunstancialmente en sus brazos, le abre a la relación con Assita, la viuda de Hamidou. Una película reflejo de los acuciantes problemas económicos, culturales y raciales que algunos viven en la sociedad del bienestar. Todo un síntoma de la sociedad del momento.

FICHA TÉCNICA

T. O.: *La Promesse*

Bélgica-Francia, 1996

Dirección: Luc y Jean-Pierre Dardenne

Guión: Luc y Jean-Pierre Dardenne,
Léon Michaux y Alphonse Badolo

Fotografía: Alain Marcoen

Montaje: Marie-Helene Dozo

Música: Jean-Marie Billy y Denis
M'punga

Duración: 90 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Jérémie Rénier: Igor

Olivier Gourmet: Roger

Assita Quédraogo: Assita

Rasmané Ouedraogo: Hamidou

Hachemí Haddad: Nabil

Florian Delain: Riri

Sophia Leboutte: María

LOS DIRECTORES. Los hermanos Dardenne cuentan con una dilatada experiencia profesional a sus espaldas fundamentalmente en el campo del documental. En este terreno destacan sus trabajos sobre la resistencia contra los nazis en Valonia, la huelga general de 1960 en Bélgica, las radios libres o el problema de la emigración. *La promesa* es su cuarto largometraje y una muestra más de sus preocupaciones sociales y su apuesta por un cine militante al modo de Loach o Rossellini. En 1999 obtienen la Palma de Oro de Cannes con *Rosseta*, presentación en sociedad de la actriz belga Emilie Lequenne.

PREMIOS:

- Espiga de Oro de la XLI Semana de Cine de Valladolid (1996).
- Quincena de Realizadores Cannes (1996).

Los ilegales no pueden morir

El sociólogo Immanuel Wallerstein (1995) realiza una previsión estremecedora del mundo del trabajo en los países occidentales en los próximos decenios. Según él, el número verdadero de inmigrantes «sureños» y sus descendientes inmediatos será entre un 10 y un 35 % de la población, si no más. Al mismo tiempo, la población más joven, mucho más pobre y ubicada en barrios urbanos segregados será una población obrera sin derechos políticos ni sociales. Retornaremos pues a la situación de Gran Bretaña y Francia en la primera mitad del siglo XIX, aquella del proletariado como clase peligrosa, pero se adivina un nuevo conflicto de previsiones incalculables: las relaciones de desigualdad entre naturales y extranjeros.

Pues bien, ese es el mundo en que nos introduce *La Promesa*. La amplia experiencia como realizadores de documentales de los hermanos Dardenne queda espléndidamente plasmada en esta película, donde una parte considerable de los 90 minutos de metraje están rodados en el más clásico de los estilos realistas: hechos crudamente expuestos, escasos diálogos, personajes sin vida espiritual, realidad pura y dura que, cámara en mano, se recoge, levantando acta sin maquillaje y a un ritmo que no deja tiempo para el respiro. Unas imágenes que desprenden una poderosa sensación de realidad.

Y como objeto central la inmigración y el mundo moral. Unos seres humanos que luchan por abrirse camino en la vida pese a la legión de desalmados que los parasitan. En este caso Roger, un belga que construye una casa utilizando mano de obra ilegal a la que explota de mil maneras: falsificando sus papeles, alojándoles en unos cuartuchos cutres, vendiéndoles el gas o alquilándoles estufas que no funcionan, engañándoles mediante el juego, etc.

Las connivencias con la policía y la administración son denunciadas en la película. En el primer caso mediante la colaboración de Roger, que no duda en tender una trampa a un grupo de ilegales a los que previamente cobra por un contacto que los llevará a América; en el segundo, mediante la oportuna información de la visita de los inspectores de trabajo a la obra lo que permite hacer desaparecer a los trabajadores sin papeles.

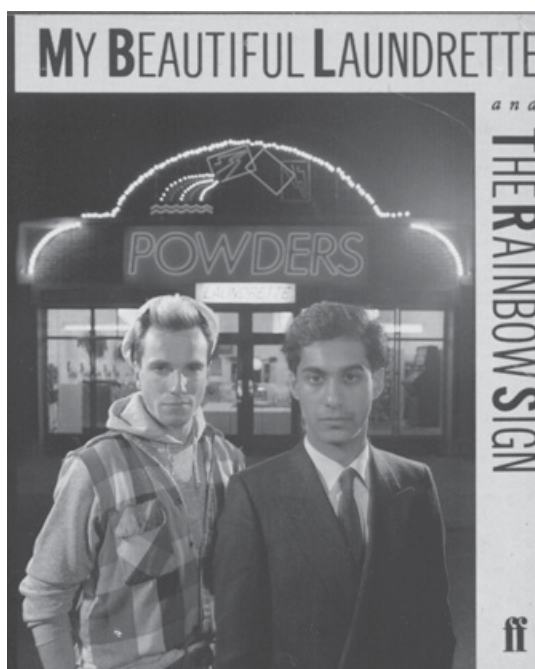
Con motivo de una inspección Hamidou cae de un andamio y yace malherido. Pese a que el hijo, Igor, pretende llevarlo al hospital, su padre, Roger, que no quiere problemas con la justicia, le deja morir y le entierra entre el cemento con que se construye el edificio. Antes de su muerte Hamidou le pide a Igor que cuide de su mujer y su hijo. El cumplimiento de tal promesa desencadena una profunda reflexión ética, pues Igor tendrá que tomar decisiones que le enfrentarán a su padre y le obligarán a romper con lo que hasta ese momento era su discurrir vital. Tales decisiones suponen su iniciación a la vida adulta en la que parece adivinar que la conciencia es un elemento de primordial importancia.

Roger se inventa mil artimañas para justificar la desaparición de Hamidou y trata de deshacerse de la molesta presencia de Assita. Mientras, Igor irá estableciendo una relación respetuosa y protectora con ella. Respeto que llega hasta el interés por las manifestaciones ancestrales de la cultura africana que son presentadas como forma constitutiva del modo de «ser otro» y que no impide a Igor reconocer el valor afectivo que tienen. Así intenta reparar una estatuilla africana que un grupo de neonazis rompió con sus motos. Todo un símbolo de aceptación.

Finalmente, Igor, que ha realizado un tránsito del hedonismo quinceañero a la comprensión del valor del compromiso, confiesa a Assita la suerte de su marido. El silencio, sólo el silencio, cierra el relato donde el espectador es invitado a corregir la barbarie de los propios, tal y como hace Igor.

Un guión sólido y directo que avanza inexorablemente a un final sin solución. Una mirada dura sobre el mundo de la inmigración ilegal, sustento de una economía basada en la explotación y el racismo. Una película sobre la que Angel Fernández-Santos (1997) ha dejado escrito: «Películas como *La promesa* son un baño de autoconocimiento, un zarandeo de sinceridad, que necesitamos como quien necesita un nuevo bautismo o una nueva redención. Y nada hay en este bálsamo evangélico, pues enuncia la brutal evidencia de que, mientras dormimos, se nos agolpa bajo la cama un insomne alud humano. Y éste es el terreno abonado (la sangre no europea vertida a diario en las aceras europeas pringa y crece) del resurgir de los fascismos y del fantasma de un nuevo suicidio de Europa».

Mi hermosa lavandería



SINOPSIS: Historia de amor transgresora entre un inglés y un paquistaní. Ambientada en un barrio popular londinense, la cinta, cargada de crítica social, muestra a la vez las convulsas relaciones entre las comunidades paquistaní e inglesa, en un contexto de crecimiento del paro y el racismo.

FICHA TÉCNICA

T.O.: *My Beautiful Laundrette*

Gran Bretaña (1985)

Productores: Sarah Radclyffe y
Tim Bevan

Director: Stephen Frears

Fotografía: Oliver Stapleton

Música: Ludus Tonalis

Guión: Hanif Kureishi

Duración: 93 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Daniel Day-Lewis: Johnny

Richard Grahame: Genghis

Derrick Branche: Salim

Gordon Warnecke: Omar

Roshan Seth: Papa

Saeed Jaffrey: Nasser

Shirley Anne Field: Rachel

Charu Bala Choksi: Bilquis

Souad Faress: Cherry

Rita Wolf: Tania

Gurdial Sira: Zaki

Stephen Marcus: Moose

EL DIRECTOR: Nacido en Leicester, Gran Bretaña, Stephen Frears (1931) comenzó estudiando leyes en la Universidad de Cambridge para ingresar posteriormente en la compañía London's Royal Court Theatre y trabajar para la televisión y el cine. Su filmografía contiene títulos iconoclastas como *Ábrete de orejas* y *Sammy y Rosie se lo montan* (1987). En la primera de ellas aborda de nuevo el tema de la homosexualidad y más en concreto, la vida sentimental del autor teatral Joe Orton, asesinado por su pareja en 1967. Con *Ábrete de orejas* logra el Premio a la Mejor Contribución Artística en el Festival de Cannes. Pero su mayor éxito, y la fama, la alcanza con *Las amistades peligrosas* (1988) interpretada por Glenn Close, Michelle Pfeiffer y John Malkovich, aunque sólo obtuvo el Oscar al mejor vestuario. Incorporado a la industria americana dirige *Los timadores* (1990) con la que logra la nominación al Oscar a la Mejor Dirección. Son también trabajos suyos *Héroe por accidente* (1992), la encantadora *Café Irlandés* (1993) o *Mary Reilly* (1995) con John Malkovich y Julia Roberts.

