

o

r

a

Chema Castiello

Los parias de la tierra
Inmigrantes en el cine español

↑A1AsA

Los parias de la tierra

Inmigrantes en el cine español

Los parias de la tierra
Inmigrantes en el cine español

Chema Castiello

á g o r a



Esta obra ha sido publicada con la ayuda de la Axencia Asturiana de Cooperación al Desarrollu del Gobiernu del Principáu d'Asturies.

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.

Correo electrónico:

talasa@talasaediciones.com

Página web:

www.talasaediciones.com

ISBN: 84-96266-11-7

Depósito Legal: M-44073-2005

Impreso por: Efca, S.A.

Índice

Presentación	7
Prólogo (Teun A. van Dijk)	11
El cine español y la llegada del otro	15
· Películas y objetivos del estudio.....	15
· Directores y directoras.....	18
· Actores y actrices.....	22
· Principales centros de atención.....	25
· Personajes.....	27
· Impacto en taquilla.....	35
· Algunas limitaciones.....	37
Películas (fichas técnicas y comentario)	41
· <i>Las cartas de Alou</i> (Montxo Armendariz, 1990).....	43
· <i>Bwana</i> (Imanol Uribe, 1996).....	49
· <i>Taxi</i> (Carlos Saura, 1996).....	53
· <i>Cosas que dejé en La Habana</i> (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997).....	57
· <i>Chevrolet</i> (Javier Maqua, 1997).....	61
· <i>En la puta calle</i> (Enrique Gabriel, 1997).....	65
· <i>Said</i> (Llorenç Soler, 1998).....	69
· <i>Flores de otro mundo</i> (Icía Bollaín, 1999).....	73
· <i>En construcción</i> (José Luis Guerín, 2000).....	79
· <i>Poniente</i> (Chus Gutiérrez, 2002).....	85
· <i>El traje</i> (Alberto Rodríguez, 2002).....	91
· <i>Extranjeras</i> (Helena Taberna, 2003).....	95
· <i>Princesas</i> (Fernando León, 2005).....	101
Otras películas (fichas técnicas)	107
· <i>Camada negra</i>	107
· <i>Ciudadanos bajo sospecha</i>	107
· <i>El regreso del viento del norte</i>	108
· <i>Walter Peralta</i>	108
· <i>El techo del mundo</i>	108
· <i>Susanna</i>	109
· <i>Menos que cero</i>	110
· <i>El sudor de los ruiseñores</i>	110

· <i>Tomándote</i>	111
· <i>Salvajes</i>	112
· <i>Ilegal</i>	112
· <i>Supertramps</i>	113
Cortos (ficha técnica)	115
· <i>Fora do Brasil</i>	115
· <i>Y tú ¿qué harías?</i>	115
· <i>El niño que jugaba con trenes</i>	115
· <i>Un cuento chino</i>	116
· <i>Amigo no gima</i>	116
· <i>Platicando</i>	116
· <i>Bota de oro</i>	117
Otros cortos (listado)	117
Notas	118
Bibliografía	121

Presentación

En la sociedad española, el denominado fenómeno migratorio está alcanzando una relevancia crucial. En torno a él se confrontan modelos sociales donde se dilucidan las aspiraciones a la igualdad y a la justicia. Los procesos de regularización de los trabajadores extranjeros, o las imágenes de los empobrecidos del Sur asaltando la fortaleza europea en las ciudades de Ceuta y Melilla, dan cuenta de la envergadura del asunto. La tragedia a que asistimos impávidos refleja la barbaridad sobre la que se asienta nuestro actual bienestar: el hambre y la miseria en la mayor parte del globo, el apaleamiento, el asesinato o el abandono en el desierto de quienes se atreven a desafiar los muros de la ciudadela.

Tales muros pueden estar levantándose también en los barrios de nuestras ciudades, en las escuelas, en los centros de trabajo. «*Sudaca*», «*negro*», «*moro*», «*nos quitan puestos de trabajo*», «*nos invaden*», «*aumenta la prostitución, la delincuencia, las drogas*», son expresiones de otras tantas barreras construidas en la vida cotidiana para evitar el contacto, la convivencia y la integración de esa parte de la humanidad que denomino *los parias de la tierra*, una recreación de aquel proletariado industrial que desafió los cimientos de las sociedades del siglo XIX y una parte importante del XX.

Pero también hay espacio para la solidaridad, para la denuncia, para tejer la red de la convivencia y de la integración. Numerosas asociaciones se dedican hoy a hacer que otro mundo sea posible mostrando las caras poliédricas de una sociedad que se revela compleja y en conflicto. Asociaciones de inmigrantes, ONG, entidades de acogida, sindicatos, escuelas, centros sociales y culturales, muestran la faz de una sociedad dispuesta a abrir hueco a los recién llegados y a recibirles como parte de una humanidad que reclama para el *otro* lo que también quiere para sí.

Atento a las historias de vida, a la aventura personal que las migraciones entrañan, a los sufrimientos, las esperanzas y las alegrías de los hombres y mujeres corrientes, el cine no ha permanecido ajeno a esta problemática, a esta confrontación entre deseos y realidades. Directores y directoras con una clara vocación social nos han ofrecido su punto de vista a través de un conjunto de cintas

que son tanto la revelación de la vida, la dura vida del inmigrante, como el retrato de la sociedad de acogida.

Este conjunto de películas, heterogéneo, de calidad artística muy variada y con un impacto social y económico desigual, conforman una parte significativa de los discursos sobre la inmigración. O lo que es lo mismo, de los discursos sobre el *otro/a*. El punto de vista de estos directores y directoras se manifiesta a través de las historias que nos entregan y de los personajes que les dan vida. Se trata, en definitiva, de un documento que puede y debe ser sometido a análisis en la misma medida en que lo son otros discursos.

El análisis de contenido se aplica ya a otros campos, como es el caso de los mensajes de los medios de comunicación, los discursos del mundo político, o los textos escolares. Vienen siendo auditados para desentrañar su relevancia como constructores de estereotipos o prejuicios, como instrumentos que favorecen o dificultan los procesos de acogida e integración. En la misma medida, es urgente someter a consideración las obras cinematográficas. El discurso cinematográfico no puede estar ajeno a este escrutinio. También en las pantallas de los cines y las televisiones se juega la lucha por la igualdad y la convivencia, se levantan o destruyen los muros de separación. Tal es la pretensión de este trabajo.

En el estudio inicial se presentan las películas realizadas en el cine español sobre la inmigración o con una presencia notable de inmigrantes. Se hace un breve recorrido por la obra de los realizadores y realizadoras que han abordado este tema, los actores y actrices que personifican al inmigrante, los papeles que desempeñan, las situaciones vitales que se narran, los rasgos culturales que se muestran, las relaciones con la sociedad establecida... Las películas seleccionadas son casi todas las existentes. Aquellas no comentadas, ni presentes en la guía, son fruto de mi ignorancia, o de la imposibilidad de acceder a su visionado. Espero que se sepa comprender esta limitación.

Las cintas están seleccionadas, independientemente de su valoración artística, por centrarse en historias de inmigrantes. También las hay que se asoman a las tramas racistas, y donde la figura del inmigrante es desplazada del centro de la narración; en su lugar, la mirada del director o directora se detiene en los energúmenos del odio. Se presenta, incluso, alguna cinta en que la inmigración juega un papel muy secundario. La he incluido porque me parece relevante de un tratamiento en el que el inmigrante conforma una parte del paisaje urbano de nuestros días, contribuyendo a darle colorido y espesura social a otras historias.

El estudio de conjunto de estas películas, sus líneas de fuerza y sus limitaciones, se complementa con una guía de otras películas, sus fichas técnicas, artísticas y una breve sinopsis. Se trata de una simple constatación de la importancia que este cine está adquiriendo. Igualmente se recoge una selección de cortos donde el inmigrante o la inmigrante está también presente. En muchos de los

casos no ha sido posible acceder a su visionado. La distribución de estos trabajos es aún una asignatura pendiente pese a la calidad de muchos de ellos y al hecho de haber sido premiados en festivales y concursos.

Hay que señalar, finalmente, que este libro es, en cierta medida, la continuidad de un trabajo anterior denominado *Huevos de serpiente* (2001). Si en aquél se abordaba el tratamiento de las minorías en las cinematografías americanas y europeas, en éste el centro de atención lo constituye el cine español. Espero que el lector o la lectora encuentre utilidad a esta conversión de un placer, el de espectador, en un empeño: la aspiración a la igualdad.

Prólogo

Teun A. van Dijk

El racismo no es innato. El racismo se aprende. Lo aprendemos de los discursos de nuestros padres, de nuestros maestros y profesores, de los textos escolares, de la prensa, de la televisión, de las novelas y de tantas otras prácticas sociales y formas de comunicación.

También, y de manera aún más impactante, aprendemos el racismo del cine. Desde nuestra juventud, pocos mensajes nos influyen más que las imágenes y las palabras del drama o de la comedia cinematográficos.

Ya desde su mismo nacimiento, el cine norteamericano representó a los negros y a los «indios» como payasos estúpidos o serviles. También como una amenaza o encarnando el papel de malos y enemigos. Y, aunque con el tiempo los amerindios y los afroamericanos desempeñaron roles menos estereotipados, siguieron jugando un papel secundario y los hombres blancos disfrutaron siempre del rol principal. Por extensión, y como ha destacado la investigación, los héroes (casi) siempre son europeos blancos.

La influencia del cine sobre nuestras actitudes e ideologías sociales se podría minimizar dada la naturaleza ficcional de los protagonistas y de los eventos. Sin embargo, el discurso artístico está imbricado en un marco coherente de discursos sociales, por ejemplo, en los proporcionados por la política, los medios de comunicación, la educación y la propia ciencia. En el cine se muestra en imágenes lo que otros discursos presuponen, argumentan y demuestran. Por ello, el cine de masas nunca fue una fuerza avanzada e inspiradora de cambios respecto al resto de los discursos sociales.

Por ejemplo, la mayoría de las películas siguen reproduciendo imágenes, actos y discursos machistas, décadas después del segundo movimiento feminista de los años sesenta y setenta. Y décadas después del Movimiento de los Derechos Civiles en los EE UU o del Mayo del 68 en Europa, las «minorías» siguen siendo minorías en todos los sentidos. Muchas películas no tienen ni el reparo de

esconder el machismo o el racismo detrás de una máscara más «políticamente correcta».

Por fortuna, siempre hay excepciones. También a las leyes y a las reglas de la dominación. Donde hay dominación, encontramos resistencia, disenso y oposición. Los negros se rebelaron contra su explotación desde los tiempos de la esclavitud. Y un día, una mujer negra, valiente, en Alabama, no se puso atrás en el autobús, no cedió su asiento al blanco... Y así, un movimiento a favor de la igualdad racial pudo crecer y denunciar la segregación, la dominación y el racismo institucional y cotidiano que evidenciaban que los EE UU no eran aún una democracia, sino una dictadura blanca.

La situación en Europa y en España no era, y no es, muy diferente. Solo que aquí los europeos blancos dominaron a los que llamaron gitanos, «moros» y «sudacas» —desde que los Reyes Católicos expulsaron a los hispanomusulmanes y a los judíos, colonizaron las Américas y marginaron al pueblo romaní. Ya se sabe que el racismo se inventó en Europa. Por científicos y otros hombres blancos de las élites, y continúa presente, hasta hoy, en casi todos los discursos dominantes. También en el cine.

Pero también en Europa, la dominación y la desigualdad étnicas provocan disenso y oposición. Y también en el cine. Este libro de Chema Castiello, tan crítico como útil, documenta esa oposición y esa alternativa al cine tradicional y eurocéntrico. El conocimiento detallado del autor sobre el cine en general, y del cine por y sobre los *otros* y las *otras*, le permite describir y analizar los enredos y los roles de los protagonistas de otros colores, otras lenguas, y otras culturas. Víctimas y, al mismo tiempo, sobrevivientes: héroes y heroínas de historias cotidianas que no suelen estar presentes en los medios de comunicación.

Chema Castiello sabe de qué habla. Como profesor e investigador ha analizado los discursos sobre los *otros* en los textos escolares que, como las películas, influyen en niños y adolescentes, confirmando, con frecuencia, estereotipos que también reproduce el cine. Con este conocimiento y actitud crítica, Chema Castiello examina las principales características con que se representa al inmigrante en un cine, el español, que con frecuencia creciente los incluye en sus historias. Al mismo tiempo, se pregunta quiénes son los autores-directores de esas películas —a veces estereotipadas, a veces alternativas y disidentes— y quiénes son los actores y actrices que, en ocasiones, se representan a sí mismos ya como inmigrantes, ya como víctimas, en ocasiones como gente exótica, las menos como héroes...

Hay que recordar que pocas cosas odian más los inmigrantes que ser tratados como inmigrantes, en vez de como hombres y mujeres, jóvenes y mayores, estudiantes, profesores o albañiles... como «nosotros». Las películas reseñadas y analizadas por Chema Castiello muestran esos y muchos otros roles e identida-

des de quienes, con excesiva frecuencia, categorizamos tan sólo como inmigrantes. Y, al mismo tiempo, los directores de cine tratan la realidad cotidiana de la migración, el «periplo» migratorio, el conflicto cotidiano de la discriminación, y los retos y dificultades de la integración –como tantas etapas del proceso de la migración. Analizando docenas de películas con personajes inmigrantes o extranjeros, Chema Castiello propone una tipología interesante del latino o latina, de la gente del Este y de los magrebíes y otros africanos tal como son representados en el cine español de nuestros días. Finalmente, se documenta el reducido impacto en taquilla de este cine: normalmente, menos del 10% de recaudación y espectadores en comparación con las películas más taquilleras.

Gracias al conocimiento y al trabajo de Chema Castiello, el lector y la lectora tienen en este libro una guía excelente para conocer, evaluar y gozar de la representación del *otro* y de la *otra* en el cine español.

Teun A. van Dijk
Barcelona, octubre de 2005

El cine español y la llegada del *otro*

Películas y objetivos del estudio

El cine español incorpora, paulatinamente, la figura del inmigrante a lo largo de los años noventa del pasado siglo. En correspondencia con un país que modifica su tendencia de ser tierra de emigración para convertirse en tierra de acogida, los inmigrantes fueron poco a poco siendo objeto de atención de guionistas y realizadores enriqueciendo con ello la diversidad de historias y personajes de un cine que trasladaba a las pantallas retazos de vida que los incluía.

Inmigrantes magrebíes, subsaharianos, latinoamericanos o procedentes de los países del Este aparecen en el cine con una frecuencia que puede ser considerada ya imprescindible, pues proporciona un colorido y una notable dosis de actualidad a las propias cintas. Ya sea como personajes de reparto, ya como simples figurantes, la presencia del *otro* comienza a ser habitual en las pantallas¹. Películas como *El vuelo de la paloma* (José Luis García Sánchez, 1989), *Amanece que no es poco* (José Luis Cuerda, 1989), *Hay que zurrar a los pobres* (Santiago San Miguel, 1991), *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), *Hola, ¿estás sola?* (Icíar Bollaín, 1995), *Chevrolet* y *Carne de gallina* (Javier Maqua, 1997 y 2000), *El Faro* (Manuel Balaguer, 1998), *París-Tombuctú* (Luis G. Berlanga, 1999), *Barrio* y *Los lunes al sol* (Fernando León, 1998 y 2002), *Pídele cuentas al rey* (Juan Antonio Quirós, 1999)... son una muestra notable de ello.

Así, en *Hola, ¿estás sola?*, un joven moscovita que responde al nombre de Olaf (Arcadi Levin) se gana la vida en Madrid arreglando tejados. Un tipo guapo, alto, que entra en la película igual que sale, como por encanto, pero que permite a las dos protagonistas mostrar su capacidad de compartir sin rivalidades ni competencias. Ruso también es uno de los tertulianos habituales de ese bar donde habita la amargura en *Los lunes al sol*; un astronauta, surrealista y enternecedor, que ha sufrido tanto que siempre está sereno, incluso parece feliz, proporcionando un trasfondo histórico a la derrota de una clase obrera que no

sólo ha perdido el trabajo en un astillero, sino también el sueño de construir otro mundo. Su texto así lo señala: lo único cierto del comunismo era su crítica al capitalismo. En *Barrio*, Javi, Manu y Rai recorren una estación fantasma, refugio de los parias del mundo, destacando que la pobreza en que se desenvuelven los tres protagonistas puede ser aún peor: aún hay más pisos para descender en el infierno. *Chévrolet* reitera el estereotipo de los inmigrantes vinculados al mundo de la droga y el trapicheo; el acta de defunción del muerto que reclama paz y no la encuentra en *Carne de gallina* es firmada por un médico sin papeles, que hasta para el descanso eterno requerimos a los inmigrantes. Manuel Balaguer presenta a Jasin, un emigrante magrebí cuidador de caballos con un pasado trágico que le obligó a huir de su país y abandonar a su familia. Y Luis García Berlanga incluye un mancebo de botica, sexualmente activo, que ayuda a sobrellevar la soledad a una de las propietarias en el alucinante viaje de Michel Picolí hacia *Tombuctú*. Finalmente, Juan Antonio Quirós enfrenta a Antonio Resines con un Manquiña portugués en *Pídele cuentas al rey*, un enfrentamiento que supone la constatación de los límites de la conciencia europea. El recorrido podría ser más exhaustivo, pero es suficiente como muestra de la presencia del inmigrante en el cine español.