PREMIOS:

- Nominada al Oscar al Mejor Guión Original.

Nos han engañado estos ingleses

Gran Bretaña entre los años 50 y 60 es tierra de acogida para numerosos trabajadores del área del Caribe y Asia. La ola migratoria coincide con el ocaso de los restos del Imperio forjado en siglos anteriores. Todos los súbditos de la corona británica tenían la consideración de ciudadanos británicos y tenían acceso al Reino Unido sin restricción alguna. La oposición que generó en la clase obrera británica esta inmigración obligó incluso al Partido Laborista a defender leyes que impidiesen el libre acceso de los ciudadanos procedentes de las colonias. La clase obrera británica dificultó así mismo la integración en sus comunidades de estos trabajadores. La ola conservadora que llevó al poder a Margaret Thatcher cerró el ciclo del desprecio al «paqui» o al «niger», nombres con los que fueron etiquetados los contingentes de población asiática y caribeña.

Malos años para la convivencia interracial. Manifestaciones contra la inmigración, insultos en la calle, negativas a compartir la misma mesa en los bares y actos de violencia constantes. Violencia que se manifestaba también en los medios de comunicación que acuñaban, de manera manifiesta, un mensaje donde los «paquis» o los «niger» eran objeto de burla o definidos constantemente como sucios e ignorantes.

Tal es el fondo social e ideológico de *Mi hermosa lavandería*. Pensada en principio para la televisión, terminó recalando en las salas comerciales. Realizada en 16 mm y con un presupuesto de 900.000 dólares, fue rodada en seis semanas entre Febrero y Marzo de 1985. En ella, un joven estudiante paquistaní comienza a trabajar en los negocios de un tío suyo. Aficionándose rápidamente al mundo del dinero no duda en delinquir para sacar adelante sus proyectos empresariales. Acaba regentando una lavandería en compañía de un amigo de la infancia con el que finalmente establece relaciones íntimas. ¡Una historia de amor entre un británico y un paquistaní que, además, le da trabajo! La integración de la segunda generación no puede ser más completa. Un grupo de jóvenes racistas incomodan la presencia de la pareja en el barrio y demandan el cierre de la lavandería y el regreso de los inmigrantes a su país.

La película muestra también el contraste entre dos acercamientos a la metrópoli. El tío, un acomodado hombre de negocios, pese al fracaso sentimental y familiar que vive, defiende la vida en la capital del imperio en la medida que ésta ofrece oportunidades para hacer dinero. El padre del joven, su hermano, se considera sin embargo un defraudado. Antiguo profesor y hombre de izquierdas, enfermo, contempla desilusionado la ausencia de margen para la esperanza y cómo todo fue una ilusión; tras la derrota se impone el regreso.

Sorprende, no obstante, en *Mi hermosa lavandería* el ámbito sociológico escogido por Kureishi. Los «paquis» de Londres ocupan un escalón bajo en la

pirámide social. Suelen pertenecer a la clase obrera en ocupaciones fabriles y en los servicios. La elección de unos asiáticos acomodados altera considerablemente la constelación de estereotipos dominantes y resta, según una parte de la crítica, verosimilitud a la cinta.

Pero junto con el interés político de la película, el éxito de *Mi hermosa lavandería* lanzará a la fama internacional a tres personajes de indudable trascendencia en el mundo del cine y la cultura.

En primer lugar a su director Stephen Frears, cuya primera película era ya de 1971, *Detective sin licencia*, y aunque había tenido una importante acogida por parte de la crítica seguía viviendo de su trabajo en televisión. La carrera de Frears será ya imparable a partir de *Mi hermosa lavandería*, convirtiéndose en un realizador leyenda y uno de los más lúcidos cronistas de la Inglaterra de su época. La película es una dura crítica de la política conservadora de Margaret Thatcher a la que acusa de los males de la Inglaterra de la época. Frears manifiesta su oposición al neoliberalismo tanto desde sus películas como en las oportunidades que su fama le ofrece de hacer declaraciones públicas, lo que le ha supuesto más de un disgusto y dificultad en su propia carrera.

En segundo lugar, el guionista, Hanif Kureishi. Nacido en Londres, de padre paquistaní y madre inglesa, Hanif Kureishi, es un conocido autor de la escena británica y novelista de prestigio. En sus obras están presentes, con frecuencia, los conflictos derivados de la convivencia intercultural. Una de sus últimas novelas «*El álbum negro*» narra las desdichas de Karin, un joven anglopaquistaní que se debate entre el integrismo musulmán y el pasotismo de su profesora.

El ambiente reflejado en *Mi hermosa lavandería* muestra el fondo de violencia, racismo y paro de la vida en la ciudad; un ambiente bien conocido por el autor, Hanif Kureishi, especialmente sensibilizado por un racismo que sufrió en sus propias carnes a lo largo de su infancia cuando algún maestro le llamaba «paqui» y dejaba sobre su pupitre la foto de unos campesinos a la puerta de su choza. Como tantos otros inmigrantes, cuenta Kureishi (1986) que cuando fue consciente de que los paquistaníes eran objeto de mofa y rechazo trató de negarse su propio origen, de modo muy parecido a aquel muchacho negro que sabiendo que la piel quemada se vuelve blanca se metió en agua hirviendo. No es hasta que conoce la lucha de los Black Panthers cuando recupera el orgullo de su origen; conoce autores como James Baldwin o Richard Wright, se conmociona con la transformación de Cassius Clay en Muhammad Alí, y contempla la afirmación negra en los Juegos Olímpicos de México... en definitiva, asiste al despertar de la lucha antirracista y a la afirmación orgullosa de la diferencia.

Por último, Daniel Day-Lewis, un actor excelente cuyo papel en *Mi hermosa lavandería* quedó ensombrecido por el reconocimiento obtenido aquel mismo

año con *Una habitación con vistas* de James Ivory, basada en una obra de E.M. Foster. Daniel Day-Lewis aparecerá posteriormente en el tratamiento cinematográfico del problema irlandés en películas como *En el nombre del padre* (1993) de Jim Sheridan y *The boxer* (1997) y se convertirá en uno de los actores británicos de mayor reconocimiento internacional.

Todos nos llamamos Alí



SINOPSIS: Una viuda entrada en años, Emmi Kurowski, conoce en una taberna a Alí, un emigrante marroquí veinte años más joven que ella. La relación entre ambos crece en medio de la hostilidad y el desprecio de hijos, vecinos y compañeros de trabajo. Con el tiempo, la relación de la pareja es aceptada y el matrimonio otorgará un cierto decoro a la situación. Al final, en un hospital, un médico informa a Emmi que su marido tiene una enfermedad incurable.

FICHA TÉCNICA

T.O.: *Angst essen seele auf*
Alemania (1973)

Guión: R.W. Fassbinder

Fotografía: Jürgen Jüges

Música: Preexistente Archiv

Sonido: Fritz Müller-Scherz

Duración: 93 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Brigitte Mira: Emmi Kurowski

El Hedi Ben Salem: Alí

Barbara Valentin: Barbara

Irm Hermann: Krista

R.W. Fassbinder: Eugen

Karl Scheydt: Albert

Elma Karlowa: señora Kargus

Anita Bucher: señora Ellis

Gusti Kreissi: Paula

Walter Sedimayr: tendero

EL DIRECTOR: Rainer Werner Fassbinder, alemán de Munich (1946-1982), es una de esas personalidades polifacéticas capaz de moverse con soltura en ámbitos tan variados como el periodismo, la escena teatral, donde fue autor y actor, o el cine, al que llega como guionista y tras ver frustradas sus intenciones de ingresar en la Berliner Film und Fernsenakademie (La Escuela Superior de Cine y Televisión de Berlín Oeste), al suspender el examen de ingreso. Desde 1969 hasta su muerte en 1982 desarrolla una actividad frenética con el estreno de treinta y ocho películas para cine o televisión de las que cabe destacar títulos tan conocidos y a veces polémicos como *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (1972), *Todos nos llamamos Alí* (1973), *El matrimonio de Maria Braun* (1978) o *Querelle* (1982). Es autor de cuatro series de televisión, entre ellas su monumental *Berlin Alexanderplatz*, en catorce episodios, donde da vida a la novela homónima de Alfred Döblin.

PREMIOS:

- Premio de la crítica del Festival de Cannes (1974).
- Director del año por el «British Film Institute».

Parejas y revoluciones

Pocos realizadores tienen en su haber una obra tan prolífica; pocos han acometido un balance tan crítico y severo de la Alemania contemporánea como el llevado a cabo por Rainer Werner Fassbinder en las treinta películas que realizó. Balance que acomete además desde la tradición del teatro alemán, pues el cine de Fassbinder es el producto de su pasión por la escena. Sus películas, insistimos, tienen un profundo regusto a obra teatral, a movimiento de actores en un escenario, a búsqueda de catarsis pública.