Tales personajes secundarios o de reparto constituyen una notable novedad para lo que venía siendo habitual en nuestro cine. Dan cuenta de un país habitado por hombres y mujeres procedentes de geografías muy variadas.

En esos mismos años la figura del inmigrante y la propia migración como fenómeno social alcanzan un papel central en un grupo de películas que, más allá de la consideración artística que nos merezcan, ocupan, por este hecho, un lugar destacado en la filmografía española.

En efecto, en los años noventa, el cine español inaugura de la mano de Montxo Armendáriz (*Las cartas de Alou*, 1990) un tratamiento de la inmigración que evidencia una mirada nueva, crítica y comprometida. A su trabajo han seguido obras de mayor o menor trascendencia en el panorama cinematográfico, centradas particularmente en la figura del inmigrante o con una presencia notable de los mismos. Tal es el caso de películas como *Taxi* (Carlos Saura, 1996), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Susanna* (Antonio Chavarrías, 1996), *Menos que cero* (Ernesto Tellería, 1996), *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1997), *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997), *Saïd* (Llorenç Soler, 1998), *El sudor de los ruiseñores* (Juan Manuel Cotelo, 1998), *Flores de otro mundo* (Icïar Bollaín, 1999), *En construcción* (José Luis Guerín, 2000), *Tomándote* (Isabel Gardela, 2000), *Salvajes* (Carlos Molinero, 2001), *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002), *Ilegal* (Ignacio Villar, 2002), *Extranjeras* (Helena Taberna, 2003) o *Princesas* (Fernando León, 2005).

Aunque las películas no son muy numerosas, se impone ya un estudio crítico de este conjunto de obras que ofrecen tipos humanos, situaciones sociales, rasgos culturales, conflictos e interacciones con entidad suficiente para ser tenidas en consideración. Su representación cinematográfica, lo mismo que acontece con la periodística o la política, es un factor de primera importancia en la percepción de la inmigración, de los estereotipos y prejuicios que pueden estar construyéndose, o de los modelos de integración concebidos. La acción cinematográfica, más allá de una expresión cultural, lo es también sociopolítica. Forma parte de los discursos sobre la realidad y contribuye a hacer posible o deseable un mundo. En la misma medida que rechaza otro u otros.

Desentrañar el modelo o los modelos de representación del inmigrante en el cine español es el objetivo último de este trabajo. De modo que las preguntas a que se intenta responder tienen que ver con qué enfoques de la inmigración nos ofrecen estas películas y con cuál es su significación en un contexto como el español, donde el fenómeno migratorio está impregnado de una nota novedosa sin parangón en la realidad europea.

El estudio crítico transitará por varios caminos:

■ Se realiza un acercamiento a los realizadores y realizadoras que han abordado la inmigración en sus películas. Se trata de comprender unas trayectorias artísticas en las que cobra significación la película que es objeto de atención. El punto de vista del director, sus tomas de posición, son asuntos centrales en el trabajo, independientemente de la consistencia de la obra. ¿Quiénes dirigen las películas? ¿Con qué fin?, son algunas de las preguntas que nos pueden proporcionar alguna luz sobre la trascendencia de las obras.

■ Un dato significativo en este conjunto de películas lo constituyen los actores y actrices que encarnan los personajes de ficción. Suponen un hecho sin precedentes en el cine español. Inmigrantes muchos de ellos, representan en sus propias biografías el esfuerzo por abrirse paso en nuestra sociedad. Su nómina se verá incrementada en el futuro pero ya constituyen un elenco de profesionales nada despreciable entre los que cabe observar alguna ausencia notable.

■ Junto con una breve presentación de los actores y actrices se elabora una visión de conjunto de los personajes construidos por estas películas, su situación vital, sus dificultades para afrontar la vida entre nosotros y nosotras, las relaciones de los inmigrantes con la sociedad de acogida, las diferencias culturales mostradas, el papel de hombres y mujeres, etc. En definitiva, una incursión en el mundo de los arquetipos socialmente construidos.

■ Las narración será también objeto de atención. El acercamiento a las historias tendrá un doble tratamiento. Por un lado, se sintetizará cada una de las

cintas proporcionando una visión particular de la obra y de los avatares de los protagonistas. El comentario de cada película va acompañado de las fichas técnicas y artísticas y de una breve nota biográfica de los directores y las directoras y de sus trayectorias. Su finalidad es proporcionar elementos para que las películas puedan ser visionadas en centros culturales, centros de enseñanza o por aquellas personas interesadas en programar ciclos o encuentros donde el cine sea, más allá de un motivo para el entretenimiento, una ocasión de reflexión y debate.

■ A la vez, se intenta proporcionar una valoración de conjunto de las temáticas contenidas en las películas, de manera que sea posible establecer los escenarios del cine de inmigrantes, sus luces y sus sombras. Un estudio comparativo centrado principalmente en las situaciones sociales descritas y los conflictos abordados. Todo ello permite evidenciar la visión que de la inmigración se sostiene en la sociedad española, pues es evidente que toda obra artística es tanto la expresión de un punto de vista individual como de una coyuntura social.

En la misma medida que los medios de comunicación conforman la opinión pública sobre el fenómeno migratorio, la mirada del cine ha de tener alguna trascendencia. Desentrañarla; evidenciar las líneas fuertes y débiles, las contribuciones al cambio y la recreación de tópicos y estereotipos; acceder a los mensajes subliminales, a las limitaciones y lugares comunes, y a los silencios y zonas oscuras, es la finalidad de un análisis de contenido como el que propongo.

Directores y directoras

No es posible establecer un nexo de unión entre los directores que han abordado el fenómeno migratorio en sus películas. No estamos en presencia de un movimiento que suscriba o postule unos principios artísticos determinados, y resulta muy forzado realizar una clasificación teniendo en cuenta variables de carácter ideológico, cultural o social.

Pueden reconocerse, no obstante, algunos rasgos comunes entre los directores y las directoras que han abordado el tema de la inmigración. Decidir hacer una película sobre este asunto supone ya una primera toma de posición. Adoptar un punto de vista crítico, reflexionando sobre este mundo y las circunstancias que lo rodean, es un segundo rasgo que debe ser reseñado. Ofrecer una visión de los nacionales como afectados por unas escasas virtudes morales para acoger al *otro*, constituye un tercer elemento que no nos puede pasar desapercibido.

Hacer cine con una finalidad de testimonio, de reflexión social, de demanda de cambios, es, sin duda, un componente común a una parte importante de este grupo de realizadores y realizadoras. El punto de vista de estos directores y directoras es el de mostrar la realidad y denunciarla, reclamando de la sociedad española la oportunidad de hacer algo para concluir con una situación de

marginación, sobreexplotación y discriminación de unos seres humanos cuyo «delito» es ser extranjeros y buscar un hueco en nuestra sociedad.

Destacan, por un lado, aquellos directores que comenzaron su obra cinematográfica a finales de los setenta y a lo largo de la década de los ochenta, abogando por un cine de ruptura con el que se venía haciendo en España y desarrollando en sus trabajos incursiones en mundos que la censura franquista había hecho intransitables.

Es el caso de Llorenç Soler, un documentalista de origen valenciano que ya en 1965 rueda a los chabolistas en la periferia de Barcelona en *Será tu tierra* y que hasta el momento ha realizado varias incursiones en el cine de la inmigración. Con *Ciudadanos bajo sospecha* (1993) documenta la emigración del África negra en la ciudad condal y las dificultades de la integración; *Saïd* (1998) es un largometraje centrado en los magrebíes y el rechazo racista y la doble moral. *Apuntes para una odisea soriana interpretada por negros* (2004) es un documental que muestra hasta qué punto se ha ido modificando el paisaje humano en la meseta castellana por efecto de las migraciones. Llorenç Soler ha dejado constancia de su discurrir vital y cinematográfico en *Los hilos secretos de mis documentales* (2002), un libro que ilustra las dificultades que suelen acompañar a la coherencia y la honradez.

Imanol Uribe comienza su actividad como director con *El proceso de Burgos* (1979) y ha dedicado una parte considerable de su obra a reflexionar sobre la violencia política en filmes como *La fuga de Segovia* (1981), *Días contados* (1994), *Plenilunio* (2000) o *La muerte de Mikel* (1983), película, esta última, que supone también una incursión en el tema, por aquel entonces tabú, de la homosexualidad. En 1996 presenta *Bwana*, basándose en la obra de Ignacio del Moral *La mirada del hombre oscuro*, que constituye un detenido estudio de los prejuicios y estereotipos con que la cultura popular española responde a la llegada del inmigrante subsahariano.

Es el caso también de Montxo Armendáriz, quien inicia con *Tasio* (1984) un recorrido por los surcos de la memoria completado hasta el momento con *Secretos del corazón* (1997) y *Silencio roto* (2000). El film de Montxo Armendáriz *Las cartas de Alou* (1990) supone la primera incursión seria de la cinematografía española en el tema de la inmigración. Como ya es costumbre en el cineasta navarro, se trata de una obra que exigió una investigación de campo previa a la realización del guión, y a la que debe agradecerse su enorme honradez y capacidad de verdad.

El segundo agrupamiento puede establecerse con aquellas directoras que comienzan su obra cinematográfica en los años noventa. La década supone toda una revolución al incorporarse a la nómina de nuevos realizadores un número importante de mujeres, sin duda, el fenómeno más llamativo del cine español de

los últimos tiempos². Un desembarco en la dirección cinematográfica que es consustancial con el protagonismo alcanzado por la mujer en la sociedad española y su incorporación masiva a todas las facetas de la vida cultural, social, política y laboral. Entre ellas, Icíar Bollaín, Chus Gutiérrez, Isabel Gardela y Helena Taberna, cuatro mujeres que desarrollan su trabajo aportando un punto de vista de inapreciable valor, pues al atrevimiento y frescura de sus planteamientos añaden matices poco frecuentes en nuestra cinematografía.

No pretendo con ello sumarme a quienes opinan que la simple diferencia sexual tiene trascendencia en el cine que se realiza, recurriendo a la etiqueta de «cine de mujeres» que, por cierto, rechazan muchas de las actuales realizadoras³ ya que consideran que tal denominación, a la vez que supone un reconocimiento, puede convertirse en una nueva marginación, una vuelta al gueto, una etiqueta con prestigio en el mundo del feminismo pero que aleje al espectador en lugar de acercarle. Por cierto, hablando de etiquetas, Pilar Aguilar (1998) señala, con razón, que los hombres llevan cien años haciendo películas de hombres y todavía no se han dignado aclarar por qué ellos representan a la humanidad y las mujeres sólo a sí mismas.

Estas realizadoras dan muestras de una mirada propia, de un tratamiento de los personajes en el que las mujeres no forman ya parte de un espectáculo que se propone al espectador o de justificación y simple recurso para que el héroe lleva a cabo su acción⁴ (Carmí-Vela, 2001). Cabe así reivindicar un cine de mujer en lo que tiene de discurso de una mujer directora sobre una mujer o un hombre protagonista. Miradas de mujeres que en el cine de la inmigración han traspasado las fronteras trazadas por los realizadores masculinos, presentando historias de mujeres, protagonistas de sus propias vidas, activas, en ocasiones trasgresoras, o resaltando una nueva sensibilidad en el tratamiento de sentimientos y conflictos. Cintas suyas con presencia de inmigrantes y conflictos de identidad y convivencia son *Hola, ¿estás sola?* y *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1995 y 1999), *Alma gitana* y *Poniente* (Chus Gutiérrez, 1995 y 2002), *Tomándote* (Isabel Gardela, 2000) y *Extranjeras* (Helena Taberna, 2003).

En 2005, Fernando León da muestras de que esta nueva sensibilidad no es privativa de las mujeres: algo han aprendido los hombres de la aguda crítica feminista y de sus propuestas. Un director con un notable sentido para la oportunidad y el compromiso, autor de un cine honesto que abordó los problemas de una clase obrera condenada a una existencia paupérrima en *Los lunes al sol* (2002) o la dura vida de las familias populares en los márgenes de la gran ciudad (*Barrio*, 1998), decide en *Princesas* (2005) hacer su primera película de mujeres adentrándose, sin dramatismo, en el mundo de la prostitución femenina. Caye y Zulema serán las protagonistas cuyo encuentro y amistad conducen el relato.

La preocupación por la gente humilde, por las situaciones cotidianas, por la cruda realidad es también asunto de Enrique Gabriel, un realizador procedente de Argentina, fundador de la productora ATPIP (Ánimo, Todo Podría Ir Peor). Admirador de Ken Loach, nos ha dejado *En la puta calle* (1997), una singular historia donde el desamparo y la marginalidad son encarnados por un trabajador español que requiere del apoyo de un inmigrante latinoamericano para sobrevivir. Una atrevida inversión de papeles que desafía el sentido dominante del inmigrante como ser desvalido y que sólo puede ser obra de una mirada tan externa a la sociedad española como la proporcionada por este director, inmigrante él mismo y, por tanto, con un punto de vista privilegiado sobre el fenómeno.

Punto y aparte debe hacerse de Carlos Saura y Gutiérrez Aragón. Saura es uno de los grandes realizadores del cine español con reconocido prestigio internacional. Su película *Taxi* (1996) puede clasificarse dentro de la intersección de dos de sus temas recurrentes: la vida juvenil y la reflexión política. Supone un toque de atención sobre unos hechos que, en sus palabras, «ocurren todos los días, y tenía la necesidad ética y moral de opinar sobre ellos, aunque las soluciones no las conozca». Por su parte, Gutiérrez Aragón llega a esta temática a partir de su propia experiencia personal y su vinculación con el mundo cubano de acá. *Cosas que dejé en La Habana* (1997) ofrece la singularidad de un tratamiento de comedia donde el buen humor predomina sobre los tintes trágicos: una crónica de cómo viven, mejor dicho, cómo sobreviven los cubanos en Madrid.

Por otro lado, al tema se ha acercado también José Luis Guerín, un cineasta singular con una obra que es objeto de culto. Y lo ha hecho como nos tiene acostumbrados en su breve pero notable filmografía. *En construcción* muestra un obrero magrebí encantador, culto y descreído, desafiando el arquetipo del inmigrante como ser desvalido y con dificultades para enfrentarse a la vida.

Menos conocidos son los realizadores Juan Manuel Cotelo (*El sudor de los ruisseños*), Isabel Gardela (*Tomándote*), Alberto Rodríguez (*El traje*) e Ignacio Villar (*Ilegal*). Se trata, en este caso, de su primera incursión en el largometraje. Juan Manuel Cotelo ha narrado incluso la experiencia en *Ópera prima: así logre escribir, producir y dirigir mi primer largometraje* (2000). Cuatro primeras obras que dan cuenta del interés creciente del tema.

Pese a la diversidad de orígenes, trayectorias y tendencias, muchos de estos directores y directoras tienen, no obstante, e insisto en ello, algo en común: la mirada sobre la realidad, el interés por tratar los asuntos controvertidos, la crítica social que se desprende de su trabajo. El cine de inmigrantes realizado en España tiene como principal centro de atención la situación de extraordinaria marginalidad es que se encuentran estas personas. Su repercusión más clara es que la cámara capta una realidad en general velada para la propia sociedad, ya por las condiciones de clandestinidad en que la inmigración se ve condenada a

sobrevivir, ya por la invisibilidad con que la sociedad responde a la presencia de las gentes procedentes de otros ámbitos geográficos y culturales. Es la propia complejidad de la sociedad española la que es objeto de tratamiento en estas películas, donde un grupo de personas lucha por sobrevivir en condiciones paupérrimas, entre la explotación descarnada, la discriminación sangrante, la violencia de los grupos neonazis y la indiferencia generalizada.

Se trata en realidad de una doble mirada: por un lado, la dura vida del inmigrante por abrirse paso en la sociedad de llegada; por otro, los comportamientos de los autóctonos enfrentados a una realidad que les retrata de cuerpo entero. De este juego de miradas, debe reconocerse que el personal nacional no sale bien parado.

Actores, actrices

Un aspecto positivo del cine de inmigrantes es la aparición de un nuevo grupo de actores que dotan a nuestras pantallas de una pluralidad étnica en consonancia con la diversidad que va poblando poco a poco el país. Dado el carácter realista de las cintas y superada hace tiempo, afortunadamente, aquella siniestra época en que el cine abordaba la otredad a partir de actores blancos caracterizados, fue preciso realizar un esfuerzo de búsqueda de actores procedentes de las minorías étnicas que se representaban.