Todos nos llamamos Alí es tanto una muestra de su predilección por abordar los problemas de las clases populares como el acercamiento a un aspecto sobre el que posee una particular experiencia: la inmigración. Así lo señala el propio Fassbinder (Torres, 1983: 64) cuando destaca que su padre alquilaba habitaciones a obreros inmigrantes, «de esa época conozco los problemas de los obreros inmigrados y tengo una cierta afinidad con ellos». En su obra dejará pronto inequívocas señales de esa afinidad. *Fabricante de gatitos*, un largometraje de 1969, presenta a Jorge, un emigrante turco enfrentado al agresivo rechazo de una sociedad que se resiste a aceptarlo. Fassbinder, con frecuencia actor en sus propias películas, encarna en este caso el papel del turco.

Sobre el segundo aspecto, la predilección por las clases populares, una de sus señas de identidad, no es tanto producto de la casualidad como toma de partido consciente, en una Europa en la que la adscripción a una u otra clase, remite a la división política entre derecha e izquierda, con todo lo que ello significaba. Tal toma de partido es presentada con esta rotundidad: «En mi vida privada siempre he buscado contactos con personas no-privilegiadas, más proletarios, porque me he dado cuenta que los problemas de la burguesía y la pequeña burguesía son mucho menos importantes históricamente que los del proletariado». Declaración de principios que bien pueden suscribir Ken Loach o Robert Guédiguian y que, desafortunadamente, tan pocos imitadores tiene, dada la abundancia de películas donde se nos presentan los insulsos problemas afectivos y sexuales de las clases medias.

Todos nos llamamos Alí es, por tanto, el fruto de una experiencia y una toma de partido. Y es también un homenaje al realizador alemán afincado en Estados Unidos, Douglas Sirk sobre el que Fassbinder llegó a publicar un estudio. Douglas Sirk había estrenado en 1965 *Solo el cielo lo sabe*, romance entre un hombre joven, Rock Hudson y una viuda, Jane Wyman, que bien podríamos interpretar como prototipos de Alí y Emmi, nuestros protagonistas, salvando las diferencias de la sociedad en que la trama se presenta.

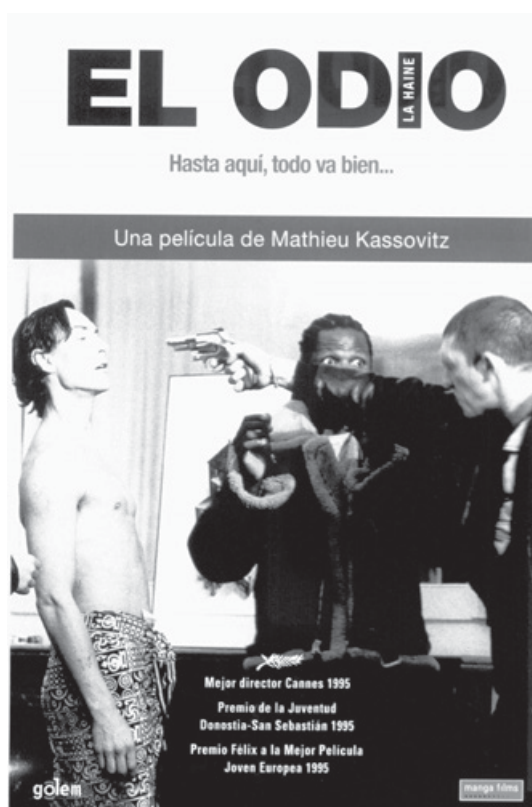
Todos nos llamamos Alí aborda el rechazo, el racismo cotidiano que se opone a la consideración de igual del inmigrante pobre. Es a la vez una reflexión sobre la necesidad del cambio. Se trata de una invitación a modificar la realidad

que nos impide ser felices, sobreponiéndonos a las mezquindades que convierten nuestras vidas en drama. Uno de esos dramas, está ocasionado por la no aceptación del otro y la ausencia de respeto a la libertad de cada persona.

En una muestra de optimismo poco habitual en Fassbinder, la primera parte de la película, presenta el rechazo a la pareja Alí-Emmi por familiares, amigos y vecinos. Será Emmi, la protagonista femenina, quien se enfrentará a las situaciones y logrará salir victoriosa. Sin embargo, en la segunda parte, en un contexto de mayor aceptación social, se aborda la difícil convivencia de la vida en pareja. Un tema, por otro lado, muy del 68. La revolución como tarea en la que está implicada también la transformación de la vida cotidiana.

La crítica ha reprochado a Fassbinder su pesimismo. Él ha optado por justificarlo como propedéutica revolucionaria: «Frecuentemente se reprocha el pesimismo de mis películas, pero pienso que hay razones suficientes para ser pesimista,... Están basadas en la idea de que la revolución no debe ocurrir en la pantalla, sino en el exterior, en el mundo. Cuando mostro que las cosas van mal, es para advertir a la gente de que seguramente van a seguir así si no cambian su vida... Jamás intento reproducir la verdad en una película; mi intención es sacar a la luz ciertos mecanismos de forma que la gente comprenda la necesidad de cambiar su propia realidad» (Torres, 1983: 62). La revolución, según el realizador alemán, empezaría en casa.

El odio



SINOPSIS: Cruda fotografía de la sinrazón de una juventud para la que el futuro no existe. Veinticuatro trepidantes horas en la vida de tres jóvenes de un barrio marginal de París. La vida transcurre entre porros, idas y venidas a ningún sitio y la constante presencia de la policía. Retrato de una sociedad en tránsito hacia el desastre.

FICHA TÉCNICA

T. O: *La haine*

Francia (1995)

Dirección y guión: Mathieu Kassovitz

Productor: Christophe Rossignon

Producción: Les Productions Lazenne,
Studio Canal Plus, La Sept Cinéma,
Kasso Inc. Productions

Fotografía: Pierre Aim

Dirección artística: Giuseppe
Ponturo

Montaje: Mathieu Kassovitz y
Scott Stevenson

Duración: 97 minutos.

FICHA ARTÍSTICA

Vicent Cassel: Vinz

Hubert Kounde: Huber

Saïd Taghmaoui: Saïd

François Levantal: Astérix

Karim Belkhadra: Samir

Edouard Montoute: Darty

Solo: Santo

Marc Duret: Inspector Notre Dame

Héloïse Rauth: Sarah

Rywka Wajsbrot: La abuela de Vinz

EL DIRECTOR: El parisino Mathieu Kassovitz (1970) tenía 25 años cuando rodó *El odio*. Se trata de la obra revelación de un joven director que ya había logrado el reconocimiento de la crítica francesa con *Métisse* premiada en el Festival de París con el Premio Especial del Jurado. Se le puede contemplar como actor en *Un héroe muy discreto*, la falsa construcción de un pasado de resistente en la Francia ocupada. Carlos Boyero (1996) ha dicho de Kassovitz: «...demuestra poseer oído para pillar el argot de la calle, sensibilidad para captar el hirviente estado de ánimo de los jóvenes marginales periféricos, fuerza visual para expresar con imágenes poderosas ese volcán anímico».

PREMIOS:

- Mejor Director Festival de Cannes de 1995.
- Premio de la Juventud Festival de San Sebastián (1995).
- Premio Félix a la mejor película joven (1995).

Hasta aquí todo va bien

A lo largo de los años 80 y 90, en la periferia de grandes ciudades como París, Lyon o Marsella se han ido sucediendo explosiones de violencia protagonizada por jóvenes: toda una generación crecida en la contemplación de vídeoclips, música gamberra, invitaciones publicitarias al consumo y una cotidianeidad presidida por la más elemental ausencia de recursos.

Este contexto social se traduce en películas como *Hexógone* (Malik Chiane, 1994), *État des lieux* (Jean-François Richet, 1997), *Zone franche* (Paul Vecchioli, 1996) o *El odio*, una suerte de representación de la oposición centro-periferia que no es sólo una oposición espacial, sino, además, la muestra de un conflicto social y cultural. *Cahiers du cinéma* saludó este tipo de cine en la medida que planteaba un retorno a la política. Para Konstantarakos (1999) se trata de una mirada a la miseria del cuarto mundo que ha ido creciendo en el seno del mundo desarrollado y su confrontación con la riqueza, que aparece tan pronto como se deja el barrio para acercarse al centro de las grandes urbes.

En *El odio*, Mathieu Kassovitz trata la historia de tres jóvenes: Hubert, negro de origen africano, Vinz, judío y Saïd, árabe. Los tres viven en un suburbio parisino que despierta un día en estado de sitio tras las peleas entre jóvenes y policías, provocadas porque un joven árabe de dieciséis años se debate entre la vida y la muerte tras un interrogatorio policial.