Teniendo en cuenta la variable étnica y la procedencia geográfica pueden establecerse tres grupos:

■ Están por un lado las obras que presentan al inmigrante como hombre, de otra raza⁵, subsahariano o magrebí, sin instalación fija, en contacto con otros de su misma condición étnica y social. Tal es el caso de los protagonistas de películas como *Las cartas de Alou*, *Bwana*, *Susana*, *Saïd*, *En construcción*, *Salvajes*, *Poniente*, *El traje e Ilegal*.

■ En segundo lugar, y como rasgo de exotismo, los procedentes de los territorios del Este, también hombres, también abriéndose paso en nuestra sociedad a través del esfuerzo personal y del trabajo, también solos, pero con un nivel de interacción mayor con los españoles y, en ocasiones, con las españolas. Las dos películas más significativas en este caso son dos óperas primas, *El sudor de los ruseñores*, de Juan Manuel Cotelo, y *Tomándote*, de la catalana Isabel Gardela.

■ Y, en tercer lugar, los procedentes del otro lado del Atlántico, los latinoamericanos, especialmente mujeres y algún que otro hombre. Su presencia es notable en películas como *En la puta calle*, *Cosas que dejé en La Habana*, *Flores de otro mundo* y *Princesas*.

Entre los actores del primer bloque deben mencionarse Mulie Jarju, inmigrante viajero y clandestino en *Las cartas de Alou*, negro que desata los delirios

racistas de Santiago Ramos en *El techo del mundo* (Felipe Vega, 1995), o cocinero-gurú en el cortometraje *Brasil* (F. Javier Gutiérrez, 2002). Actor sobrio pero eficaz en su papel de extranjero en tierra extraña. Recibió la Concha de Plata al Mejor Actor en el Festival de San Sebastián en 1990 por su trabajo en el film de Armendáriz, que es el director que lo da a conocer⁶.

Emilio Buale comienza su vida como actor en la película *Bwana*, de Imanol Uribe, encarnando a Ombasi, un inmigrante que llega en una patera. Obtuvo, junto a Andrés Pajares y María Barranco, los otros protagonistas del film, la Concha de Oro a la Mejor Película del Festival de San Sebastián (1996). Por esta misma película fue nominado al Goya al mejor actor revelación, nominación que también recibió de la Unión de Actores. Tras esta película, Emilio participó en películas como *Adiós con el corazón*, *Salvajes*, *Mi hijo Arturo e Ilegales*. Su vida profesional es intensa, destacando su presencia en series de televisión, teatro y diversos documentales⁷.

Abdel Aziz el Mountassir ayuda en la cocina de un restaurante barcelonés y se va abriendo paso como actor. Marroquí educado en Argelia, adonde fue llevado por su padre siendo niño, se transforma en un albañil filósofo en el film *En construcción* y en jornalero, organizador de huelgas y mitinero, en *Poniente*. Continuó con su papel reivindicativo en la noche de los Goya del año 2002, donde recogió el Premio al Mejor Documental por el trabajo de José Luis Guerín. Aprovechó entonces la ocasión para, entre aplausos del público, arremeter contra «la agresión nazi del genocida Ariel Sharon contra Palestina». Ha participado en diferentes cortos como *Amigo no gima* (Iñaki Peñafiel, 2003), formando parte de un variado grupo de personas de procedencia china, marroquí, latinoamericana y subsahariana que conviven en el barrio de Lavapiés durante la celebración del nuevo año chino.

Farid Fatmi es un magrebí que con anterioridad a su presencia en la película de Chus Gutiérrez había trabajado bajo la dirección de Álvaro García Capelo en la comedia *Canícula* (2001), en compañía del prolífico Antón Reixa y de Nathalie Seseña. De Marruecos proceden los actores principales y parte de los figurantes de *Saïd* (Llorenç Soler, 1998), que supondrá la presencia en nuestras pantallas de Noufal Lhafi encarnando a Saïd. Y, por último, Saïd Amel, carnicero enamorado en *Susanna*, actor en *Atash* (2001) y habitual de la tele con *David* (1997) y *Jeremiah* (1998).

Entre los procedentes del Este debe mencionarse a personajes secundarios y de reparto en películas como *Hola, ¿estás sola?*, donde el ruso Olaf hace las delicias de las jóvenes protagonistas, o el astronauta, también ruso, de *Los lunes al sol*, Sergei, realizando reflexiones filosóficas en un bar de mala muerte. O de coprotagonistas como Alexandre Agarici, músico y rumano de nombre Mihai, en la película de José Manuel Coteló *El sudor de los ruseñores*. Acompañado

de un personaje de la farándula y el vagabundeo, Tote, sobrevive en Madrid, añora a su esposa y espera que la maldita mala suerte deje de cerrarle el paso. Por su parte, Zack Qureshi, de origen hindú y nacido en Inglaterra, interpreta a Jalil en *Tomándote*. Se trata de un modelo y artista multidisciplinar, cantautor, que llegó a Barcelona en 1997 y se estrena como actor en la película de Isabel Gardela, iluminando las complejidades del amor y del contacto entre culturas.

Al final de la década, *Cosas que dejé en La Habana* (1997) y *Flores de otro mundo* (1999) suponen la aparición de la mujer inmigrante, latinoamericana, dando un tono de color y alegría a las historias y aumentando significativamente los contactos e interacciones con los autóctonos, pues, pese a que las condiciones de vida siguen definiéndose por una extrema precariedad, la presencia de la mujer extranjera alimenta otro tipo de transacciones e interacciones.

Los actores y actrices de *Cosas que dejé en La Habana* son profesionales de la escena, como Jorge Perugorría, actor cubano suficientemente conocido, o Daisy Granados, una reputada actriz cubana con más de treinta años de experiencia y que pudimos ver, por ejemplo, en *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea. Isabel Santos y Broselinda Hernández son dos habituales del ambiente habanero del cine y el teatro. Sin embargo, Violeta Rodríguez, actriz de teatro, titulada por la Escuela Nacional de Arte, hija del poeta y cantautor Silvio Rodríguez, hacía su aparición en el mundo del cine con esta película.

Poco sabemos de la actrices de *Flores de otro mundo*, Lissete Mejía y Marilyn Torres. Lissete, como en el film, es una mujer nacida en la República Dominicana en 1967. Llegó a España con ocasión de la Expo del 92 formando parte de una compañía de baile. Desde entonces vive en España y trabaja como bailarina. Su participación en la película supone su debut como actriz. Marilyn Torres procede de Santiago de Cuba, donde nació en 1976 y estudió interpretación. Fue seleccionada para la película en La Habana, y se trata también de su primer film. Vive en Madrid, donde hace teatro. Ha trabajado también en la comedia *Atraco a la tres y media* (Raúl Marchand Sánchez, 2002).

La Zule, inmigrante dominicana en *Princesas*, mujer dulce, está perdida en el exilio forzoso de la desesperación. Protagonizada por Micaela Navárez, puertorriqueña residente en Estados Unidos, debuta en el cine con esta película. Contrapone su prostitución de sobrevivencia –tiene que sacar adelante a su hijo–, con las necesidades de la sociedad de consumo en que discurre la vida de Caye, la otra protagonista.

Dejamos constancia con ello de una notable ausencia: ni las mujeres subsaharianas⁸ ni las magrebíes⁹ están presentes aún en el cine español como protagonistas, pese a que su presencia en el país es significativa¹⁰. Por el momento, y dado el número tan limitado de películas existente, ello no puede llevarnos a ninguna conclusión. Pero conviene retener el dato.

Principales centros de atención

Tres son los centros de atención en que cabe clasificar este conjunto de películas que venimos tratando. Tres centros de atención que no pueden ocultar el hecho de que una cinta tiene un carácter polisémico y, en ocasiones, su clasificación en uno u otro campo tiene mucho de arbitrariedad. Dejando constancia de tal dificultad, se puede establecer el siguiente agrupamiento:

LOS CENTROS DE ATENCIÓN	
Temáticas	Películas
El periplo migratorio	<i>Las cartas de Alou</i> <i>En la puta calle</i> <i>Saïd</i> <i>El sudor de los ruiseñores</i> <i>Ilegal</i>
El conflicto (Discriminación, racismo, xenofobia)	<i>Bwana</i> <i>Taxi</i> <i>Saïd</i> <i>Poniente</i> <i>Ilegal</i> <i>Salvajes</i>
La convivencia / La integración	<i>Cosas que dejé en La Habana</i> <i>En construcción</i> <i>Flores de otro mundo</i> <i>Tomándote</i> <i>Saïd</i> <i>Susanna</i> <i>El traje</i> <i>Extranjeras</i> <i>Princesas</i>

En el primer caso, se trata de películas que muestran el fenómeno migratorio siguiendo el discurrir de un inmigrante a modo de viaje iniciático. La cámara acompaña a un individuo, viviendo en la clandestinidad, solo, hombre, que se verá sometido a mil y una dificultades, a pruebas cuya superación no garantizará, finalmente, su idoneidad para habitar entre nosotros.

Portador del estigma de extranjero, se verá obligado a transitar por los márgenes de la sociedad. Las ilusiones de la partida se entretajan con las dificultades de asentamiento. La esperanza de una vida mejor va a encontrar el contrapunto de una realidad poco amable. La ingenuidad del personaje y su simpleza se someten al contraste de situaciones problemáticas de las que sale mediante la ayuda de sus iguales, más versados en abrirse paso en territorio extraño. El contac-

to con algún alma caritativa, en ocasiones un marginal o un pícaro de la sociedad de acogida, sirve también para enfrentar la vida y su complejidad, requiriéndose, para sobrevivir, algo más que buenas intenciones. El viaje clandestino, las pensiones de mala muerte, las dificultades para encontrar trabajo, las actividades penosas y mal remuneradas, el engaño, la soledad, el rechazo, construyen, escena a escena, este viaje. La ilusión, las ganas, la capacidad de sobreponerse y aprender, en ocasiones el amor, ofrecen un estímulo de fuga y esperanza.

En el segundo agrupamiento, el centro de atención está situado en el rechazo y la violencia. La figura del inmigrante se desdibuja y pierde nitidez. Es la sociedad de acogida la que protagoniza el film. Son los estereotipos y prejuicios de los españoles los que se someten a indagación. En ocasiones son encarnados por un grupo de salvajes, violentos energúmenos cargados de odio y dispuestos a librar la batalla para limpiar el país de escoria. Un juego de espejos donde la única escoria a la que el espectador tiene acceso es la representada por el propio grupo racista, sus trasnochados y bárbaros símbolos, sus paranoias, su machismo... El rechazo se modula a veces y el grupo racista interactúa con personajes que encarnan los tópicos más elementales y primarios sobre el *otro*. Tal es el caso de la familia española representada por Antonio (Andrés Pajares) y Dori (María Barranco), que abandonan a Ombasi (Emilio Buale) a su suerte, a su segura mala suerte. Los niños del matrimonio contemplan la escena. El juego de miradas con que se cierra el film ilustra la indiferencia y cobardía de toda una sociedad.

Más allá de prejuicios y estereotipos, más allá de la violencia como obra de minorías violentas con una mirada distorsionada sobre la realidad, *Poniente* desvela el juego de violencia y racismo que se esconde en el mundo del trabajo. Muestra un mundo despojado de valores morales donde todo está justificado en nombre del beneficio: la explotación descarnada en que se basa el enriquecimiento de todo un pueblo se asienta en la privación de derechos, la discriminación y la marginación de los trabajadores inmigrantes. No es posible hablar de convivencia en tal situación. La violencia racista es así el resultado de una obra colectiva y una consecuencia de la explotación y la desigualdad. No hay espacio para la indiferencia: somos agentes de una violencia cruel que acarrea la destrucción de bienes y vidas.

Por último, están las películas cuya mirada se detiene en el encuentro y la convivencia. Un contacto que es en ocasiones un choque de ignorancias. Una convivencia no exenta de conflictos pero posible. Unos seres humanos que viven la deriva del mundo, de su mundo, como náufragos en espera de ayuda. Y es en el mundo de las emociones, de la amistad, del juego de amores y desamores, del compartir miserias y dificultades donde parece hallarse ocasión para disfrutar del contacto con el *otro* y donde se abriga la esperanza de una vida en co-

mún. Se trata de cintas que abogan por el diálogo, un camino no exento de dificultades, pero, a la vez, invitación a una aventura posible. Así parece en *Cosas que dejé en La Habana*, en *Flores de otro mundo* o en *Princesas*, donde las parejas son capaces de encontrar un terreno de entendimiento. O la película *En construcción*, mostrando a dos trabajadores que hablan de historia, religión, amor y pueden entenderse perfectamente pese al aparente abismo que separa sus mundos. O esas parejas de pícaros y aprendiz que nos presentan *El sudor de los ruiseñores*, *El traje* o *En la puta calle*, sobreviviendo en los márgenes de la sociedad y cuyas miserias comparten sin detenerse a considerar patrias ni culturas, pues el comer diariamente o el sentirse acompañado y comprendido son necesidades perentorias y una ocasión para el apoyo mutuo.

Personajes

Tras una descripción de historias como la apuntada, en las que pese a la variación de situaciones hay una reiteración notable de elementos, ¿es posible establecer algunos nexos entre los personajes? ¿Tienen éstos algo en común? Las preguntas son relevantes para comprender si en el cine español se está construyendo una imagen del inmigrante y qué rasgos presenta ésta. La intención es aprehender esta imagen y delimitar sus perfiles. Así que la pregunta a que pretende responderse en este apartado podría enunciarse así: ¿qué imagen o imágenes del inmigrante cabe derivar de este conjunto de películas?

El análisis de personajes, los tipos humanos que encarnan, su personalidad, su manera de responder a las situaciones problemáticas, sus señas de identidad cultural, sus creencias religiosas o políticas, su posición social, el modo en que se relacionan entre ellos y con la sociedad mayoritaria, sus esperanzas y sus fracasos... son aspectos esenciales que conviene tener en cuenta para dar cumplida respuesta a nuestra preocupación.

Se trata de aspectos seguramente secundarios para un espectador que acude al cine a entretenerse o, más informado, a acercarse a una realidad social que demanda su compromiso. Y, sin embargo, una mirada de conjunto como la propuesta tiene su razón de ser. El cine sobre minorías étnicas se asienta, con frecuencia, sobre tópicos culturales. En la historia del cine, la reiteración de unos tipos humanos arquetípicos y de unas situaciones sociales y culturales ha conformado estereotipos que, en ocasiones, han resultado lesivos para las minorías representadas. El negro, el mexicano, el árabe, el oriental o el gitano fueron representados mediante un limitado conjunto de rasgos y de etiquetas cuya reiteración distorsionó la propia y compleja realidad, la percepción de la propia sociedad y hasta de los propios protagonistas étnicos, que se contemplan en la pantalla minorizados, estigmatizados y, con frecuencia, ridiculizados.

De ello han dado cuenta trabajos de investigación documentadísimos como los de Donald Bogle (1994) respecto a los afroamericanos en el cine estadounidense, reducidos a algunos estereotipos elementales: el «Tom», negro servil; el «Coon», payaso de ojos saltones y bailarín; la «Mammy» gorda, cascarrabias y buena criada; el «Buck» hipersexual y brutal.

La imagen del latino en el cine de Hollywood ha sido estudiada por Ramírez (2002), quien destaca los siguientes personajes arquetípicos: el «Bandido», un tipo sucio y vil, relacionado hoy con el mundo de la droga y ayer con forajidos y pistoleros; el «latin lover», especie de Don Juan hortera; la «harlot», figura de cantinas de mala muerte, mujer que sin hombre al lado es como hoja a merced del viento; el «buffoon», un hombre infantil, torpe, cómico y que habla un inglés defectuoso.

La minoría gitana en el cine ha sido objeto de la investigación de José Ángel Garrido (2004). En su definitivo estudio, Garrido concluye que el retrato robot cinematográfico que caracteriza las apariciones de la etnia gitana destaca «sus bailes, su música, las navajas, los pequeños robos, la buenaventura, las castañuelas y las guitarras; mientras que ciertas características culturales –fundamentales para entender su cultura– no tienen prácticamente reflejo: la evidencia del suburbalismo, su religiosidad específica o la existencia de un incipiente asociacionismo gitano (laico o religioso)».

Ella Shohat y Robert Stam (2002) o Dönmez-Colin (2004) son autores que proporcionan una visión crítica sobre el tratamiento cinematográfico del mundo árabe e islámico. La cinematografía clásica y el cine estadounidense han reiterado un tipo de personajes masculinos contruidos desde arquetipos en que destacan la hipersexualidad, la ignorancia, la suciedad, la traición, el machismo y, últimamente, la extrema e irracional violencia terrorista. En el caso de las mujeres, invisibles o reducidas a los ámbitos familiares, en unión de otras mujeres, inocentes, asexuadas, atrasadas y depositarias de los valores más tradicionales. O su contraparte, la odalisca apesada entre las paredes del harén, hipersexual, insatisfecha que espera la llegada del hombre occidental para alcanzar la libertad y colmar así su capacidad de entrega y placer.

Salman Rushdie (1988) se refiere al tipo de imágenes que sobre el Oriente se hacen en la época thatcherista en películas como *Pabellones lejanos* (Peter Duffell, 1984), *Pasaje a la India* (David Lean, 1984) o en la serie de televisión *Jewel in The Crown* (1984), expresivas de una larga trayectoria de falsos retratos de un Oriente con príncipes de labios crueles y damas de caderas delgadas y morenas, de malicia, fuego y espada. Su propósito no es otro que proporcionar «una justificación moral, cultural y artística al imperialismo y también a la ideología que subyace, es decir, la de la superioridad racial de los caucásicos sobre los asiáticos. No importa la inocencia de los guionistas o directores, ni lo bien que interpreten sus papeles los actores o actrices, siguen corriendo el grave riesgo

de ayudar a estabilizar ese conservadurismo al ofrecerle ese ‘glamour’ de ficción del que la realidad adolece dolorosamente». Y concluye Salman Rushdie su reflexión de esta guisa: «... las obras de arte, incluso las obras de entretenimiento, no tienen entidad en un vacío político y social; y su manera de funcionar en la sociedad no puede separarse de la política, de la historia. A cada texto le corresponde su contexto, y el auge del revisionismo sobre la etapa del imperio británico en India, ejemplificado por el gran éxito que están teniendo estas obras de ficción, es el equivalente artístico del aumento de la ideología conservadora en la Gran Bretaña moderna».

En efecto, las visiones estereotipadas de Hollywood, o de las diferentes cinematografías nacionales, como en el caso de la británica, sobre grupos humanos, construidas y reconstruidas una y otra vez, trasladadas al espectador en mil y una historias, constituyeron uno de los instrumentos del racismo y fueron justificación de desigualdad. La visión estereotipada de las minorías requirió un trabajo de decodificación y un esfuerzo creador notable para normalizar su presencia en la pantalla que aún no ha concluido.

Así que, pese a las buenas intenciones de los responsables de la realización de un film, pese a tratarse de una obra personal y singular, toda obra establece concomitancias con situaciones sociales e ideologías que evidencian maneras de ver al *otro* que son de crucial importancia en la interpretación, pues, trascendiendo lo individual, supone la elaboración de un discurso que tiene ya el duende de lo colectivo, de lo social.

Desde mi punto de vista, es posible ya construir una suerte de retrato robot del tipo de personaje que las cintas construyen y nos trasladan en cada historia. Es posible establecer una diferenciación de personajes teniendo en cuenta algunos de los rasgos con que los mismos nos son presentados y que anteriormente señalaba: tipos humanos, señas de identidad culturales, creencias religiosas o políticas, posición social, interacciones, deseos...

Así, en la representación cinematográfica del inmigrante, se pueden establecer tres grandes divisiones que, por otro lado, y no podría ser de otro modo, reproducen, a grandes rasgos, visiones que la sociedad española tiene de los diversos grupos étnico-culturales presentes en el país. Me refiero a la diferenciación entre latinoamericanos, los personajes que proceden del Este y los magrebíes y subsaharianos. Son otras tantas muestras de la representación que la sociedad de acogida se hace del *otro*, de sus señas de identidad y del grado de acercamiento o distancia cultural respecto a lo interpretado como esencias de lo autóctono. Son muestras, a la vez, de la pervivencia de algunos lugares comunes destilados a lo largo de una historia de encuentros y desencuentros vividos, actualizados, en todo caso, en el presente: el pasado pasa factura.

En el primer grupo estarían los latinoamericanos. Del conjunto de películas en que su presencia es notable cabe elaborar el siguiente arquetipo:

LATINOAMERICANOS/AS
HOMBRE
MUJER
DINÁMICOS/AS
ALEGRES
PAREJAS MIXTAS
INTENSA INTERACCIÓN CON ESPAÑOLES/AS
TÓPICOS SEXUALES
COMPARTEN SEÑAS DE IDENTIDAD
ESCASA REFERENCIA A LA DIFERENCIA CULTURAL
(música, alimentos, alcohol)

Cosas que dejé en La Habana, Flores de otro mundo, En la puta calle o en *Princesas* son cuatro películas con personajes latinoamericanos. Los actores y actrices, en su mayoría, son profesionales de la escena, algunos, y algunas, con una dilatada carrera profesional. En las cintas aparecen personajes de ambos sexos. Interpretan papeles donde muestran una personalidad dinámica y alegre, pese a las complejas realidades que afrontan. Las dificultades no les amilanan y están dispuestos a salir adelante y ver realizados sus sueños.

Las diferencias culturales se reducen a algunos rasgos muy elementales y tópicos, justamente los más festejados por una parte importante de la sociedad española: disfrutan de la música, de la fiesta, del alcohol, la comida y del sexo. No existen referencias a la diversidad religiosa ni lingüística.

Son, por otro lado, personajes con una intensa relación con los españoles, con los que conviven, más o menos, en pie de igualdad, siendo importantes las relaciones de pareja mixtas. Allí donde existen conflictos, hay una clara apuesta por la superación de los mismos implicando sentimentalmente a los participantes, planteándose el problema como un problema en común y demandando, en ocasiones, el cambio de percepción, de valores o de comportamientos de los compatriotas, no de los inmigrantes.

El rechazo, la discriminación y el racismo es presentado de manera muy tenue, y en relación con los tópicos sexuales. El racismo o la xenofobia se tiñen con el influjo del machismo, siendo este último el que adquiere unos perfiles más notables y diáfanos.

En sus historias hay referencia a nuestro pasado emigrante, redundando así en una construcción simbólica de normalidad, trascendiendo el presente de dificultades, pues tal hecho también lo han afrontado nuestros antepasados. Una revisión histórica que supone una insistencia más en la igualdad.

En segundo lugar, está el arquetipo del inmigrante procedente del Este. La nómina de películas con presencia de personas del Este es la siguiente: *Tomándote*, *El sudor de los ruiseñores*, *Los lunes al sol* y *Hola, ¿estás sola?*.

LOS DEL ESTE
HOMBRE
SOLO
CULTO Y PREPARADO PROFESIONALMETE
(músico, ingeniero, astronauta)
EN SITUACIÓN DE CONVIVENCIA
MÁS O MENOS INTEGRADO
ESCASÍSIMA REFERENCIA A LA DIVERSIDAD CULTURAL
FIGURA ATRACTIVA

Su presencia en estas películas tiene, como rasgos más sobresalientes, el ser asumida por hombres. No hay mujeres. Pero tampoco hay otros compatriotas con los que compartir dificultades. Viene a ser una suerte de extravagancia que no da cuenta de un destino social sino de una aventura particular, de una excentricidad que como tal es tomada por los coprotagonistas del film. Cultos y capaces profesionalmente, ejercen oficios variados, pues trabajan en una floristería, reparan tejados, son músicos capaces en espera de una oportunidad o parados en unión de otros parados españoles, víctimas de un mismo proceso de degradación social que les llevó de surcar los cielos en una nave espacial a habitar en un barrio marginal de Vigo con otros derrotados por el neoliberalismo, cuyas naves hace tiempo que no salen del astillero.

Mantienen relaciones de amistad con ciudadanos y ciudadanas españoles. Unas relaciones igualitarias, sin que el lugar de procedencia, la atribución étnica o la situación social trascienda en discriminaciones, rechazos o, mucho menos, los haga víctimas de comportamientos racistas violentos. Las escasas muestras de diversidad cultural que aparecen en las historias que interpretan están referidas a una práctica religiosa con enormes concomitancias con la religión dominante en el país. Cuando no hablan español, como en *Hola, ¿estás sola?*, no es muestra de su atraso e ignorancia, sino una ocasión para el disfrute de una ventaja: el poder mantener diálogos picantes en su presencia sin que el aludido se dé por enterado.

Las escasas referencias a las distintas percepciones sobre la vida familiar, la convivencia de pareja, la fidelidad o las prácticas sexuales, apuntadas brevemente en *El sudor de los ruiseñores*, o más ampliamente en *Tomándote*, no son expresión de atraso o ignorancia, ni ejercicio de simpleza y primitivismo incapacitante para la otra parte de la pareja, sino deseo de entrega y fidelidad,

defensa de la vida en pareja, concepciones del mundo perfectamente compatibles con las manifestadas por una parte importante de la población española. Y en otras ocasiones, como en la película de Icíar Bollaín, una justificación para que Candela Peña y Silke experimenten fantasías que no parecen posibles o deseables con los chicos de aquí.

En conjunto, la representación cinematográfica de los inmigrantes del Este está dotada de exotismo. Es una recreación de la imagen de lo extranjero, encarnación de otra manera de ser perfectamente legitimada. Motivo de interés, pues posee la irresistible atracción de lo desconocido.

Por último, está ese oscuro objeto de rechazo compuesto por magrebíes y subsaharianos. La tabla siguiente resume su arquetipo derivado de películas como *Las cartas de Alou*, *Bwana*, *Susanna*, *Saïd*, *En construcción*, *Salvajes*, *Poniente*, *El traje e Ilegal*.

<p style="text-align:center">MAGREBÍES Y SUBSAHARIANOS HOMBRE SOLO SIN PREPARACIÓN INGENUO NO DOMINA IDIOMA VIAJA Y BUSCA TRABAJO (venta callejera, campo, construcción) ESCASA INTERACCIÓN SOCIAL HACINADO EN RUINAS Y PENSIONES SUFRE LA INDIFERENCIA O EL RECHAZO SUFRE LA VIOLENCIA RACISTA FUERTES SEÑAS DE IDENTIDAD CULTURAL (otra lengua, otra religión, otras costumbres) ESCASAMENTE ATRACTIVO</p>

Se trata de películas protagonizadas por hombres, solos, pero en unión de su grupo étnico, con el que comparten una situación de marginación y explotación y en cuyas redes sociales buscan y encuentran apoyo. Se trata casi siempre de recién llegados a través de los que se hace un recorrido total del periplo migratorio: el ingreso clandestino en el país; el alojamiento en pensiones de mala muerte o en casas abandonadas y en ruinas; los primeros contactos para buscar trabajo; el recorrido por diversas actividades laborales degradantes y mal pagadas; las discriminaciones y los ataques racistas y, finalmente, si no perecen en el intento de abrirse paso en el país, la expulsión. Se trata, con frecuencia, de una

historia completa, total, un viaje de ida y vuelta que da cuenta de su falta de lugar en la sociedad española.

Excepto en *Susanna*, donde Saïd Amel, el novio de Susanna, es un magrebí que domina el idioma, posee una profesión, regenta una carnicería, y vive con su familia en un piso del Raval, dando muestras de una estabilidad e integración notable, el resto de las cintas hacen ostentación del inmigrante como un ser ingenuo, desconocedor de la cultura del país de acogida, sus lenguas, sus costumbres, y carente de la cualificación técnica más elemental.

Como si del encuentro de Viernes con Robinsón¹¹ se tratase, el contacto con el país y sus gentes es una ocasión para aprenderlo todo, incluso actividades cuyo dominio no se puede sostener que ignoren los que provienen del Sur: la recogida de fruta o de productos hortícolas, la venta ambulante, el trabajo en la construcción o el simple accionar una palanca para sulfatar plantas. Tal reiteración de situaciones laborales en las que se explica el cómo hacer, contribuye a dar una imagen de ignorancia y atraso que no se corresponde en modo alguno con la realidad. Tal arquetipo es desafiado por José Luis Guerín en la película *En construcción*, mostrándonos un obrero magrebí, culto, marxista y descreído.

La diversidad cultural es mostrada en este caso de manera amplia. Se da cuenta de las diferentes lenguas que hablan los inmigrantes y, auténtica novedad en el cine español¹², se presenta tal diversidad lingüística mediante largos diálogos en los idiomas de los países de procedencia de los inmigrantes, que son acompañados de subtítulos para comprensión del público. Se muestran también las diferencias religiosas con momentos de oración, ritos funerarios o con la degollación de animales según el rito musulmán¹³. Hay escasas referencias a la gastronomía, aunque alguna muestra hay. Y existen, también, expresiones musicales de la diversidad, notables en el caso de *Saïd*, ya que los protagonistas son miembros de un conjunto musical.

Subsaharianos y magrebíes son el objetivo central del rechazo, la discriminación y los ataques racistas. Las películas muestran comportamientos intolerantes de los españoles que se niegan a alquilarles pisos, no les permiten



El actor Mullie Jarju

la entrada en discotecas y bares o les someten a una explotación descarnada. Los grupos neonazis los convierten en víctimas de su demencia y casi todas las cintas muestran situaciones de violencia donde el inmigrante perece o termina con graves lesiones en el hospital. Únicamente *Poniente* trasciende la violencia minoritaria y, fiel reflejo de una realidad, no por silenciada menos real, explica la violencia racista como una acción colectiva derivada de las extremas condiciones de explotación y marginación de las que algunos se benefician.

Algo debe añadirse respecto a los personajes femeninos que aparecen en las películas. Vicenta N'Donga es la única actriz que interpreta un papel, aunque hace de portuguesa caboverdiana en *Ilegal*. Mujeres magrebíes tienen presencia en *Susanna*, *El faro*, *Poniente* y *Saïd*. Se trata siempre de personajes secundarios o de reparto. En las tres primeras películas, las mujeres del Magreb son representadas de una manera particularmente convencional. En *Susanna*, como fieles mantenedoras de las viejas tradiciones y expresión clara de atraso: inquisidoras, metemeentodo y vigilantes de la pureza femenina, investigan la vida de la protagonista para saber si es una mujer aceptable para su hijo. En *El faro*, Samira Bakkari encarna el papel de Hafida, esposa de Jasin y madre de sus dos hijos, vestida a la manera tradicional lamenta la ausencia del marido y espera. En todas ellas aparecen como personajes que encarnan un universo femenino escasamente atractivo. Si el público español considera «lo moro» como quintaesencia del atraso, la ignorancia, el machismo, y a la mujer como indefensa y sumisa, el cine reproduce fielmente esta idea. Incluso *Saïd*, que presenta en sus momentos iniciales una mujer del Magreb con algunos rasgos modernos, pues estudia idiomas, viste al estilo occidental y asiste a fiestas, abandona pronto esta perspectiva para presentarla en una relación de pareja con visos de poner fin a tales veleidades.

Se es fiel, así, a un imaginario social estudiado por autoras como Mary Nash (2000), Dolores Juliano (1999, 2000) o María Claudia Carrasquilla y Marta Casal (2004), que destacan la invisibilidad femenina de las migraciones en cualquier ámbito de la vida pública, ya sea en su vertiente social, económica, política o cultural. El peso real de las mujeres inmigrantes



Escena de *Flores de otro mundo*

es difuminado simplificando su complejidad cuantitativa y cualitativa. La mujer del mundo del islam es imaginada como mujer casada, reagrupada, fiel a una cultura percibida como estática, portadora de símbolos externos como el velo o la chilaba y caracterizadas como analfabetas, dependientes y recluidas en el ámbito familiar. Tal retrato presupone su contrapunto, un hombre activo que participa en el ámbito público y busca un lugar donde vivir y un trabajo donde concretar su destino de proveedor económico de la familia.

De aquí que sólo quepan halagos para el documental de Helena Taberna, *Extranjeras*, por cuanto tiene de ruptura con respecto a un modelo de representación, apenas insinuado pero inquietante. Hacía falta una película así. Hacía falta un documento fílmico que visualizara y diera la palabra a las mujeres inmigrantes para romper el muro de silencio que las envuelve y los estereotipos y prejuicios con que la sociedad dominante muestra su ignorancia. La propuesta de Helena Taberna tiene así un enorme interés. *Extranjeras* es un relato caleidoscópico, un mosaico de rostros y biografías, de culturas que nos llegan en la voz de estas mujeres que hablan en nombre propio, de una en una, o en grupo, mostrando sus anhelos y esperanzas. *Extranjeras*, por ejemplo, sí muestra a una joven magrebí moderna: estudiante de imagen, delegada de su curso, atractiva, desafiante de la imagen estereotipada instalada entre nosotros.

Impacto en taquilla

El éxito de estas películas ha sido más bien escaso, si hacemos abstracción de *Bwana*, *Cosas que dejé en La Habana* y *Flores de otro mundo*, tres películas con un impacto de taquilla nada desdeñable. Algunas han pasado sin pena ni gloria por nuestros cines, aunque el cine de inmigrantes ocupe un lugar destacado, sin embargo, en aulas universitarias, encuentros del movimiento asociativo alternativo o cineforums y coloquios centrados en este tipo de problemáticas.

En el cuadro 1, y recurriendo a los datos oficiales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, se deja constancia del número de espectadores de cada película.