El odio tiene antecedentes en la muerte en 1993 del árabe Makomé, de 17 años, muerto de un disparo mientras era interrogado por la policía. Kassovitz, activo participante en las manifestaciones de protesta que siguieron a aquellos hechos, recupera ahora el trágico incidente y hace un alegato antipolicía. En los disturbios de la noche anterior Vinz encuentra la pistola de un policía y el arma le otorga la posibilidad de un instrumento de justicia que decide utilizar en el caso de que su amigo, Abdel Ichach, fallezca. Fiel a una concepción judía del mundo que establece la necesidad de pagar con la misma moneda, Vinz no deja de repetirse que él matará un policía si Abdel fallece.

La película tiene dos momentos bien diferentes tanto por el ritmo de los acontecimientos como por los medios expresivos utilizados: luz del día, sonido estereo, barriada marginal, los jóvenes ven transcurrir sus vidas sin mayor aliciente que el paso del tiempo y el consumo de porros, atosigados por una policía que supone su único contacto con un estado en tránsito de lo asistencial a lo policial; Movimientos de cámara y travellings sirven para dotar de realismo las escenas.

Sin embargo, las horas que transcurren en París, rodadas con métodos más clásicos: noche, cámara a mano, sonido mono y largas distancias focales permiten desencadenar una cascada de violencia donde los malos tratos que reciben en una comisaría y un encuentro con skinheads anuncian un trágico final.

La cinta es un retrato masculino, con ausencia casi total de la mujer, salpicada de notas de humor, rodada en blanco y negro, recuerda al espectador constantemente que no está viendo una película cómica sino un retrato realista pese a los frecuentes recursos estéticos muy cercanos al videoclip.

Pero por encima del tratamiento estilístico, *El odio* supone el retrato y la denuncia de una sociedad que construye el bienestar de unos pocos sobre la marginación y la ausencia de horizontes de una parte importante de la población. Los tres jóvenes se convierten así en parábola de toda una juventud corroída por el odio. Con claras influencias del director afroamericano SpikeLee, la violencia siempre parece a punto de estallar y su clima latente se mantiene a lo largo de toda la cinta entre una avalancha de palabras, de gritos, de gestos y de músicas. La vinculación con el cine de barrio estadounidense –hood movies– parece venir a indicarnos que llevamos camino de convertir los barrios marginales en una reedición del gueto. No obstante, se aprecia una diferencia notable, los problemas étnicos son sustituidos en el caso francés, donde los amigos poseen procedencias diversas, por la oposición social, incluso generacional. Careciendo de todo, de trabajo, de dinero, de ideales, lo único que cabe es caminar, constantemente, sin otro objetivo que el simple consumo de energías.

Acusada de incitación a la violencia, la película fue una premonición de la rebelión de los jóvenes franceses contra la política de Alain Juppé y de los disturbios que cruzaron el vecino país. *El odio* causó un gran impacto y generó una enorme polémica hasta tal punto que el primer ministro Alain Juppé organizó una sesión especial con su gabinete para ver la película.

Pueden establecerse relaciones de *El odio* con filmes como *Haz lo que debas* (Spike Lee), *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz), *I vinti* (Michelangelo Antonioni) o *Samie y Rosie se lo montan* (Stephen Frears), películas cuyo interés sociológico supera en ocasiones el filmico, convirtiendo la reflexión sobre la juventud en un tema candente, hasta el punto de que un conocido pedagogo llega a afirmar que entre los principales recursos con los que contaría hoy un docente para actualizarse está el de acudir con más frecuencia al cine, y tomar nota del mundo de símbolos desde donde construyen su identidad los jóvenes de finales del siglo XX.

¡Hola primo!



SINOPSIS: Historia de inmigrantes argelinos en Francia presentada a partir de la relación entre dos primos: uno recién llegado (Alilo), el otro residente en París desde hace tiempo (Mok). La convivencia entre ambos permite una reflexión sobre las formas de vida e integración y el contraste con la cultura de procedencia. Abordada como comedia, no deja de ser una crónica de la melancolía de los argelinos en París.

FICHA TÉCNICA

T. O.: *Salut Cousin!*

Francia-Argelia-Bélgica-Luxemburgo (1996)

Dirección: Merzak Allouache

Guión: Merzak Allouache y Caroline Thivel

Fotografía: Pierre Aïm y Georges Diane

Música: Safy Boutella

Guión: Denise de Casabianca

Duración: 103 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Gad Elmaleh: Alilo

Mess Hattou: Mok

Magaly Berdy: Fatoumata

Ann-Gisel Glass: Laurence

Xavier Maly: Claude

Jean Benguigui: Maurice

Dalila Renault: Malika

Fatiha Cherinegue: Tía

EL DIRECTOR: Merzak Allouache es un cineasta argelino formado en el Institut National du Cinéma de Argel y posteriormente en la escuela de cine de París (IDHEC) donde se diploma en 1967. Trabaja en la ORTF. Presenta su ópera prima *Omar Gatlato* en 1976, una obra saludada por los aires renovadores que introducía en el cine argelino. Aborda en ella las dificultades a que se enfrenta la juventud argelina y especialmente los problemas de relación entre ambos sexos. Obtiene en Cannes el premio «Perspectivas del Cine Francés» (1987) con la película *Un amour à Paris* (1986), donde contrasta los sueños y realidades de un joven beur y una chica judía recién llegada de Argelia. Se traslada a París mediados los años 80, ante la imposibilidad de rodar en su país, presenta en 1994 *Bab El-Oued City* una incursión en el drama argelino.

PREMIOS:

- Premio de la Crítica Árabe, Quincena de Realizadores del Festival de Cannes (1996).
- Premio del Público en el Festival de Marsella (1996).
- Premio de la Juventud en el Festival de Vevey (1996).

Una fábula de La Fontaine

Película convincente, *¡Hola primo!* es un refrescante y divertido acercamiento a la inmigración magrebí en Francia. Alilo, un joven argelino llega a París con el encargo de recoger una maleta con ropa occidental que será vendida a las jóvenes argelinas de las clases acomodadas. En la estación le espera su primo Mok, un argelino de la segunda generación, sobre el que pesa la condición del desarraigo: ni está integrado en la sociedad francesa, pese a que se considera francés, ni ve en Argelia, con todo lo que está pasando, un lugar atractivo para vivir.

La estancia de Alilo en París se alarga inesperadamente. Tras perder la dirección en que debe recoger la maleta se ve obligado a convivir con Mok en un apartamento de un barrio de inmigrantes procedentes de distintas geografías.

La convivencia da pie a una serie de situaciones divertidas, en las que se habla de cosas serias con cierta ligereza: lo mal que están las cosas en Argelia, la condición marginal de los inmigrantes en Francia, las deportaciones, los skinners, etc. La vida de Mok, una sucesión de desatinos, permitirá recorrer algunos de los escenarios del magreb parisino, como el club donde intenta abrirse paso en el mundo de la música, las peleas clandestinas de perros o la picaresca de las bodas por dinero para legalizar la estancia en el país.

La visita de Alilo a la familia de Mok establece un contrapunto interesante. Los problemas de la segunda generación no son los mismos que viven los protagonistas de la emigración de los años 60 y 70. Incorporados a una sociedad que demandaba su fuerza de trabajo en ese momento, añoran un regreso que probablemente nunca se llegará a producir. La situación argelina no lo permite. No obstante la conexión con Argelia es cotidiana. La televisión lo garantiza.

Este mundo de contrastes entre el norte y el sur del Mediterráneo desconcierta a Alilo. Finalmente conocerá a una chica senegalesa con la que empezará un periplo de indocumentado. Quien regresará a Argelia será Mok. La policía no le deja otra opción.

La película hace referencia también a la fábula de La Fontaine *El ratón ciudadano y el campesino*. Invitado un ratón de campo a comer en la ciudad, los comensales se vieron sorprendidos y obligados a interrumpir el banquete. El ratón de campo decide abandonar la succulenta comida, añorando los convites sin sustos, aunque el manjar sea inferior. La fábula será interpretada por Mok en un club, ante un público multicultural que, desesperados, no le permiten que concluya la actuación. Un enmendarle la plana a la moraleja y una afirmación rotunda del riesgo que acompaña el deambular del individuo en la moderna urbe, sin más referencia que su capacidad de sobresalto e ilusión.

¡Hola primo! es una obra fronteriza por excelencia, moviéndose a caballo entre dos culturas, aborda precisamente los avatares de la integración y la dis-

tancia que separa, ya, a los familiares que viven a ambos lados del Mediterráneo. Abre también la puerta a nuevas relaciones interétnicas, Alilo, magrebí; Fatoumata, una joven senegalesa. Parece toda una llamada a un mestizaje difícil de resolver por algunos sectores de la sociedad francesa.

Antonio Weinrichter (1997) diferencia *¡Hola primo!* de otras obras del género beur –sobre parisinos de segunda generación– como *El té del harén de Arquímedes* o *El odio*, «en que, sin duda debido a su condición de emigrado reciente, Allouache, el director, adopta un punto de vista más cercano a Alilo (Gad Elmaleh), el primo que viene de visita desde Argel...».