El carácter minoritario de este cine de inmigrantes se pone de manifiesto al comparar (véase cuadro 2) su audiencia con las películas más taquilleras del cine español, lo que da también cuenta del gusto de los espectadores, que parecen preferir el cine de humor y gamberro, y a los directores de moda: Almodóvar, Amenábar y Santiago Segura.

Y un tercer dato, para que la comparación pueda efectuarse con todos sus elementos: el carácter secundario en las preferencias de los espectadores del cine español con respecto a las producciones internacionales (ver cuadro 3), dominadas ampliamente por la industria cinematográfica estadounidense. Debe

CUADRO 1

EL CINE DE INMIGRANTES (Espectadores y Recaudación)			
AÑO	PELÍCULA	Espectadores	Recaudación
1990	<i>Las cartas de Alou</i>	123.130	294.076
1996	<i>Taxi</i>	139.170	400.672
1996	<i>Bwana</i>	217.414	679.379
1996	<i>Susanna</i>	80.187	254.805
1997	<i>En la puta calle</i>	27.537	94.857
1997	<i>Cosas que dejé en La Habana</i>	362.623	1.348.720
1998	<i>Saïd</i>	7.068	25.957
1998	<i>El sudor de los ruiseñores</i>	6.224	20.319
1999	<i>Flores de otro mundo</i>	372.674	1.463.789
2000	<i>En construcción</i>	144.755	692.651
2000	<i>Tomándote</i>	4.470	18.298
2001	<i>Salvajes</i>	19.151	72.786
2002	<i>Poniente</i>	114.924	469.338
2002	<i>El traje</i>	43.841	217.332
2002	<i>Illegal</i>	8.841	39.657
2003	<i>Extranjeras</i>	3.232	11.967
2005	<i>Princesas*</i>		

*Su reciente estreno no nos permite ofrecer aún datos de su impacto en taquilla

CUADRO 2

PELÍCULAS ESPAÑOLAS MÁS TAQUILLERAS			
AÑO	PELÍCULA	Espectadores	Recaudación
1998	<i>Torrente, el brazo tonto de la ley</i>	3.010.559	10.902.559
1999	<i>Todo sobre mi madre</i>	2.589.612	9.961.687
2000	<i>La comunidad</i>	1.601.861	6.709.857
2001	<i>Los otros</i>	6.410.461	27.254.045
2001	<i>Torrente 2: misión en Marbella</i>	5.321.969	22.142.173
2002	<i>El otro lado de la cama</i>	2.824.612	12.607.262
2003	<i>La gran aventura de Mortadelo y Filemón</i>	4.985.468	22.846.264

añadirse que alguna ventaja tiene el controlar conjuntamente la producción, la distribución y la exhibición en más de un centenar de países.

CUADRO 3

AÑO	TÍTULO / PAÍS	RECAUDACIÓN
2001	<i>Los otros</i> (España)	27.254.045
2001	<i>Torrente 2: Misión en Marbella</i> (España)	22.142.173
2002	<i>Spider-Man</i> (EE.UU.)	28.489.888
2002	<i>Harry Potter</i> (Reino Unido)	19.495.262
2003	<i>La gran aventura de Mortadelo y Filemón</i> (España)	22.846.264
2003	<i>Piratas de Caribe</i> (EE.UU.)	22.169.705
2003	<i>El señor de los anillos</i> (Nueva Zelanda)	20.073.898
2004	<i>Shrek 2</i> (EE UU)	28.489.888

Algunas limitaciones

Del conjunto de películas analizadas en este estudio, pueden destacarse dos grandes limitaciones, dejando al margen el caso de las mujeres magrebíes y subsaharianas y los arquetipos étnicos a los que ya me he referido.

En primer lugar, se observa en estas películas una reiteración notable de situaciones: el inmigrante es presentado como individuo, recién llegado, en permanente fase de instalación, acumulando dificultad tras dificultad, con escasos y conflictivos contactos con los nacionales.

Esta presentación del inmigrante como novedad y la inmigración como fenómeno reciente supone una limitación respecto a la propia realidad del país, más rica y plural. Permítaseme ejemplificar un silencio expresivo de ese reiterado tratamiento: la ausencia del mundo infantil y juvenil. Las migraciones están suponiendo en Europa un rejuvenecimiento de la población no sólo porque llegan personas jóvenes. También vienen sus familias mediante procedimientos de reagrupamiento familiar y, dada su juventud, muestran una envidiable capacidad reproductiva que está sacando a la vieja Europa de unos bajísimos índices de natalidad. La familia y las parejas mixtas dan cuenta de una realidad más estable, de un asentamiento con perfiles propios. Los hijos e hijas de los inmigrantes tienen una destacada presencia en nuestra sociedad, y su convivencia en centros de enseñanza y lugares de ocio y recreo con las nuevas generaciones ofrece un

dato de enorme trascendencia que el cine aún no ha captado pese a su vocación de testimonio.

Parece desprenderse de lo anterior la oportunidad de una visión más compleja de la inmigración y sus protagonistas, de unos perfiles más plurales de los personajes, donde, junto al individuo aislado, sin papeles, en situación social precaria, itinerante sin domicilio fijo, acosado, puedan mostrarse situaciones de integración en las que el inmigrante –sea hombre o mujer– tiene pareja, hijos, trabajo, se reúne con amigos, convive con vecinos... En resumidas cuentas, personas que han logrado un nivel de integración razonable y son parte de la ciudadanía, aunque ello no está exento de dificultades y problemas. Tal nivel de integración ya existe en el país, y bueno sería que el cine se ocupase de ello, desafiando el sentido dominante, que es fruto, sin duda, de la urgencia social del problema y no de veleidad marginal alguna.

De la riqueza que puede derivarse de un enfoque de este tipo han dado muestras películas británicas como *Mi hermosa lavandería* (Stephen Frears, 1985), *Oriente es Oriente* (Damien O'Donnell, 2000) o *Un solo beso* (Ken Loach), donde el centro de la trama se sitúa en la segunda generación, la convivencia multicultural y el conflicto entre las identidades de padres e hijos. Lo mismo ha hecho el cine francés con *El odio* (Mathieu Kassovitz, 1995) y *De todo corazón* (Robert Guédiguian, 1998) o el alemán con *Todos nos llamamos Alí* (R. W. Fassbinder, 1973).

En segundo lugar, una de las características de las películas analizadas, no por obvia menos trascendental, es su realización por directoras y directores españoles. Su punto de vista es, por lo tanto, una parte de los posibles puntos de vista, qué duda cabe, pero debe reconocérsele una limitación de origen: ninguno conoce las experiencias narradas desde el otro lado. Su cine es el resultado de hablar y pensar en el *otro* y por el *otro*.

El poder del discurso está condicionado por el poder de acceso a su elaboración y difusión. La ausencia de discursos cinematográficos por parte de los protagonistas de la inmigración es una expresión de su falta de poder. Y el problema que se deriva de esta falta de poder es la falta de control de la representación mediática elaborada: son otros los que construyen y difunden su identidad social, cultural y política.

Estamos, por tanto, en una situación previa donde al *otro* no se le incluye aún como una parte más de los nacionales sino como un recién llegado que se encuentra con problemas para ser reconocido simplemente como persona, y para poder hacer frente a la vida en la nueva sociedad. Pese a tan loable intención, debe destacarse que el enfoque supone importantes limitaciones: carecemos aún de discursos cinematográficos más complejos, con más matices, sobre las consecuencias del multiculturalismo en las sociedades del presente. Se echa en falta

el punto de vista de los protagonistas de la experiencia migratoria, un cine realizado por quienes atesoran un conocimiento más vivencial y, por lo tanto, con posibilidades de mayor matiz y mirada más compleja, más informada, de mayor trascendencia y radicalidad, o al menos, con mayor autenticidad.

Tal vez sea esta última característica la que diferencia el actual cine español de las migraciones con el que se realiza por otras latitudes. El *cine de minorías*, el *Black cinema* o el *cinema banlieue* y *beur* han puesto de relieve la trascendencia del discurso fílmico alternativo realizado por personas de las propias minorías. Desafiando los discursos conmisserativos y los prejuicios o estereotipos con que el cine los había retratado, realizadores procedentes del ámbito de la inmigración, personajes fronterizos entre la cultura del país de procedencia y el de instalación, han abordado en sus obras los problemas de identidad y la reclamación de una igualdad que contempla la diferencia que la minoría aporta. Aún no contamos con expresiones cinematográficas protagonizadas por representantes de las minorías, insisto en ello, del tipo de las realizadas en la sociedad estadounidense por directores como John Singleton o Spike Lee; o en el caso de los chicanos, por Gregory Nava en películas como *El Norte*, *La bamba* o *Mi familia*. Tampoco estamos en presencia de un cine que traslade a las pantallas la doble condición de francés y magrebí que han protagonizado los realizadores franceses en el llamado *cinema banlieue* y en películas como *El té del harén de Arquímedes* (Mehdi Charef, 1985) y *¡Hola, primo!* (Merzak Allouache, 1996).

No cabe duda de que en el futuro tal hecho acontecerá y la segunda o tercera generación expresará mediante el lenguaje cinematográfico su propio punto de vista. El dominio sobre el discurso es una cuestión dinámica. Se trata, qué duda cabe, de uno de los campos de batalla por el poder y por el control de las formas identitarias con que la minoría se presenta en sociedad y desafía las convenciones sociales de las que su marginalidad es expresión. Pero, de momento, el cine de inmigrantes realizado en el Estado español no tiene como centro de atención la identidad, el orgullo de minoría, ni la diferencia cultural, ni siquiera la problemática derivada de la convivencia interétnica, ni se trata de un canto al mestizaje, aunque algunos elementos haya de todo ello en las películas a que



La actriz Marilín Torres-Flores

se hace referencia. Se puede afirmar que el punto de vista de nuestros directores y directoras es previo a los conflictos de identidad¹⁴ y está presidido, de manera notable, por la urgencia de hacer posible la convivencia.

Alberto Elena (2005) da cuenta de la existencia de varios documentales que avanzan en este terreno de expresión de las minorías: *Problemas personales* (Lisandro I. Rivera y Manolo Sarmiento, 2002) es un film de producción íntegramente ecuatoriana que aborda, desde la óptica de sus protagonistas, su reciente presencia en España; *El otro lado: un acercamiento a Lavapiés* (2002), del joven cineasta egipcio formado en el Instituto Superior de Cine de El Cairo, Basel Ramsis, documenta el crisol étnico y cultural que se ha producido en este barrio de Madrid ofreciendo a inmigrantes de diversas procedencias la posibilidad de expresarse conforme a su propia identidad; *Si nos dejan* (Ana Torre, 2004), argentina, sigue a media docena de inmigrantes por todo Barcelona confrontando sus sueños con las prosaicas realidades que afrontan; *Cantando bajo la tierra* (Rolando Pardo, 2004), también argentino, toma el metro madrileño y a los músicos que se ganan la vida en el subsuelo como centro de atención.

Así pues, la filmografía sobre el tema de la inmigración comienza a no ser ya una feliz excepción a la regla pero estamos lejos aún de una homologación del cine español con el de nuestro entorno, donde miembros de las comunidades minoritarias acceden ya a los medios de representación audiovisuales.

PELÍCULAS
(FICHAS TÉCNICAS Y COMENTARIOS)

LAS CARTAS DE ALOU



FICHA TÉCNICA

España, 1990

Dirección: Montxo Armendáriz

Guión: Montxo Armendáriz

Fotografía: Alfredo F. Mayo

Música: Luis Mendo y Bernardo Fuster

Duración: 95 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Mulie Jarju: Alou

Eulalia Ramón: Carmen

Ahmed El-Maaroufi: Moncef

Akonio Dolo: Mulai

Albert Vidal: padre de Carmen

Rosa Morata: Rosa

Mamadou Lamine

Ly Babali

M'Barik Guisse

PREMIOS:

- Concha de Oro del Festival de Cine de San Sebastián, 1990
- Concha de Plata al Mejor Actor del Festival de Cine de San Sebastián, 1990

SINOPSIS:

Centrada en el mundo de la inmigración clandestina, sigue la huella de Alou, un senegalés que se gana la vida como temporero, vendedor ambulante y en un taller de confección. La relación sentimental con una mujer española es interrumpida por su expulsión del país, al que intentará regresar. Evitando el melodrama, Armendáriz nos entrega una película arriesgada y valiente que describe los modos de vida, el conflicto cultural y político a pie de calle. Un film necesario para adentrarse en el mundo de la inmigración clandestina.

EL DIRECTOR:

Armendáriz nació en Navarra en 1949 y fue profesor de electrónica en el Instituto Politécnico de Pamplona. Realizador de cortos entre los que destaca *Carboneros de Navarra* (1981), ha seguido un camino muy personal en la realización de hermosas películas de ambiente rural como *Tasio* (1984) o sobre el mundo de la droga, como en *27 horas* (1986). La adaptación cinematográfica de la novela de José Ángel Mañas *Historias del Kronen* (1995) ha animado debates y encuentros sobre los jóvenes sin causa. Regresa a los ambientes intimistas,

personales y pausados y recupera su inmensa capacidad para comunicar sentimientos con *Secretos del corazón* (1997), nominada a los Oscar. En 2005 presenta *Obaba*, obra basada en la novela de Bernardo Atxaga *Obabakoak*.

Inmigrante

Cuenta el sociólogo Wallerstein que, de seguirse con el mismo modelo económico que empobrece y margina a la inmensa mayoría de la población, y las mismas políticas antiinmigración que limitan los derechos sociales y políticos de los inmigrantes, nos adentraremos en un futuro espantoso. Así se explica: «El número verdadero de inmigrantes ‘sureños’ y sus descendientes inmediatos en los países del Norte será entre el 10% y el 35% de la población (...) Al mismo tiempo, éste entre 10% y 35% de la población más joven, mucho más pobre, será una población obrera sin derechos políticos o sociales. Retornaremos a la situación de Gran Bretaña y Francia de la primera mitad del siglo XIX, aquellas de proletarios que son clases peligrosas. Así se deshacen doscientos años de recuperación liberal, y esta vez sin posibilidades de repetir el guión. Preveo que las zonas de conflicto social más intensas del siglo XXI no serán Somalia y Bosnia, sino Francia y Estados Unidos». Ignoramos si la previsión será corregida por la propia acción humana, capaz de escoger otros caminos y deshacer el entuerto al que parecemos abocados. Pero, en todo caso, el fenómeno migratorio es hoy objeto de atención prioritaria de gobiernos, noticia en medios de comunicación y desasosiegos entre algunos sectores populares, de los que la extrema derecha sabe sacar rendimiento.

Afortunadamente, otras tomas de partido son posibles. Y la que nos propone Montxo Armendáriz nos parece especialmente sugerente. Varios son los aspectos que hacen de *Las cartas de Alou* una película de especial interés. Para comenzar, un dato para la historia: es la primera película que aborda con seriedad el tema de la inmigración africana y sus problemas de integración en el Estado español. Asunto acometido con frecuencia en otras filmografías europeas y estadounidenses, carecía en nuestro país de tratamiento. Gracias a Armendáriz la laguna ha podido ser cubierta, abriendo una senda que otros realizadores han transitado posteriormente.

En segundo lugar, debe destacarse el propio enfoque del film, muy cercano al documental, especialmente adecuado cuando lo que se pretende es iluminar la propia realidad y hacer hablar a los protagonistas, con tanta frecuencia silenciados e invisibles. Javier Maqua (1992: 94) señala que en *Las cartas de Alou*, Armendáriz sigue técnicas muy parecidas a las utilizadas por Robert M. Young (*El alambriista*, 1977): «Tras una larga investigación de campo entre los africanos inmigrantes, selecciona localizaciones, actores y guión. El rodaje posterior

queda así sujeto a una mirada previa. Los intérpretes no cuentan su propia experiencia (...) pero sí experiencias que conocen perfectamente».

En efecto, Armendáriz realiza una película de tono realista, revelando un pormenorizado conocimiento de los modos en que los inmigrantes se buscan la vida. Tanto los parajes que frecuentan, las rutas migratorias que siguen, el tipo de trabajos que realizan, las redes de acogida con que cuentan, son objeto de atención del film, que ilustra una realidad constatada mil y una veces en el trabajo de campo de los sociólogos. Debe agradecerse, pues, el esfuerzo de verosimilitud y testimonio que hacen de este film un instrumento inapreciable para acercarse no ya a la aventura humana de la migración sino al modo en que ésta se encarna en la realidad. La película tiene un desarrollo lineal y sencillo. Como miles de inmigrantes, Alou (Mulie Jarju) recorre la geografía española con la esperanza de encontrar un lugar donde sus sueños puedan convertirse en realidad. El periplo laboral de Alou le lleva a trabajar de temporero en labores agrícolas en Andalucía, vendedor ambulante en Madrid, recogedor de fruta en Cataluña o trabajador en un taller de confección en Barcelona. Y tal tránsito por las ocupaciones es también un discurrir de aprendizajes en un mundo del que desconoce la lengua y la cultura pero cuyo dominio no permiten superar el sentimiento de soledad y el rechazo que le acompañan. El dolor que esto le produce apenas se dejará traslucir en las cuatro cartas que envía a su familia y a su amigo Mulai, dando cuenta de su transcurrir por un mundo extraño cuyos valores no entiende.

Este recorrido vital en los márgenes de una sociedad indiferente, cuando no abiertamente xenófoba, tendrá un momento para la esperanza en la relación amorosa que establece con Carmen, mediante la que Armendáriz nos señala que también hay caminos para el encuentro. Pese a su interrupción por la detención y expulsión del país, la escena final, con Alou de nuevo en una patera, refuerza la idea de que el entendimiento y convivencia es una posibilidad al alcance.

Especialmente amarga es su experiencia con Mulai (Ahmed El-Maaroufi), un compatriota, casado con una española, del que espera un mundo de valores compartido y fraternal pero cuya integración en la sociedad se realiza a costa de la explotación de sus propios compañeros.

Esta es, en definitiva, la historia de Alou, un senegalés que intenta legalizar su situación en España y superar las dificultades derivadas de vivir en un país donde ser negro y musulmán se traduce en ser objeto de explotación y rechazo. Una clara expresión del racismo de nuestros días que no requiere de la violencia, ni de personas monstruosas para expresarse, pues, como señala el propio Armendáriz, no puede denominarse de otro modo el aislamiento y la marginación que viven los inmigrantes: «La sufren en la mirada de la gente, en el desprecio con que se les trata en las tiendas o cuando quieren alquilar un piso, en sus relaciones con las chicas y en muchas situaciones cotidianas».

Una película de enorme interés por lo que aporta de acercamiento al mundo de la inmigración y sus desvelos. Un film riguroso y comprometido que huye de lo melodramático para ceñirse a una estricta narración objetiva y distanciada. Un trabajo que desvela un pedazo de realidad y que, a pesar de los años transcurridos, aún no ha sido superado.

BWANA



FICHA TÉCNICA

España, 1996

Director: Imanol Uribe

Guión: Imanol Uribe, Juan Potali y Francisco Pino (basada en la obra teatral de Ignacio del Moral «La mirada del hombre oscuro»)

Montaje: Teresa Font

Música: José Nieto

Director de Fotografía: Javier Aguirresarobe

Duración: 90 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Antonio: Andrés Pajares

Dori: María Barranco

Ombasi: Emilio Buale

Iván: Alejandro Martínez

Jessy: Andrea Granero

Román: Miguel del Arco

Michael: Paul Berrondo

Uta: Patricia López

Pepe: José Quero

Joaquín: César Veá

Rafa: Rafael Yuste

Yambo: Santiago Nang

PREMIOS:

- Concha de Oro del Festival de Cine de San Sebastián (1996).

SINOPSIS:

Historia de desencuentro entre un hombre negro, Ombasi, náufrago en la costa de Almería, y una familia española que disfruta de un día de playa. Desencuentro que es ilustrado mediante los más prototípicos estereotipos y prejuicios del españolito medio.

EL DIRECTOR:

Imanol Uribe (1950) conoce todos los resortes del cine. Tras estudiar en la Escuela de Cinematografía de Madrid, dirige varios cortometrajes. Como realizador ha abordado temas políticos muy vinculados a la realidad de Euskadi, como *El proceso de Burgos* (1979), *La fuga de Segovia* (1981) o *La muerte de Mikel* (1983). Posteriormente ha rodado *Adiós pequeña* (1986), *La luna negra* (1989), *El rey pasmado* (1991), *Días contados* (1994) o *Plenilunio* (2000). Uribe ha visto recompensada su labor con abundantes premios: recibió la Concha de Oro del Festival de San Sebastián por *Días contados* y *Bwana* (concedida al alimón con *Tojan Eddie*, del irlandés Gillies MacKinnon); Perla del

Cantábrico en el mismo festival por *El proceso de Burgos*; la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica ha concedido una mención especial a *La fuga de Segovia*, en el Festival de San Sebastián. Los Goya le han sido concedidos por *El rey pasmado* y *Días contados*. Por último, *Bwana* fue nominada por los miembros de la Academia de Cine de España como candidata a mejor película extranjera en la meca del cine, sin que el éxito la acompañase.

La mirada del hombre oscuro

No hay que negarle a Imanol Uribe el atrevimiento de abordar temas de candente actualidad a lo largo de su trayectoria como realizador: desde las numerosas variaciones a que ha sometido el denominado problema vasco, pasando por el tratamiento de la homosexualidad en *La muerte de Mikel*, hasta detenerse, en esta ocasión, en el controvertido tema del racismo.

Bwana es una adaptación de *La mirada del hombre oscuro*, una magnífica obra de teatro por la que su autor, Ignacio del Moral, obtuvo en 1991 el premio de la Sociedad General de Autores. La obra está basada en un hecho real, una foto de prensa donde se muestran los cadáveres de dos desafortunados inmigrantes africanos ahogados en una playa cuando trataban de llegar a la costa clandestinamente. A partir de la impresión causada por esta noticia, Ignacio del Moral construye una historia de incomunicación entre un recién llegado y una familia española con la que circunstancialmente entabla relación.

Los guionistas de *Bwana* modifican la obra de Ignacio del Moral incorporando a la trama un grupo de contrabandistas y otro de nazis con la intención, más que discutible, de enriquecer los matices del encuentro con Ombasi-Emilio Buale. Añaden también, en una vuelta más de tuerca al mundo de los tópicos, los sueños eróticos de la protagonista. En cierta medida, contrabandistas y nazis desvían la atención del centro neurálgico del film, a saber: la construcción social, estereotipada y prejuiciosa de la inmigración, derivada de esa visión del *otro* como indeseable social. O lo que es lo mismo, la imposibilidad del diálogo y la solidaridad a partir de tales mimbres.

Film de tesis, todo el trabajo se condensa en mostrar los estereotipos y prejuicios de un matrimonio español, lo que vale decir de toda una sociedad, sobre el inmigrante, clandestino y negro. Andrés Pajares –Antonio– y María Barranco –Dori– forman el matrimonio que se acerca a la costa para pasar un día de descanso. En la playa se produce el encuentro con Ombasi, náufrago, quien acaba de perder a su compañero de aventura y cuyo cadáver entierra en la arena.

Este contacto entre desconocidos permite elaborar la historia del desencuentro mediada no sólo por la ausencia de un lenguaje común que hiciera posible la comunicación, sino porque el encuentro no es posible ni como punto de partida,

pues el *otro* no es en realidad un individuo sino una imagen social acuñada y sobre la que se construye cotidianamente el rechazo. La escena final donde Ombasi es abandonado a su suerte en manos de un grupo de neonazis es todo un símbolo de la cobardía que aqueja a las sociedades occidentales, donde la indiferencia de la población es cómplice de la violencia racista.

Imanol ha hablado de la existencia de dos racismos en el film, el cotidiano del matrimonio y sus hijos, que es un racismo pasivo, habitual, aparentemente inofensivo, que puede ser igual de terrible que el ideológico centroeuropeo, militante y criminal, que encarnan los *skin*.

Bwana ha sido mal acogida por la crítica. José Enrique Monterde (1996) la califica de «brutal zafiedad» donde guión, puesta en escena y trabajo interpretativo tienen como único fundamento y objetivo la reafirmación de una simplista tesis de la xenofobia y cobardía de la familia española de clase media baja. «Film pésimo y deshonesto (...). Pese al antirracismo proclamado en el film, debemos decir que la actitud de Uribe es racista, al menos respecto a sus personajes y lo que ellos significan al proponernos la superioridad del espectador ante unos personajes que, al ser definidos de una forma tan grosera, maniquea y esquemática, se convierten en fantoches, en manojos de tópicos e ideas preconcebidas sin ninguna libertad ni autonomía en su condición de piezas de un desarrollo narrativo; con ello, la ‘buena conciencia’ del espectador queda gratificada y a salvo, tras asistir a un ritual de reafirmación antirracista, pero sin ser capaz de abordar en profundidad las causas de esas actitudes ridiculizadas pero no analizadas en la película.»

Y sin embargo, me parece un film que reviste cierto interés. La película es, al fin y al cabo, una lección moral, una toma de posición, una denuncia, sin disimulos, de una sociedad y un momento que anuncian males mayores si no somos capaces de construir la réplica oportuna. Gordon W. Allport (1954), estudioso del prejuicio, se sorprendía de que el hombre civilizado obtuviese un notable dominio sobre la energía, la materia y la naturaleza inanimada en general. Añadía que estábamos aprendiendo rápidamente a controlar el sufrimiento físico y la muerte prematura. Pero, en contraste, resaltaba que, con respecto a las relaciones que los seres humanos establecemos unos con otros, vivíamos aún en la Edad de Piedra. *Bwana* parece una confirmación precisa de dicha reflexión.

TAXI



FICHA TÉCNICA

España, 1996

Dirección: Carlos Saura

Fotografía: Vittorio Storaro

Cámara: Julio Madurga

Montaje: Julia Juániz

Colaboración musical: Manu Chao

Guión: Santiago Tabernero

Duración: 110 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Ingrid Rubio: Paz

Carlos Fuentes: Dani

Ágata Lys: Reme

Ángel de Andrés López: Velasco

Eusebio Lázaro: Calero

Francisco Maestre: Niño

Maite Blasco: Mari

PREMIOS:

- Premio Especial del Jurado a la Mejor Actriz Revelación, Ingrid Rubio. Festival de San Sebastián, 1996

SINOPSIS:

Tras su fracaso en los estudios, Paz (Ingrid Rubio) es obligada por su padre a trabajar en el taxi. Entra así en contacto con un grupo fascista que vincula a varios trabajadores del taxi y se dedica a «limpiar» España de inmigrantes, putas, maricas y yonquis. La «familia» –como se denominan– asesina a clientes y operan contra poblados de inmigrantes junto a grupos de cabezas rapadas. El amor surgido entre Paz y Dani (Carlos Fuentes) desencadena la destrucción del grupo. Un acercamiento a las actividades de la extrema derecha en la España de los noventa.

EL DIRECTOR:

Carlos Saura es uno de los directores españoles más conocido y celebrado internacionalmente. Nacido en Huesca en 1932, se tituló en la Escuela de Cine de Madrid, en donde impartió docencia. Su amplia filmografía comienza en 1959

con *Los golfos*. Cuenta con dos Osos de Plata del Festival de Berlín por *La caza* (1965) y *Pippermint frappé* (1967); otros dos Premio Especial del Jurado del Festival de Cannes por *La prima Angélica* (1973) y *Cría cuervos* (1975). Con *Deprisa, deprisa* (1980) obtiene el Premio Nacional de Cinematografía y el Oso de Oro en Berlín. Aborda en su filmografía principalmente tres temáticas. Por una parte, la musical, donde ha elaborado una cinematografía de rico contenido plástico centrada en el flamenco con obras como *Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1986) o *Flamenco* (1995). La vida juvenil, rodeada de una cierta rebeldía social y vinculada, en ocasiones, a la marginalidad, ha sido tratada en películas como *Los golfos* (1959) y *Deprisa, deprisa* (1980). Finalmente, Saura ha puesto su buen hacer cinematográfico al servicio de la reflexión histórica y/o política con películas como *La caza* (1965) o *Los ojos vendados* (1978). Su última película, *El 7º día* (2003), con guión de Ray Lóriga, supone una nueva vuelta de tuerca en su reflexión sobre la violencia.

Los crímenes de la extrema derecha

Paz decide no continuar estudiando. Su padre la obliga a currar en el taxi, entrando así en contacto con «la familia», un grupo de fascistas, nostálgicos de la *España Una, Grande y Libre* que está dispuesto a terminar con la escoria social representada por inmigrantes, prostitutas, yonquis y homosexuales. Paz va descubriendo el mundo clandestino de este grupo de asesinos a la vez que establece una relación sentimental con Dani sobre la que girará el desenlace final de la película.

Las escenas que narran las acciones violentas de «la familia» son simples muestras de las innumerables agresiones que sufren diversas personas por el simple delito, en unos casos, de decidir vivir como su libre albedrío les da a entender, la sociedad les permite o, en otros, por el «estigma» que supone en Occidente pertenecer a otra cultura o a otra raza. Las escenas violentas salpican el film:

- Escena uno: supuesta yonqui arrojada a un viaducto.
- Escena dos: negro, diplomático, insultado y agredido.
- Escena tres: travestí asesinado de un tiro en la cabeza.
- Escena cuatro: campamento marroquí atacado e incendiado.
- Escena cinco: inmigrante, vendedor ambulante agredido en un bar.

Hechos de idéntica naturaleza pueden seguirse cotidianamente en los medios de comunicación, hasta el punto de que Juan Goytisolo dejaba constancia de ello en un espeluznante artículo en *El País* (25 de octubre de 1995) construido con simples titulares de prensa. Lo concluía con una pregunta reveladora de

hasta qué punto es preocupante la situación: «en qué clase de sociedad acampamos».

Explicando las razones de realizar un film como *Taxi*, Carlos Saura ha sido muy explícito: «Todas mis películas nacen de una necesidad. Ahora siento la necesidad ética y moral de opinar sobre un tema... No responde exactamente a un documental pero es algo que puede pasar y llegar mucho más lejos. Hechos semejantes suceden todos los días. Es algo que está latente y que desgraciadamente va a peor. Sólo queríamos decir que ese problema está ahí, aunque las soluciones no las conocemos».

Una historia que tiene de todo para el éxito: cabezas rapadas, taxistas fachas, una historia de amor que acaba bien, conflictos entre padres e hijos... y la cosa no funcionó. La crítica especializada no ha acogido con demasiada gracia *Taxi* a la que ha acusado de inconsistencia por sus fallos en el guión, el tono poco verosímil de algunas de las escenas fundamentales y, sobre todo, por una falta de definición de los personajes, en teoría cercanos y cotidianos, retratados con muy pocas aristas. Se trata de un grupo de taxistas que forman una especie de secta y viven en un mundo propio, dispuestos a «barrer la basura, porque si no lo hacemos nosotros no lo hará nadie». No son el tipo de personas que uno puede encontrarse al comprar el pan. No permite la reflexión sobre el racismo cotidiano.

Se ha destacado como auténtica revelación la actuación de Ingrid Rubio en su papel de Paz. Para Ángel Fernández-Santos (1996), «*Taxi* es la revelación de una muchacha española hasta ahora arrinconada en papelitos de telonera de culebrones, llamada Ingrid Rubio. Su verdad rompe literalmente, hace añicos la credibilidad del grupo de seudopersonajes en que la trama la encierra y alcanza por su cuenta zonas de punzante y sorprendente libertad de creación. (...) Ingrid Rubio quiere, puede y por sí sola sostiene el cojo tinglado que dos maestros, uno de la creación (Saura) y otro de la hilazón de imágenes (Storaro), se empeñan en hacernos creer sin conseguirlo».

Con una bella fotografía de Vittorio Storaro y con un tratamiento de la violencia que supone los mejores momentos del film, en especial el asalto al barrio de chabolistas magrebíes, debemos agradecer a Saura la exquisita preocupación que pone en sus películas por levantar acta de las músicas populares. La colaboración de Manu Chao resulta así todo un acierto.

COSAS QUE DEJÉ EN LA HABANA



FICHA TÉCNICA

España, 1997

Dirección: Manuel Gutiérrez Aragón

Guión: Senel Paz y Manuel Gutiérrez Aragón

Fotografía: Teo Escamilla

Música: José María Vittier

Montaje: José Salcedo

Duración: 109 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Jorge Perugorría: Igor

Violeta Rodríguez: Nena

Kiti Mánver: Azucena

Daisy Granados: María

Isabel Santos: Rosa

Broselianda Hernández: Ludmila

Pepón Nieto: Javier

Francisco Merino: Adolfo

Charo Soriano: Lola

PREMIOS:

- Espiga de Plata en la SEMINCI de Valladolid (1997).

SINOPSIS:

Retrato realista, en clave de comedia, de los problemas de adaptación de tres hermanas cubanas emigrantes en Madrid sin permiso de trabajo. Igor, otro emigrante cubano, sobrevive en la gran ciudad ejerciendo las artes del pícaro. En busca de un modo de vida, la dura realidad irá aparcando los sueños. La nostalgia de la vida cubana es el contrapunto de una identidad que se pierde y de una nueva vida que no da ni para la esperanza.