De todo corazón



SINOPSIS: Reivindicación ética de la familia proletaria. Avatares de dos familias obreras marselesas. Historia de amor de una pareja interracial, una adolescente blanca (Clim) y un joven negro (Bebé). La noticia del embarazo de la joven es presentada como una violación. El joven acaba en la cárcel. Una cadena de infortunios pone en peligro esa relación. De fondo, los conflictos étnicos y económicos en una ciudad multirracial.

De ella escribe Angel Fernández Santos (1998): «Es cine de gran pureza, luminoso hasta el deslumbramiento, libérrimo, fraterno y, sin la más mínima caída en la gesticulación ideológica, explosivo por las cargas subversivas franciscanas que se aprietan detrás de su placidez y la hacen incendiaria por lo que tiene de apagafuegos en la hoguera que cuentan, un islote de hombres humanos que flota en medio de la Europa extrahumana...».

FICHA TÉCNICA

T.O.: *Á la place du coeur*

Francia (1998)

Director: Robert Guédiguian

Guión: Jean-Louis Milesi y Robert Guédiguian

Música: varios

Fotografía: Bernard Cavalie

Duración: 115 minutos.

FICHA ARTÍSTICA

Laure Raoust: Clim

Alexandre Ogou: Bébé

Ariana Ascaride: Marianne

Jean-Pierre Darroussin: Joël

Véronique Balme: hermanita

Gérard Meylan: Franck

Christine Brucher: Francine

EL DIRECTOR: Ejemplo de mestizaje cultural personal, Robert Guédiguian procede del barrio portuario marsellés de L'Estaque, poblado por gentes de diversos orígenes. De nombre francés, su primer apellido es armenio y el segundo, alemán. Afirma que su lenguaje es Marsella, que logra proponer como metáfora del mundo y fruto de la mezcla de acentos. Trilingüe desde niño, se declara amante de Brecht, Capra, Loach y Pasolini. Ha realizado ocho películas sin salir de Marsella. Entre otras, la que le dio a conocer, *Marius y Jannete*. *De todo corazón* es su octava película y está inspirada en la novela de James Baldwin *Blues de la calle Beale*. Sobre su preferencia por el cine de contenido social afirma: «Me gusta dar voz a los sin voz. Esa debería ser una de las funciones del cine».

PREMIOS:

- Gran Premio Especial del Jurado en San Sebastián (1998).
- Premio de la Oficina Católica Internacional de Cine (1998).

Otras películas

EL POLICÍA

FICHA TÉCNICA: T.O.: *Polizei*; Turquía (1988); Director: Serig Gören; Guión: Hueseyin Kuzu; Música: Timur Selcuk; Fotografía: Erdal Kahraman; Duración: 95 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Kemal Sunai; Babett Jutte; Yalcin Guzelce; Kaya Gürel; Niluefer Usku; Atila Causera.

SINOPSIS: Una de las películas turcas más relevantes de los últimos tiempos. Historia de amor entre un barrendero de Berlín y una camarera a la que conoce de manera fortuita. El protagonista intentará conquistarla disfrazado de policía, consiguiendo el uniforme tras numerosas peripecias. Sección «panorama», Festival de Berlín, 1988.

EL DIRECTOR: Serig Gören es un hombre con amplia experiencia en el mundo del cine donde comenzó en tareas de montador y ayudante de dirección. Co-dirige un par de películas con Yilmaz Güney al que sustituye finalmente en el film *Ansiedad* (1975) que pasa así a ser su primera película. En *Yol (El camino)* (1982) vuelve de nuevo a sustituir a Güney que se encuentra en prisión por sus actividades en contra del régimen dictatorial turco. Aborda el problema de la emigración turca a Europa en la película *Alemania, amarga patria* (1981). Por último, son muy interesantes los trabajos centrados en la situación de la mujer *Las ranas* y *Pasiones secretas*, ambas de 1985.

EL TÉ EN EL HARÉN DE ARQUÍMEDES

FICHA TÉCNICA: T.O.: *Le thé au harem d'Archimede*; Francia (1985); Dirección y guión: Mehdi Charef; Fotografía: Dominique Chapuis; Música: Karim Kacet; Duración 110 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Kader Boukhanef: Madjid; Rémi Martin: Pat; Laure Duthilleul: Josette; Saida Bekkouche: Malika; Nicoles Hiss: Solange; Brahini Ghenaiem: El padre; Nathalie Jadot: Chantal; Frédéric Ayivi: Bengston; Pascal

Deaweme: Thierry; Sandrine Dumas: Anita; Bourlem Guerdjou: Bibiche; Jean-Pierre Sobeaux: Jean-Marc; Nicolas Wostrikoff: Stéphane

SINOPSIS: Crónica del conflicto entre naturales e inmigrados en un contexto social de pobreza y ausencia de ideales. Un barrio-dormitorio en las afueras de una gran ciudad es el marco donde conviven y se enfrentan franceses y magrebíes. Crítica feroz a los resultados de las políticas neoliberales mostrados como desgarro social.

EL DIRECTOR: Mehdi Charef llega a Francia en 1968 y trabaja como tornero hasta que en 1983 publica un relato autobiográfico, *El té en el harén de Arquímedes*, –juego de palabras que en francés bien puede entenderse como Théorème d’Archimède– que tiene una gran acogida. Tras una colaboración en la cadena de televisión Antenne 2 sobre los *beurs* conoce a Costa Gavras que le anima a llevar al cine su relato. Su estreno y el éxito que alcanza le convierten en uno de los directores magrebíes más destacados. Ha realizado también *Camomille* (1987) y *El país de las Julietas* (1991).

YASEMIN

FICHA TÉCNICA: T.O.: *Yasemin*; Alemania (1988); Director: Hark Böhm; Guión: Hark Böhm; Música: Jens-Peter Oslendorff; Fotografía: Slavomin Idzrak; Montaje: Moune Barius; Duración 86 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Ayse Romey: Yasemin; Uwe Bohm: Jan; Sener Sen: Padre Yunuf; Katharina Lehmann: Susanne; Nedim Hazar: Hassan; Corinna Harfouch: Eaggers; Bembe Bowakow: entrenador de judo.

SINOPSIS: Adaptación de Romeo y Julieta a la época actual. Un amor lleno de dificultades entre un joven alemán y una muchacha de origen turco. El director, Hark Böhm fue uno de los actores habituales de Fassbinder y debuta en la dirección con esta película. Gran éxito de taquilla del cine alemán.

FLOATING LIFE

FICHA TÉCNICA: T.O.: *Floating Life*; Australia (1996); Directora: Clara Law; Guionista: Clara Law y Eddie L.C. Fong; Música: Davood A. Tabrizi; Duración: 95 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Cecilia Fong Sing Lee: Mrs. Chan; Mina Lin: Apple; Edwing Pang: Mr. Chan; Annette Shun Wah: Yen Chan; Annie Yip: Big Chan.

SINOPSIS: La familia Chan abandona Hong Kong y emigra a Sidney (Australia) huyendo del gobierno chino sobre la ciudad. Deciden reunirse con su hija Bing, que vive allí con su esposo. La familia Chan está compuesta por el

matrimonio y dos hijos. Cuando llegan su hija los recibe con frialdad e insiste en la importancia de acomodarse a las costumbres del lugar. Los hijos encuentran pronto acomodo en una escuela y hacen amigos, pero los padres sufrirán el contraste enorme de culturas.

TRABAJO CLANDESTINO

FICHA TÉCNICA: T.O.: *Moonlighting*; Gran Bretaña (1982); Dirección: Jerzy Skolimowski; Guión: Jerzy Skolimowski; Fotografía: Tony Pierce; Música: Stanley Myers; Montaje: Barrie Zienciowska; Duración: 94 minutos

FICHA ARTÍSTICA: Jeremy Irons; Eugene Lipinsky; Jiri Stanislaw; Eugeniusz Haczekiewicz; Dorothy Zienciowska; Edward Arthur; Denis Holmes.

SINOPSIS: Un grupo de obreros polacos son contratados para realizar una obra en Londres en casa de un rico empresario que se aprovecha así de sus bajos salarios y el tiempo breve de ejecución. El departamento de inmigración de Gran Bretaña les concede un mes de estancia y ese es el tiempo en que deben realizar su trabajo. Durante ella estallan en Polonia las huelgas de Solidaridad y son engañados por su capataz, único que domina el idioma. A su regreso a casa conocerán el engaño. Una reflexión sobre la maraña económica y política que maneja los destinos de los seres humanos.

PELLE, EL CONQUISTADOR

FICHA TÉCNICA: T.O.: *Pelle erobreren*; Dinamarca, 1987; Director: Bille August; Guión: Bille August, Per Olov Enquist y otros, basándose en la novela de Martin Andersen; Música: Stefan Nilsson; Fotografía: Jörgen Persson; Montaje: Janus Billeskov Jansen; Duración: 138 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Max von Sydow: Lasse Karlsson; Pelle Hvenegaard: Pelle Karlsson; Manager: Erk Paaske; Anna: Kristina Tornqvists; Fornador: Morten Jorgensen; Mr. Kongstrup: Axel Strobye; Erk: Bjorn Granath.