EL DIRECTOR:

Procede de Torrelavega, donde nació en 1942. Licenciado en Filosofía y Letras, se formó como director en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid; destaca también en su papel de guionista. Autor de cortos y series de televisión (*Don Quijote*, 1992), tiene en su haber una decena de títulos dotados de una llamativa homogeneidad que lo han consolidado como uno de los realizadores españoles de mayor prestigio. Entre ellos sobresalen su ópera prima *Habla mudita* (1973) y *Camada negra* (1977), premiada con el Oso de Plata en el Festival de Berlín. Con *Demonios en el jardín* (1982), un drama rural contado a

través de la mirada de un niño, obtiene importantes premios y un gran éxito de crítica y público. *La mitad del cielo* (1984) es Concha de Oro de San Sebastián. Ha sido presidente de la Sociedad General de Autores de España. En 2005 recibe el Premio Nacional de Cine.

Cubanos en Madrid

Cosas que dejé en La Habana es tanto una película sobre la nostalgia como un ejercicio de descarnado testimonio. Nostalgia del universo vital que ha configurado una manera de ser y vivir a la que difícilmente se puede sustraer el inmigrante; testimonio de un discurrir por la gran ciudad de unos seres que albergaron la esperanza de una nueva vida tras arrostrar el desafío de echar raíces en un nuevo solar: la madre patria.

Propugnan algunos la consideración de que el llegado de otros lares debe renunciar a sus señas de identidad para adoptar los modos y maneras de las gentes del lugar. Allá donde fueras, haz lo que vieras, puede ser, en tópico refranero, la síntesis de tal modo de pensar. Como si uno pudiera renunciar a las experiencias que pueblan su memoria y han cincelado su personalidad. Como si fuera fácil despojarse de hábitos, creencias y actitudes.

La experiencia migratoria da cuenta, justamente, de que el emigrante reproduce, allá donde va, un mundo simbólico que pretende amortiguar el sufrimiento de saberse alejado de los suyos. Una suerte de pequeñas patrias se construyen así en territorios que resultan, a veces, poco fértiles para la añoranza y terminan mutando en gueto. *Chinatown* o *little Italy* son expresiones de esa tendencia universal a la reconstrucción de la identidad y a la afirmación del orgullo de minoría en territorio extraño. Los centros gallegos o asturianos son un ejemplo de que la fiebre identitaria también nos posee en cuanto nos vemos en minoría y nos habita la nostalgia.

Cosas que dejé en La Habana hace una incursión en el escenario simbólico que ha hecho de la calle Topete de Madrid una pequeña Habana, donde el contacto con músicas, sabores y olores aminora la orfandad de la colonia cubana. Película romántica, sentimental y crítica, utiliza a múltiples personajes, con sus historias entrelazadas con habilidad. Tres hermanas llegan a Madrid, a casa de la tía María (Daisi Granados), exiliada. Ellas son Nena (Violeta Rodríguez), Rosa (Isabel Santos) y Ludmila (Broselinda Hernández). La tía las recoge pero las hace trabajar en su tienda e intenta negociar un matrimonio con el hijo homosexual de una amiga suya. En la vida de Nena se cruza el pícaro Igor (Jorge Perugorría), que sobrevive en Madrid timando a los amigos o ejerciendo de chulo de medio pelo. Sobre tal escenario, y en tono de comedia, donde el buen humor predomina sobre los tintes trágicos, Manuel Gutiérrez Aragón teje la

crónica de cómo viven y sobreviven los cubanos entre nosotros. Una situación de extrema dureza que afectó incluso a uno de los protagonistas: a Perrugorría se «le revolvían las tripas, estaba destrozado de ver la vida de los cubanos en España».

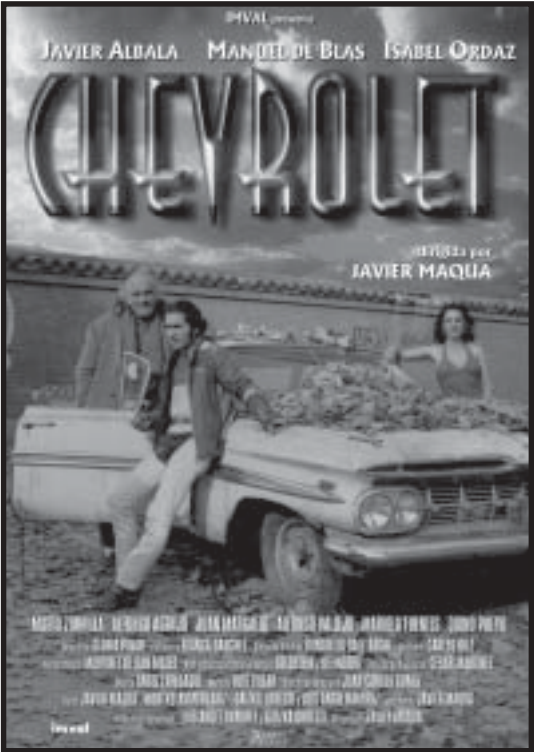
Una particularidad de la cinta es la magnífica selección de actores. A excepción de Kiti Manver y Pepón Nieto, todos son cubanos. Jorge Perrugorría es suficientemente conocido internacionalmente. A Daisy Granados, con una dilatada trayectoria, pudimos verla en *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea. Se trata de una de las grandes actrices del cine cubano. Isabel Santos y Broselinda Hernández disfrutaban de un reconocimiento merecido en el mundo del teatro y del cine. Violeta Rodríguez, hija del cantante cubano Silvio Rodríguez, actriz de teatro, titulada por la Escuela Nacional de Arte, tiene en *Cosas que dejé en La Habana* su estreno en el mundo del cine. Y lo hace estupendamente.

Se trata de un film realista, con una narración ágil, fluida y pulida; posee unos diálogos de una enorme vivacidad y frescura. Los personajes están dotados de un enorme encanto. Una película lograda y capaz de atraparnos. Rodada en Madrid, excepto las imágenes que acompañan a los títulos de crédito, que son de La Habana, es la obra póstuma de Teo Escamilla, que falleció poco después de concluir el trabajo.

Tal vez la mejor presentación que pueda hacerse sobre los personajes y la intención de *Cosas que dejé en La Habana*, la haya hecho su propio director¹⁵:

«Yo dudo de que sea una película de emigrantes. El guión partió de una idea mía, un poco chejoviana, de tres hermanas cubanas que llegaban a España. La mayor era protectora y sacrificada, como son las hermanas mayores con las pequeñas. La segunda venía a casarse con El Corte Inglés. Y la pequeña, que es el personaje con el que yo más me identifico, era la clásica emigrante que quería triunfar. En la historia de esta protagonista se cruzaba otro cubano y surgía una clásica historia de amor, la historia de alguien que se enamora de quien no debe. Al intervenir Senel Paz, coguionista de la película y autor del relato original –es coguionista también de *Fresa y chocolate*–, en el guión, la película tomó un giro sociológico que al principio no tenía. Entonces vi que la película iba a tener un personaje que me gustaba mucho, una especie de pícaro, en la tradición española del Siglo de Oro, uno que vive la vida como una degradación, porque proviene de una dignidad perdida, alguien que no es sólo un delincuente. A través de ese personaje la película se hizo más testimonial de lo que iba a ser. Lo más difícil del guión fue llegar a un punto de encuentro entre la historia de amor y la historia de emigrantes».

CHEVROLET



FICHA TÉCNICA

España, 1997

Dirección: Javier Maqua

Guión: Javier Maqua y Montxo Armendáriz

Fotografía: Juan Carlos Gómez

Música: Ángel Enfedaque

Montaje: Luis Villar

Duración: 98 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Javier Albalá: el Brujas

Manuel de Blas: Gaspar

Isabel Ordaz: Lucía

Mario Zorrilla: Juan Vicente

Alfonso Asenjo: el Turco

Juan Margallo: el sacerdote.

PREMIOS:

- Festival de Moscú 1997: Mejor actriz, Isabel Ordaz.
- Premios Goya 1998: Mejor actriz revelación, Isabel Ordaz.

SINOPSIS:

Un viejo Chevrolet abandonado en una barriada madrileña es el espacio que sirve de nexo y cobijo a un pequeño grupo de personajes. Brujas, un camello de medio pelo, con un pasado de actor. Gaspar, un viejo vagabundo, ex director de cine en horas de vuelo bajo, encuentra en el viejo Chevrolet un hogar provisional. Lucía, prostituta de bajo precio, una mujer en plena madurez neurotizada por el trato que recibe su madre en un hospital. Un mundo de marginación donde no faltan ni emigrantes negros ni *skin heads*. Una mirada de compromiso con los despojados de la sociedad del bienestar.

EL DIRECTOR:

Javier Maqua, novelista y dramaturgo, ha desarrollado una importante labor como realizador de diversos programas para Televisión Española, tanto teatrales como series de ficción y docudramas. Destacan entre estos últimos el programa *Vivir cada día*, con el que obtuvo numerosos premios incluyendo el *Ondas* por el capítulo titulado *Una nueva vida para Cándida Dorín*. Dirigió la

miniserie de cuatro capítulos *Muerte a destiempo* en la que participaron numerosos jóvenes actores, entre ellos Martxelo Rubio y Carmelo Gómez. Ha publicado varios libros de ensayo cinematográfico de manera individual y como integrante del colectivo Marta Hernández. Colaborador habitual como columnista en diversos medios de comunicación, ha publicado obras teatrales y novelas obteniendo el Premio Café Gijón con *Invierno sin pretexto*. En el cine debutó en 1980 con *Tu estás loco, Briones* (guión de Fermín Cabal). *Chevrolet* (1997), basada en una obra teatral, es su segunda película. Posteriormente, ha realizado *Carne de Gallina* (2000), con guión en colaboración con el autor teatral Maxi Rodríguez, una elegía a la crisis asturiana, al minero y a la mina. Y *Apuntarse a un bombardeo* (2003), documental sobre los brigadistas españoles en Irak.

Crepúsculo

«My name was Chevrolet, Impala model, saloon type, number plate CDC-86-T... They had me born a long time ago, far from here: shed 16 of the mother factory of General Motors, Detroit, 1959...»

Como en *El crepúsculo de los dioses*, donde el cadáver de William Holden cuenta todo lo que le ha pasado, *Chevrolet*, un viejo coche abandonado en la plaza de un barrio de Madrid, dotado de voz propia, nos narra cómo los desarrapados y marginales personajes con los que trata le han dotado de una nueva vida.

Con el Chevrolet abandonado como lugar de encuentro, una serie de personajes, náufragos y derrotados, buscan cobijo. Brujas, un joven camello que utiliza el coche para trapichear con *caballo*. Gaspar, un vagabundo que llega a la plaza en busca de Brujas, al que le ha unido una vieja y desgraciada historia de amor. Y Lucía, vecina del barrio, mujer en plena madurez que se niega a reconocer el fracaso de su vida.

El Chevrolet es para unos la oficina desde la que se trapichea y subsiste; para otros, un hogar que proporciona refugio; para los vecinos del barrio, una muestra de la marginación y degradación de la sociedad. Es también el centro del conflicto que vivirán nuestros protagonistas: la historia de amor de Gaspar y Brujas, la soledad de Lucía, las pretensiones de El Turco, auténtico mafioso del barrio, de ampliar su negocio con una nueva oficina, o la acción salvapatrias de una banda de *skin heads* dispuestos a limpiar el barrio de escoria.

Una relación intensa entre unos personajes que concluye cuando, en un estallido de violencia final, unos desconocidos arrojan un *cóctel molotov* en el interior del Chevrolet. El ocaso de su vida es también el de los personajes que lo acompañan.

La película, un melodrama, está dotada de un tono emocional cargado, cercano a la fábula. Como fondo, los inmigrantes, figurantes de un paisaje social decadente, anuncian que para ellos las cosas aún son peores, y por debajo de las miserias de los naturales se cocina una miseria aún mayor, como si la pobreza careciera de suelo. Un contraste que también utiliza Fernando León en *Barrio* (1998). ¿Anuncio de un futuro desesperanzador? Tal parece.

Tanto la fotografía como la música juegan un papel fundamental en el tono melodramático de *Chevrolet*. El compositor Ángel Enfedaque asignó una melodía concreta a cada personaje: Brujas se convierte en un saxo, Lucía en un suave piano y los pasos de Gaspar son acompañados por las notas de un contrabajo. Todo ello contribuye de manera notable a contar la historia que es amenizada también por música africana, *rap* y *hip-hop*.

Personaje fronterizo, como se gusta definir, Javier Maqua es un «outlaws» que asume riesgos, y el de *Chevrolet* no ha sido pequeño: premiada en Moscú, ha pasado prácticamente desapercibida en España. Seguramente no está de moda ser abogado de las causas de los débiles. Como él mismo reconoce: «Hablo siempre de los que sufren. Incluso cuando trato situaciones o asuntos relativos a gente que no sufre, intento cobrar distancia y verlo desde el punto de vista del más pequeño o el que está en situación de debilidad»¹⁶.

EN LA PUTA CALLE



FICHA TÉCNICA

España: 1997

Dirección: Enrique Gabriel

Guión: Enrique Gabriel

Fotografía: Raúl Pérez Cubero

Música: Caco Senante

Montaje: Julio Peña

Duración: 97 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Ramón Barea: Juan

Luis Alberto García: Andy Cardoso

Patricia García Méndez: Beatriz

Marga Escudero: Margarita

Magalis Gainza: Sonia

Pepo Oliva: Toni

Felipe Vélez: Chufra

PREMIOS:

- Premio de interpretación masculina para Ramón Barea y Luis Alberto García en el Festival Internacional de Cine de Amiens (1997).
- Premio al mejor actor para Ramón Barea en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva (1997).

SINOPSIS:

Avatares de un electricista en la cuarentena que es despedido de su empresa tras 20 años de trabajo. Deja a su familia y emigra a Madrid en busca de ocupación. La suerte no le acompaña, y el deambular por el mundo de los excluidos le supondrá renunciar a sus convicciones de trabajador cualificado y español como Dios manda. ¿Para qué sirve el oficio como virtud y orgullo en un mundo presidido por el paro y la explotación descarnada? Los inmigrantes sin papeles tejerán, curiosamente, una red de solidaridad en su entorno.

EL DIRECTOR:

Nacido en Buenos Aires (1957), Enrique Gabriel-Lipschutz trabajó como ayudante de dirección en veinte largometrajes internacionales. Al mismo tiempo, escribió guiones propios y colaboró en otros ajenos. Después, filmó dos

cortometrajes: *Luminarias* (1979) y *Campbell* (1980). Debuta como realizador con *Krapatchouk, al este del desdén* (1992), donde aborda el itinerario vital y marginal de unos obreros del Este en Francia. En 1994 funda la productora ATPIP –ánimo, todo podría ir peor– grito de guerra para huir de la desesperación y clara expresión de un sentido del humor singular. *En la puta calle* es su segunda película. Partidario de cine social, se declara admirador de Ken Loach, los neorrealistas, la Nouvelle Vague y el Cinema Nôvo brasileño: «Son cineastas que se han interesado por la gente humilde y han hecho importantes películas, comparables a aquellas que hablan de los ricos o privilegiados. Con los desamparados también se han hecho grandes obras maestras». En 1999 presentó su tercera película, *Las huellas borradas*, donde un escritor argentino exiliado regresa a su tierra natal. Su última película, por el momento, es *Los suspiros de mi corazón* (2003).

Un punto de vista singular

Debe reconocérsele a Gabriel Guzmán una notable dosis de valor para construir una película como *En la puta calle*. Y debe agradecersele la osadía, pues no deja de ser singular en el panorama cinematográfico español. Que la vida de paria sea encarnada por un ciudadano español es, sin duda, un acierto, aunque no excesivamente novedoso. Que requiera para sobrevivir de la ayuda de un inmigrante sin papeles y cubano, un atrevimiento que nos reporta la saludable oportunidad de ver el mundo desde otro ángulo.

En la sociedad en que vivimos hay determinados individuos que gozan de un punto de vista de particular interés. Personajes transfronterizos y transculturales como Juan Goytisolo, Elías Canneti, Amin Maalouf, Tzvetan Todorov, Hanif Kureishi, Michel Wieviorka o Edward Saïd, a caballo entre una cultura de procedencia y otra/s de adopción, son una fuente de conocimiento imprescindible para comprender los desafíos de la convivencia derivada de unos movimientos de población y una interrelación de mundos en pleno auge.

Tal es el caso de Enrique Gabriel, un argentino asentado en este lado del Atlántico que ha desafiado el sentido dominante para adentrarse en una narración que cuenta, muy al modo del cine social europeo, la vida de la gente corriente, alterando algunos de los tópicos del cine de inmigrantes, volcado con excesiva frecuencia en mostrarnos unos seres desvalidos, solos, marginales, demandando una oportunidad para sobrevivir ante la indiferencia general.

En la puta calle cuenta la historia de Juan Gutiérrez (Ramón Barea), un electricista que pierde su trabajo y decide marchar a Madrid en busca de mejor suerte. El itinerario de Juan Gutiérrez es una reconstrucción del periplo vital mostrado por el cine de inmigrantes, si hacemos excepción del asunto de los papeles: el viaje en autobús, el alojamiento en pensiones de mala muerte, la

búsqueda de empleo, la precariedad laboral y la explotación descarnada, la añoranza de la familia y los contactos telefónicos ocultando la verdadera situación, los giros, la soledad...