PREMIOS:

- Palma de Oro del Festival de Cannes, 1988 con una mención a la especial contribución de Max von Sydow.
- Oscar a la mejor película en lengua extranjera 1989.

SINOPSIS: Lasse Karlsson (Max von Sydow) y su hijo Pelle emigran de Suecia a Dinamarca donde intentan sobrevivir. La emigración es tanto el resultado de la temprana muerte de la madre de Pelle como de la creencia en que la vida será más dulce en otro lugar. La historia nos narra la infancia de Pelle y su crecimiento, hasta que es capaz de elaborar sus propios sueños que sitúan en América su destino.

El cine como imagen diversa de la alteridad

Por Aquilina Fueyo Gutiérrez y
José Ignacio Fernández de Castro¹

«He aprendido mucho viendo viejas películas, aunque lo importante es ‘digerir’ bien estos textos y luego olvidarlos, para abandonarse enteramente en la expresión de la propia personalidad. Los buenos textos son catalizadores utilísimos, pero la seducción técnica puede crear nuevos manierismos, que sólo tienen de moderno el barniz exterior. La única regla válida es la que advierte que no deben perderse de vista jamás las relaciones con el hombre, con su dimensión, con su vida. Así, las experiencias de Resnais o Robert-Grillet son y serán útiles para otros directores que tenemos cosas que decir sobre el hombre y dirigidas al hombre, y que sabemos dominar la fácil tentación de la imagen que se contempla a sí misma, del arabesco, de la geometría, del tecnicismo de las pompas de jabón que, como *Mariemba*, no significan nada.»

Alberto Lattuada²

1. Cine y realidad

La *sala cinematográfica* es, sin duda, uno de los ejemplos más eminentes de realización social y más o menos consciente de la vieja *caverna platónica*...

Allí en efecto, los *espectadores/esclavos* (voluntarios y temporales) se ven encadenados por su propia *cinefilia* de cara a una *pared/pantalla* donde, en el fondo descendente del habitáculo, se renovará en cada sesión el *espectáculo de las sombras*. Son éstas la casi *mágica urdimbre* que el *fuego/proyector*, situado tras las cabezas, en el límite externo de la sala, lanza a través de las *figuras*/

¹Aquilina Fueyo Gutiérrez es profesora de la Universidad de Oviedo (Área de Didáctica) y José Ignacio Fernández del Castro pertenece al Departamento de Filosofía del IES «Fernández Vallín» de Gijón.

²En José Ángel Cortés (1972). *Entrevistas con directores de cine italiano*, Magisterio Español, Madrid.

producciones manipuladas por los *caminantes/intérpretes* que por tal límite transitan.

Pero hay aquí algunas variaciones... El *lapsus temporal* que media entre la *producción/peregrinaje* y la *mirada espectante* introduce nuevos elementos *manipuladores* sobre la *realidad externa* a la sala; la *liberación de los esclavos/cinéfilos* se produce reiteradamente, tras cada *sesión de sombras*, para que sean abruptamente absorbidos por *su propio mundo exterior*; los *caminantes/intérpretes* se tornan *profesionales de las sombras* para mostrar, con ellas, su particular *perspectiva sobre el acontecer extramuros*, sus personales *cosmovisiones*...

El cine aparece, así, como el *gran espectáculo de las sombras* de la sociedad contemporánea... No *proyecta o refleja la realidad*, *manipula* algunos aspectos de la misma según los *intereses estéticos, cognoscitivos o ideológicos* presentes en la *producción, dirección e interpretación*³ de las obras. Y, también, claro está, distorsiona sus *mensajes* por los *ruidos e interferencias* más o menos vinculados a la *industria* (*mitificaciones, publicidad, críticas más o menos especializadas, controversias mediáticas,...*); los *recontextualiza* en la *configuración última de los ojos esclavizados*, convertidos en *retroalimentación* desde el *consumo pasivo* o la creación *grupos de intereses específicos* (*ligados a géneros sintácticos*⁴, *tradiciones semánticas*⁵ o *identidades culturales*⁶).

Nos encontramos, pues, ante la *obra cinematográfica* dotada de un innegable *carácter simbólico*, al constituir un *objeto material complejo*⁷, dotado de *sentido propio*, que representa a una *realidad externa* con inevitable *intencionalidad pragmática*... Y se hace imprescindible, a la hora de abordar las relaciones entre el fenómeno cinematográfico y la realidad, equiparnos con las herramientas de una *semiótica crítica aplicada*⁸ que, sin olvidar los aspectos *sintácticos y semánticos del lenguaje cinematográfico*, profundice en su *dimensión pragmática* como *texto cultural intencionalmente ideológico* en su *visión interesada del mundo* y en las *propuestas transformadoras/legitimadoras* que, explícita o implícitamente, deriva.

En tal perspectiva, sin duda, se instala la presente propuesta de Chema Castiello... *Huevos de serpiente* se carga aquí de connotaciones cinéfilas, un

³Hasta ahora nos habíamos referido a la *interpretación* como el proceso general de mediación (*inter pretus*) entre una realidad objetual y la mirada del espectador, lo cual engloba la labor de guionización, producción, dirección, actuación, filmación y montaje. Aquí nos referimos estrictamente a la *interpretación* como la tarea que desarrollan actrices y actores al «actualizar prácticamente» un guión, según las directrices procedentes de la dirección-producción, para construir los elementos (secuencias narrativas) necesarios para el montaje.

⁴Por ejemplo, el melodrama.

⁵Por ejemplo, el cine obrero.

⁶Por ejemplo, el llamado cine «de culto».

⁷Aparatos (cámaras, focos, instrumentos de montaje, etc.), registros (cinta de celuloide, bandas de audio, etc.), recintos (escenarios, sala de montaje, sala de proyección, etc.) y personas que operan con y en todos ellos.

⁸Siguiendo, por ejemplo, el camino iniciado por las propuestas de Charles Morris (1938), *Fundamentos de la teoría de los signos* (Barcelona, Paidós, 1971), o Roland Barthes (1963-1974), *La aventura semiológica* (Barcelona, Paidós, 1974).

guiño cómplice dirigido a cuantas personas se instalan ante la realidad como gozadoras de pantallas selectas... Pero van mucho más allá, proyectándose como reflejos incompletos, distorsionados, provocadores, de la génesis del *racismo* y la *xenofobia*... Y en esa misma voluntad de provocación late también un anhelo práctico de modificación de los hechos referidos, un explícito afán didáctico.

2. Cine y alteridad

El cine, pues, como *texto cultural*, se torna discurso realizado por un «*nosotros*» que, explícita o implícitamente, cobra sentido a través de la representación de un «*ellos*», de un «*los otros*».

Ejemplo eminente de *cultura de masas*⁹, la *representación cinematográfica*, al enfocar la *alteridad*, se determina, por supuesto, en la producción, en el ojo que se sitúa tras la cámara, pues éste «mira» a partir de las perspectivas derivadas de su *asunción hegemónica del nosotros* o de su *voluntad empática de otredad*¹⁰. Pero también en la elaboración misma del discurso filmico alienta inevitablemente una *intencionalidad transformadora o legitimadora de comportamientos*, y ésta puede *dirigirse hacia el propio nosotros, hacia los otros* o asumir un hipotético *destino universal*. Y esa carga *pragmática* de intenciones configurará finalmente el *mensaje*, la *narración icónica*, en una «*textura*» *formalmente descriptiva*¹¹ o *materialmente valorativo*¹². Tenemos, de este modo, en la combinación de los tres criterios descritos, pergeñada una *tipología sistémica de posibles discursos cinematográficos sobre la alteridad* capaz de servirnos de guía para el *análisis semiótico crítico* de las producciones reales...

Así las *miradas del nosotros* se constituirán como *discursos del dominio*¹³ si adoptan un *tono descriptivo*, o como *discursos de la mala conciencia*¹⁴ cuando incorporan un *tono valorativo*...

⁹E inscrita, pues, en los parámetros de una *cultura hegemónica*, en constante dialéctica con otras *culturas* (populares), *subculturas* (rurales, femeninas, étnicas,...), o *contraculturas* (de resistencia).

¹⁰La posible identidad sexual, ideológica o cultural del equipo de producción con los correlatos sociológicos de la alteridad queda aquí, en cualquier caso, diluida por las propias condiciones sociales que permiten su acceso a la producción dentro de la industria cinematográfica (no vamos a hablar en este punto, por su problemática y casi imposible incorporación al espacio educativo normalizado de las producciones realizadas al margen de los canales habituales de distribución masiva), por lo cual, en su caso, el «discurso hecho desde los otros» sólo puede manifestarse como *voluntad de empatía*.

¹¹Frecuentemente encubridora de la *legitimación* más o menos implícita del «estado de cosas» que se pretende describir.

¹²Casi siempre con una fuerte carga *apologética* del *nosotros* o del *ellos* de los que parte y hacia los que se dirige.

¹³Ya sea, en el plano pragmático, como «aventura» (si busca el «recreo evasivo del propio *nosotros*»), como «destino» (si busca la «aceptación sumisa por parte del *ellos*») o como «necesidad» (si busca la «perpetuación armónica del estado de cosas»).

¹⁴Ya sea como «expiación» (si busca la «liberación de la culpa del propio *nosotros*»), como «exaltación» (si busca «redimir un *ellos*») o como «revisión» (si busca una «relectura problematizadora de la historia del conflicto *nosotros/ellos*»).

Así, las *miradas de los otros* se construyen como *discursos de la servidumbre*¹⁵ si adoptan un *tono descriptivo*, o como *discurso de la denuncia*¹⁶ cuando incorporan un *tono valorativo*.

Dominio/servidumbre y mala conciencia/denuncia constituyen, pues, los núcleos de la *dialéctica semiótica* que caracteriza los mensajes que la *alteridad* puede encontrar en nuestras pantallas. En torno a ellos, y a sus *variantes direccionales* (búsqueda *intencional* del receptor/público preciso), se organiza el verdadero *universo de discurso icónico sobre las relaciones nosotros/ellos*.

Tipología de «posibles discursos cinematográficos sobre la alteridad»

MENSAJE DESCRIPTIVO-LEGITIMADOR		MENSAJE VALORATIVO-APOLOGÉTICO		
Para un NOSOTROS	Desde un NOSOTROS	Desde un LOS OTROS	Desde un NOSOTROS	Desde un LOS OTROS
Para un NOSOTROS	EI DOMINIO como AVENTURA	La SERVIDUMBRE como CONDICIÓN	La MALA CONCIENCIA como EXPIACIÓN	La DENUNCIA como REPROCHE
Para un LOS OTROS	EI DOMINIO como DESTINO	La SERVIDUMBRE como DESTINO	La MALA CONCIENCIA como EXALTACIÓN	La DENUNCIA como RESISTENCIA
Para TODOS	EI DOMINIO como NECESIDAD	La SERVIDUMBRE como IDENTIDAD	La MALA CONCIENCIA como REVISIÓN	La DENUNCIA como COMPROMISO

¹⁵Ya sea como «condición» (si busca la «justificación ante un *nosotros*»), como «destino» (si busca la «consolación de un *ellos*») o como «identidad» (si busca para todos «su lugar en el mundo»).

¹⁶Ya sea como «reproche» (si busca «afear los desmanes de un *nosotros*»), como «resistencia» (si busca «redescubrir los valores negados en un *ellos*») o como «compromiso» (si busca «nuevos contextos para la reconstrucción de la armonía universal»).

Consciente o inconscientemente, por él han de moverse nuestras miradas de inevitables *receptores de imágenes*... contribuir a que podamos hacerlo con la mayor pericia crítica es, sin duda, el reto.

Resulta evidente el rendimiento educativo de esta tipología a la hora de investigar, en las producciones reales de la industria, las presencias y ausencias de unos y otros «tipos», las superabundancias y las escaseces endémicas...

No menos palmaria resulta su conexión con las más variadas propuestas de *lecturas contextuales e ideológicas* de los productos cinematográficos... El catálogo de ejemplos¹⁷ que aporta este libro constituye, en este sentido, un buen banco de ensayos.

3. Cine, alteridad y educación

La singularidad del cine como *texto cultural* donde toman cuerpo las diversas *representaciones sociales de la alteridad*, debe posibilitar, pues, enriquecedores *usos educativos* de sus mensajes.

En general, no son extraños al ámbito español los planteamientos del cine como instrumento pedagógico¹⁸... No lo son, en efecto, desde un enfoque eminentemente *práctico*, en el ámbito de lo que podríamos llamar una «*formación en valores*» de antigua raigambre e inequívoco acento «*moralizante*» (Bolós, 1924; Gentiu, 1931; Blanco Castilla, 1933; Vivanco, 1952; etc.)¹⁹ o de «*alegato político*» (por ejemplo, Llobera, 1935)²⁰. Tampoco lo son cuando vinculamos el enfoque *práctico* a la «*lectura disciplinar de imágenes cinematográficas*» (por ejemplo, Bellido López, 1991; Romaguera et al., 1989)²¹.

Desde enfoques *técnicos*, tampoco han faltado aportaciones, especialmente desde *estudios correlacionales en clave psicologista* (por ejemplo, De Pablos Pons, 1980, 1986)²².

¹⁷Fruto de una ejemplar confección que combina adecuadamente los criterios de pertinencia del mensaje y de «receptividad formal» (o, al menos, «no hermetismo formal») para un «público» definido por el alumnado de Secundaria

¹⁸Ver, por ejemplo, el monográfico «Cine, Año 100. Guía para el uso del cine en la escuela» en *Cuadernos de Pedagogía*, 242, Diciembre de 1995.

¹⁹S.J. Rd.P. Ramón M. De Bolós (1924). *¿Es pecar amar al cine? Libret de propaganda moralizadora*, Foment de Pietat Catalana, Barcelona.

Bernardo Gentiu (1931). *El cine. Ante la pedagogía y la medicina, ante la moral y la religión*, A. Mazzo, Madrid.

F. Blanco Castilla (1933). *El cine educativo y Gracián pedagogo*, Beltrán, Madrid.

José Manuel Vivanco (1952). *Moral y pedagogía del cine*, Fax, Madrid.

²⁰Pere Llobera (1935). *Educació General: Cinema d'Estat*, Generalitat Republicana, Barcelona.

²¹El grupo de trabajo de profesores coordinados por Adolfo Bellido López desde la Asesoría de Medios Audiovisuales del Centro de Profesores de Valencia desarrolló, en el tránsito de los 80 a los 90, una interesantísima Colección de *Guías Prácticas para ver* sobre películas concretas (*Ciudadano Kane*, *Blade Runner*, *La Casa del Juego*, *Cantando bajo la lluvia*, *El espíritu de la colmena*, «*M*» el vampiro de Dusseldorf, *El verdugo*, *Centauros del desierto*, *Con la muerte en los talones*, *Viridiana*), con indicaciones para su uso en materias curriculares específicas (editadas en castellano y en valenciano por Nau Llibres y la Generalitat Valenciana).

²²Juan de Pablos Pons (1980). *Cine didáctico. Posibilidades y metodología*, Narcea, Madrid.

Más escasas y recientes son las aportaciones a un enfoque *crítico* de la presencia del *cine en la escuela*, cobrando especial interés el intento de organización teórico-práctica de modelos de trabajo interactivo, como el ORA (*observación-reflexión-aplicación*) desarrollado por el grupo de trabajo de De La Torre (1996)²³.

En el ámbito europeo cobra hoy especial interés la institucionalización del *Proyecto «Educación por el Cine»*, que supone el paso desde las modestas perspectivas instrumentales del antiguo *Proyecto «Escuela y Cine»*²⁴, hacia una inserción del cine como disciplina curricular en las escuelas primarias, colegios y liceos (con extensión a largo plazo a la escuela infantil)²⁵, partiendo de su carácter de *experiencia sensible*, para incorporar elementos de *lectura crítica de imágenes e historia y evolución interna* con enfoques didácticos aún por definir²⁶.

En cualquier caso, la vinculación de estas propuestas con las prácticas y representaciones sociales de la construcción social e histórica de la alteridad es puramente anecdótica²⁷... El tratamiento sistemático de estas cuestiones a través del medio cinematográfico²⁸ es la verdadera apuesta original de este libro.

En este sentido, necesariamente se acerca al enfoque multidisciplinar y crítico de los *estudios culturales*, en busca de las codeterminaciones entre las *prácticas culturales* (el *cine*, en este caso) y las *relaciones de poder socialmente contextualizadas* (la *construcción de la alteridad*). Y lo hace, consciente o inconscientemente, porque su pretensión no puede ser meramente cognoscitiva, sino y, acaso, sobre todo, pragmática y transformadora.

Y es que, si la *postmodernidad* ha supuesto la irrupción del *simbolismo icónico* en la vida cotidiana²⁹, las viejas categorías de raza, género, opción sexual, edad o clase encuentran ahora un nuevo *imaginario* en un *espacio social de mercadotecnia*³⁰... Se trata, en suma, de un proceso general de *reconstrucción mercantil de la diferencia en un mundo globalizado*.

²³N. Rajadel, L. Tort, R. Boix, A. Escudero, M. Brier, A. Solà, M. Selva, I. Jarne, R. Montoliú, G. Mohamed y S. Sabidó, coordinados por Saturnino de la Torre en el *Grupo de Asesoramiento Didáctico (GAD)*, han publicado *Cine formativo. Una estrategia innovadora para los docentes* (Barcelona, Octaedro, 1996), donde presentan y desarrollan el método de trabajo interactivo ORA.

²⁴Planteado, de hecho, para las salidas esporádicas de escolares tutelados a las salas cinematográficas, con tratamiento experimental de algunos temas ligados a la *«lectura de imágenes»*.

²⁵Implantación, en la práctica, en unos 15.000 centros escolares con un presupuesto de 6.200 millones para su puesta en marcha, incluyendo cursos de orientación didáctica y planes de formación del profesorado.

²⁶Ver una aproximación al sentido de este Proyecto en el artículo de Oswaldo Muñoz (2001) «Una clase de película» (*El País/ Educación*, 29-I-2001; 29).

²⁷Un ejemplo más de aplicación.

²⁸Y, más en concreto, del cine comercialmente exhibido en nuestras pantallas y disponible en video

²⁹Con la consiguiente fragmentación y descentralización del sujeto.

³⁰Tornándose «*identidades a la carta*» (*estilos de vida, etnicismos ornamentales, modas...*) para subjetividades «*retipificadas comercialmente*».

En este contexto, el cine como *texto cultural* sí ha recibido la atención parcial de numerosos autores (García Canclini, 1995; Giroux, 1996; Hooks, 1996; Ferguson, 1998; Luke, 1999; entre otros)³¹... Ellos muestran como las producciones cinematográficas *descontextualizan la diversidad* para *recontextualizarla en una alteridad manipulada intencionalmente*.

Pero también, y sobre todo, muestran la necesidad de ir más allá de las «*lecturas ideológicas*» (*marco ideológico de producción, intencionalidad representacional del mensaje, legitimación de estructuras materiales de dominio,...*) de los productos cinematográficos a la invitación/provocación hecha a los estudiantes para que produzcan sus propias «*contranarrativas de emancipación*».

A ello, sin duda, podrá contribuir el hálito que Chema Castiello ha extendido por las siguientes paginas.

³¹N. García Canclini en *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, (México, Grijalbo, 1995).

H.A. Giroux en *Placeres inquietantes* (Barcelona, Paidós, 1996) analiza la *pedagogía de la representación (descontextualización-recontextualización)* desarrollada por algunas películas. B. Hooks en *Reel to real. Race, sex and class at the movies* (London, Routledge, 1996) analiza la presencia de las categorías de raza, sexo y clase social en algunas películas.

B. Ferguson en *Representing «race». Ideology, identity and the media* (London, Arnold, 1998) incluye estudios de casos sobre la representación de las razas en algunas películas.

C. Luke en *Feminismos y pedagogías de la vida cotidiana* (Madrid, Alianza, 1999) coordina una serie de estudios sobre la pedagogía ejercida por algunos textos culturales, películas, entre otros. Especial interés tiene, con respecto al tema de la representación social de la *identidad cultural*, la aportación en este libro de R. Chow, «Las mujeres es el holoceno: etnias, fantasías y la película del *Club de la buena estrella*».

BIBLIOGRAFÍA

Balló, J. y Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona.

Bogle, D. (1994). *Toms, coons, mulattoes, mammies and bucks. An interpretative history of blacks in american films*, Roundhouse, Oxford.

Boyero, C. (1996). *La Esfera*, suplemento cultural de *El Mundo*, 28 de Enero.

Cable, M. (1997). *Black odyssey, the case of the slave ship*, Penguin, Nueva Caledonia.

Castles, St. y Miller, M. (1993). *The age of migration*, MacMillan, Londres.

Colombres, A. (1998). El cine y los medios audiovisuales: hacia una nueva oralidad de los pueblos indígenas, *Voces y Culturas*, 13, 33-44.

Crespino, J. (2000). The strange career of Atticus Finch. *Southern Cultures*, Vol. 6, N. 2, pp. 9-29.

Elena, A. (1993). *El cine del Tercer Mundo. Diccionario de realizadores*, Ediciones Turfan, Madrid.

Elena, A. (1999). *Los cines periféricos*, Paidós, Barcelona.

Elena, A. y Díaz, M. (1999). *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Alianza Editorial, Madrid.

Equipo Reseña (1997) (1998) (1999). *Cine para leer*, Editorial Mensajero, Bilbao.

Fambuena, A. y Moya, C. (1997). *Movimientos migratorios hoy: aproximación a la sociología de las migraciones*, CTMI-CITE (CCOO-PV), Valencia

Fernández-Santos, A. (1997). *El País*, 11 de febrero.

Fernández-Santos, A. (1998). *El País*, El Espectador, 20 de diciembre.

Giroux, H.A. (1996). *Placeres inquietantes*, Paidós, Barcelona.

Gubern, R. (1980). *La caza de brujas en Hollywood*, Anagrama, Barcelona.

Herrnstein y Murray (1994). *The bell curve: intelligence and class structure in American life*, The Free Press, Nueva York.

Irazábal, C. (1996). *Directoras de cine europeas y norteamericanas*, Horas y horas, Madrid.

Izquierdo, A. (1996). *La inmigración inesperada*, Editorial Trotta, Madrid.

Konstantarakos, M. (1999). Which mapping of the city? *La Haine* (Kassovitz, 1995) and the *cinéma de banlieue*. En Phil Powrie (Edit.) *French cinema in the 1990s. Continuity and Difference*, Oxford University Press, Nueva York.

Kureishi, H. (1986). *My beautiful laundrette*, Faber and Faber, Londres.

Lamet, P.M. (1992). *Cine para Leer*, Editorial Mensajero, Bilbao.

Levi, P. (1997). *La tregua*, Muchnik Editores, Barcelona.

López Valdivieso, (1998). Entrevista en *El País*, 6 de agosto.

Maqua, Javier (1992). *El docudrama. Fronteras de la ficción*, Cátedra, Madrid.

Mucho Muchacho (1999). Entrevista en *El País de las Tentaciones*, 6 de agosto.

Noriega, Chon A. (1993). *Cine chicano*. Festival Internacional de Cine de Donostia, San Sebastián.

Orts, E. (1985). *El cine. Diccionario mundial de Directores del cine sonoro*, Ediciones Mensajero, Bilbao.

Pilard, Ph. (1998). *El cine británico*, Acento Editorial, Madrid.

Ramos, D. (1954). Examen crítico de las noticias sobre el mito del Dorado, *Revista de Cultura Universitaria*, 41, 19-58

Rentero, J.C. (1996). *Diccionario de Directores*, Ediciones JC, Madrid.

Rodríguez, F. (1996). *Lo más web en cine*, Editorial Playor/Abeto Editorial, Madrid.

Reverte, J. (1998). *El sueño de África*, Anaya & Mario Muchnik.

Shohat, E. y Stam, R. (1994). *Unthinking eurocentrism. Multiculturalism and the media*, Routledge, Londres.

Stoop, Chris de (1999). *Los «Otros». La deportación de los sin papeles en Europa*, Ediciones Bellaterra, Barcelona.

Subcomandante Marcos (1999). *Siete piezas sueltas del rompecabezas mundial*, Editorial Virus, Bilbao.

Toledo, Teresa (1990). *10 años del nuevo cine latinoamericano*, Verdoux, Quinto Centenario, Cinemateca de Cuba, Madrid.

Torres, Augusto M. (1983). *R. W. Fassbinder*, Ediciones JC, Madrid.

Wallerstein, I. (1995). La reestructuración capitalista y el sistema mundo. Conferencia XX Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, Internet, Nodo 50.

Weinrichter, A. (1997). *Fotogramas*, septiembre.

PÁGINAS WEB

El País-Filmoteca: <http://www.elpais.es>.

The Internet Movie Database: <http://imdb.com/>

All Movie Guide: <http://allmovie.com/>

Cinefile Reviews Archives: <http://urbancinefile.com.au/>

REVISTAS

Banda Aparte.

Dirigido por.

Escena 1.

Fotogramas.

Imágenes.

Nosferatu.

Índice

Prólogo: (Javier Maqua)	5
<i>Capítulo I: Un universo perverso: las minorías en el cine</i>	7
Introducción	9
Los negros en el cine	10
De Sidney a Melvin Van Peebles	12
Los realizadores negros: Spike Lee	13
Nuevas retóricas de la exclusión	15
Parte I : Cine de negros	17
El nacimiento de una nación	19
Amistad	23
Matar un rruiseñor	29
Arde Misisipi	35
Por encima de todo	41
Haz lo que debas	43
Los chicos del barrio	49
Semillas de rencor	53
Gran Cañón	55
Parte II: Las otras minorías	61
Mi familia	63
El norte	69
Lone Star	73
Mississippi Masala	77
Otras películas	81
<i>Capítulo II : En busca del paraíso: las migraciones en el cine</i>	85
Inmigrantes	87

El nuevo dorado	87
El rechazo xenófobo	88
Por una pedagogía crítica.....	89
La selección de películas	90
Parte I: la partida y el viaje	93
Las uvas de la ira	95
Viaje a la esperanza	99
Clandestinos	103
Otras películas	108
Parte II: femenino y singular	113
La foto del compromiso	115
La hija del puma	119
Otras películas	123
Parte III : rechazos e integraciones	127
La promesa	129
Mi hermosa lavandería	133
Todos nos llamamos Alí	139
El odio	143
¡Hola primo!	147
De todo corazón	151
Otras películas	153
Epílogo: El cine como imagen diversa de la alteridad. (Aquilina Fueyo Gutiérrez y José Ignacio Fernández de Castro)	157
Bibliografía	165