El encuentro con Andy Cardoso (Luis Alberto García), un inmigrante sin papeles, cubano, voluntarioso y simpático permitirá contraponer dos maneras de estar en el mundo. En el primer caso, la pesimista y desconcertada, enraizada en la vieja cultura del trabajo, austera, orgullosa en su ignorancia, albergando todos los tópicos más rancios y chabacanos, machista, en un contexto donde los saberes profesionales atesorados, los oficios, ya no son necesarios. En el otro, el tono vitalista, alegre, positivo, cargado de valores, capaz de sacar lecciones de cada uno de los acontecimientos desastrosos que vive y con enormes esperanzas en el porvenir.

Frente a la hipótesis de un futuro de enfrentamientos entre los parias de aquí y los llegados de otros lugares, Enrique Gabriel apuesta por una convivencia posible. La situación antitética es resuelta de manera positiva sobre la base de rescatar los viejos valores que han permitido a los excluidos sobrevivir con dignidad y albergar escenarios míticos alternativos: el compañerismo, la solidaridad, el humor y una buena dosis de rebeldía y atrevimiento.

La película se cierra con una aparente reconstrucción de la normalidad: el cubano es expulsado del país y Juan encuentra trabajo. Pero Juan ya es otro, y seguramente no repetirá aquello de «venís a quitarnos el trabajo». A él le han descubierto la dignidad.

SAÏD



FICHA TÉCNICA

España, 1998

Director: Llorenç Soler

Guión: J. L. Roig y Llorenç Soler
(basado en la novela de Josep Lorman)

Música: Eduardo Arbide

Fotografía: Xavier Camí

Montaje: Pere Abadal

Duración: 98 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Noufal Lhafi: Saïd

Nuria Prims: Anna

Marouane Mribiti: Hussein

Mercedes Sampietro: Elena

Samir el Ouchiri: Ahmet

Jordi Dauder: padre de Anna

Marissa Josa: madre de Anna

Agustín González: inspector Vázquez

PREMIOS:

- Palma de Bronce de la Mostra de Valencia (Cinema del Mediterrani, 1998).

SINOPSIS:

Narra, con estilo documental, las vicisitudes de un joven marroquí, Saïd, un panadero de Chefchaouen, llegado ilegalmente a Cataluña. Película de denuncia, aborda las peripecias de un joven llegado en patera e instalado en Barcelona. Sufrirá los escarnios del racismo y la xenofobia.

EL DIRECTOR:

Valenciano de nacimiento (1936), se traslada a Barcelona en 1956. Veterano documentalista, ocasional director de fotografía, operador y realizador de televisión, posee una fuerte vena creativa que ha trascendido a campos como la pintura y la poesía. Inicia su labor como documentalista independiente en 1965 con *Será tu tierra*, sobre las dificultades de subsistencia de los chabolistas de la periferia de Barcelona. *D'un temps, d'un país* (1968) tiene a Raimon como protagonista. Max Aub ha sido objeto también de su atención documental. Había tratado el tema del racismo y la xenofobia en un film anterior, *Ciudadanos bajo sospecha* (1993), donde aborda la emigración del África negra a Barcelona. En

octubre de 2000 presenta, en el 33º Festival de Cine de Sitges, fuera de concurso, el largometraje, *Lola vende cá*, una sugerente mirada al mundo de los gitanos. Posee también una amplia obra didáctica entre cuyos títulos pueden destacarse *La televisión, una metodología para su aprendizaje* (Gustavo Gili); *La realización de documentales y reportajes para televisión*, y *Así se crean los documentales para cine y TV* (ambas en la editorial CIMS). Su obra ha merecido un amplio estudio publicado por la Asociación de Ingenieros Industriales de Cataluña con el título de *Llorenç Soler*, del que son autores J. M. García Ferrer y Martí Rom.

La cámara es un arma de denuncia

Ante el amodorramiento general de nuestra sociedad,
hoy más que nunca deberíamos poner en pie
el viejo grito de guerra: ¡la cámara es un arma!
(Llorenç Soler)

Basada en la novela homónima de Josep Lorman (1996), *Saïd* es un interesante testimonio de la xenofobia y el racismo que impregna nuestra sociedad. Y la primera película de un pionero documentalista con treinta años de experiencia a sus espaldas, una apreciable tradición de compromiso y una notable fidelidad a sus ideas. Con una estructura narrativa clásica, el film puede ser considerado, con justicia, un docudrama en su sentido más estricto, un documental construido sobre una ficción, donde la cámara se transforma en «un objeto contundente en manos del cineasta, del videoasta. Como el hacha en manos del *aizkolari*, como el bate en manos del jugador de béisbol» (Soler, 2002). Sin pretensiones pedagógicas, el film refleja con honestidad la situación de un grupo de magrebíes en Barcelona, y la discriminación y el rechazo que sufren. El carácter sobrio del film y los recursos técnicos como la cámara al hombro y el plano-secuencia, el sonido directo o la fotografía contribuyen de manera decisiva a dotarle de su carácter documental.

Saïd (Noufal Lhafi), un panadero de Chefchaouen (Marruecos), animado por un amigo, llega en patera a las costas andaluzas e inicia un viaje clandestino que concluye en el barrio de El Raval de Barcelona. En la ciudad cuenta con contactos para iniciar una vida mejor. Se instala en un piso en compañía de otros jóvenes de su país e inicia un deambular por diversos trabajos. La comunidad magrebí tiene un asentamiento notable en la ciudad, y Saïd, junto a sus amigos, participa en un grupo musical que actúa en pequeños locales. Nuria Prims (Anna) estudiante de periodismo, trata de escribir un artículo sobre los magrebíes. El encuentro supone el inicio de una relación que va, poco a poco, más allá de la amistad.

A través de la vida cotidiana de Saïd y sus amigos, y de la presencia de Anna, asistimos a las dificultades e injusticias que tienen que afrontar los inmigrantes para lograr vivir dignamente y salir del aislamiento y la marginación. La naturalidad de Saïd, sus reflexiones, sus miedos, su indefensión, producen en el espectador una identificación con un ser humano al que se desea una existencia digna. Incluso su alteridad, manifestada en costumbres, expresiones musicales, idioma, etc., se nos ofrece como una diversidad humana capaz de impactar al espectador que reconoce en el *otro* una manera alternativa de ser tan natural y razonable como la propia.

Es en este contexto donde el racismo toma carta de naturaleza. Un grupo de neonazis hace la guerra a la comunidad magrebí, y Saïd se convierte en una de sus víctimas. La denuncia de esta situación despliega una galería de situaciones y personajes que permiten establecer toda una gama de actitudes que van del compromiso con el *otro* a la connivencia de la policía con las tramas negras de los racistas, pasando por la indiferencia o el prejuicio. La sociedad instalada es mostrada en sus comportamientos cotidianos, y los grandes valores de solidaridad, igualdad y justicia son contrastados con el drama personal de Saïd, que termina por no encontrar lugar entre nosotros.

Más allá del argumento, Llorenç Soler explica así su película: «¿Qué he pretendido hacer con *Saïd*? En primer lugar, una película que denuncia una situación injusta y terrible: aquella que padecen los inmigrantes ilegales en Europa. Un testimonio de la xenofobia y el racismo que impregnan nuestra sociedad. Pero hay más cosas. También un relato sobre la violencia, pero no de aquella violencia de laboratorio que tan bien saben retratar los directores americanos. Se trata de una violencia próxima, cotidiana, con la cual convivimos cada uno de nosotros todos los días. Una violencia que se muestra con toda su brutalidad en el film, pero también lo hace de manera sutil y encubierta a partir de los comportamientos de ciertos individuos respetables instalados cómodamente en la sociedad del bienestar...»

Una obra con escasa repercusión en las pantallas debido a un lanzamiento y una distribución deficientes, pero que cosechó un premio en el Festival de Cinema del Mediterrani de Valencia y ha sido objeto de atención por las televisiones: Canal Plus la multiemitió, Televisión Española le dedicó una «Versión española» a la que le siguió un interesante coloquio sobre racismo y ley de extranjería. Fue también objeto de atención en una noche temática sobre la inmigración en TV3.

Magnífica la música y notables los actores principales, Noufal Lhafi y Nuria Prims. La mayoría de los actores magrebíes proceden de Rabat y Casablanca. Agustín González, Jordi Dauder y Mercedes Sampietro, cargados de oficio, logran dar credibilidad a sus personajes.

FLORES DE OTRO MUNDO



FICHA TÉCNICA

España, 1999

Directora: Icíar Bollaín

Guión: Icíar Bollaín y Julio Llamazares

Fotografía: Teo Delgado

Música: Pascal Gaigne

Montaje: Ángel Hernández Zoilo

Duración: 105 minutos

FICHA ARTÍSTICA

José Sancho: Carmelo

Luis Tosar: Damián

Lisette Mejía: Patricia

Marilín Torres: Milady

Chete Lera: Alfonso

Elena Irureta: Mari Rosi

Amparo Valle: madre

Rubén Ochandiano: Óscar

PREMIOS:

- Premio de la Crítica en el Festival de Cannes 1999.
- Numerosísimos premios, entre los que destacan los de los festivales de Arcachon, Nimes, Bogotá, Turin o Seattle.

SINOPSIS:

Historia de tres mujeres –bilbaína, dominicana y cubana– que entrecruzan sus vidas en un pueblo de Guadalajara. Reflexión sobre la soledad, el desamparo, el mestizaje y el racismo ancestral, a veces inconsciente, de un país cuyas gentes carecen de la experiencia del contacto con el *otro*.

LA DIRECTORA:

Nació en Madrid en 1967. Debutó en el cine de la mano de Víctor Erice, dando vida a Estrella, en la mítica película *El sur* (1983). De formación autodidacta, ha trabajado con directores como Manuel Gutiérrez Aragón (*Mala Ventura*, 1988), Ken Loach (*Tierra y libertad*, 1995), José Luis Borau (*Niño nadie*, 1997) o Felipe Vega (*Un paraguas para tres*, 1991). Es autora de dos cortometrajes: *Baja corazón* (1993) y *Los amigos del muerto* (1994). Grabó para Luz Casal el videoclip *Plantado en mi cabeza* (1996). En el campo de la realización ha firmado las películas *Hola, ¿estás sola?* (1995), *Flores de otro*

mundo (1999) y la premiadísima *Te doy mis ojos* (2003), una incursión en la violencia de género que estremece por su profundidad temática, psicológica y por la alta calidad del trabajo de los actores. Ha publicado también un diario de rodaje, *Un observador solitario* (1996), sobre el trabajo del realizador Ken Loach.

Hacer las Españas

Cantalojas es un pueblo castellano situado en el linde de las provincias de Soria y Guadalajara. Mudado en Santa Eulalia por obra de la ficción, sirve de escenario natural para que Iciar Bollaín nos presente esta hermosísima historia, intimista, en la que seis personajes dan cuenta de las complejidades del ser humano, de sus dificultades para la comunicación y para el amor en el contexto rural de la España de los años noventa.

La historia se abre con la llegada al pueblo de un caravana de mujeres¹⁷, rememoración de un acontecimiento real que sirve, en esta ocasión, para presentarnos a dos mujeres, una vasca, Mari Rosi, y otra dominicana, Patricia. Ambas simpatizan rápidamente con dos hombres del pueblo, Damián y Alonso. Los otros dos personajes centrales son una mujer cubana, Milady, que llega al pueblo en compañía de otro parroquiano, Carmelo. Estos seis personajes tienen algunos rasgos en común. Necesitados de afecto y cariño, sobrevivientes de experiencias anteriores, están dispuestos a iniciar una relación que expresa el deseo de compartir una vida en común.

Patricia se casa con Damián y convive con la madre de éste, un ser mohíno que ve con desagrado la relación. Es una mujer con pasado. Ha estado en Madrid. Ha fracasado en su matrimonio con un dominicano del que tiene una hija y que no tiene empacho en chantajearla. Patricia lucha por sacar adelante la relación con Damián. Pese a las dificultades, la pareja se consolida y supera la crisis que a punto está de echarlo todo a perder. La franqueza hace posible la convivencia. Ambos se necesitan.

Milady, una cubana con intención de comerse el mundo, huye, como otras muchas mujeres, de una isla que para muchos se ha convertido en prisión. No importa que el precio que tenga que pagar para ello sea vivir con Carmelo, un hombre simple que cree que el dinero lo compra todo. Pese a tratarse de una inmigrante como Patricia, es joven y mantiene la esperanza de encontrarse un día con su novio en Italia. El pueblo es para ella tedio y monotonía. Cree que existe un lugar donde ser feliz lejos de Santa Eulalia. Recluida en el hogar, será pronto objeto de malos tratos por parte de un Carmelo celoso. Se trata, sin duda, del personaje masculino más esquemáticamente presentado, un nuevo rico con capacidad para poseer, colonizar, a una mujer joven y negra. Un usuario del turismo sexual que más allá de comprar un servicio pretende adquirir la persona.

Mari Rosi, una mujer madura, bilbaína, con trabajo, establece relaciones con Alfonso, un agrónomo entregado a su profesión. La pareja, ajena a los conflictos, vive su amor de manera equilibrada pero ninguno está dispuesto a renunciar a su modo de vida. La distancia se impone como el condicionante principal, transformándolo todo en fugaces encuentros que van perdiendo intensidad. Puestos a elegir, ninguno quiere renunciar a lo que es. Mari Rosi tiene más posibilidades que Patricia y Milady: posee una profesión, un espacio propio en la ciudad... es independiente.

Un encuentro de hombres y mujeres que es tanto un choque cultural como una urgente necesidad de compañía, comprensión y felicidad. Un choque cultural entre el húmedo Caribe y la adustez del campo castellano. Una reflexión sobre la inmigración y las dificultades de inserción que no se detiene exclusivamente en las recién llegadas sino que profundiza en la respuesta que da la población ya asentada, en su evolución. Tradición y novedad en conflicto.

Una simple especificación topográfica da, sin embargo, pie a un aspecto central de las relaciones que se van a establecer entre ellas y ellos. Los hombres son del pueblo, las mujeres no. Los hombres, propietarios del hogar, integrados, moviéndose en territorio conocido, adoptan un papel más pasivo que ellas, «extranjeras», desplazadas, algunas sin fortuna, mujeres activas enfrentándose a la vida y asegurándose una nueva oportunidad. De aquí que los personajes femeninos sean personajes más ricos, con más matices que los masculinos y ocupen el centro de la narración.

De tal toma de partido da cuenta la propia Iciar Bollaín (2001): «Trabajé con el escritor Julio Llamazares y descubrí que quería contar la historia desde el punto de vista de ellas, que no me daba la gana de que la historia les ocurriera a ellos, sencillamente porque a ellas les pasa mucho más y se ha contado mucho menos. Y esta vez sí, conscientemente, las mujeres de *Flores de otro mundo* hilan sus vidas unas con otras y con sus parejas, y vamos de su mano, por derecho, por justicia, porque ya está bien. Discutí con Julio este protagonismo de las mujeres: él respeta siempre mi punto de vista, pero le preocupaba que los hombres pudieran quedar como peleles. En algunos coloquios, tras la proyección de la película, algunos hombres me han acusado de presentar unos personajes poco alentadores. Aparte de no estar de acuerdo, me pregunto si esa inquietud de Julio y esa percepción de algunos no nace del mismo hecho de que no son ellos los protagonistas, sino ellas. Y me llama la atención lo poco que llama la atención cuando es a la inversa, lo poco que ha preocupado a tantos guionistas a lo largo de la historia del cine que sus personajes femeninos sólo sirvieran para dar la réplica a los hombres».

Flores de otro mundo denuncia abiertamente la desigualdad –no importa que sea expresión del machismo o el racismo– tanto en las relaciones de pareja como

en la sociedad. Defiende la oportunidad del diálogo, de la comprensión y la empatía. El caso de Gregoria, la madre de Damián, es expresivo de esta apuesta por la comprensión. Pese a ser una mujer cargada de prejuicios, con miedo a que le hagan daño a su hijo y a asumir un papel secundario en la nueva situación creada por la presencia de Patricia, dejará de verla con los ojos del prejuicio gracias a una conversación sencilla que llega directamente al corazón. En el cementerio, Patricia le pregunta por la relación con su marido: «¿Lo quiso mucho?». «Era un buen hombre y me trató bien», responde Gregoria. El mundo de los sentimientos derriba los muros de la incompreensión.

Rodada en siete semanas y con un presupuesto de poco más de doscientos millones de pesetas, la película evidencia el compromiso de una directora dispuesta a hacer un cine realista y reflexivo que atestigua una finalidad social y donde la gente común, como en las películas de Ken Loach, son el centro de la historia. Asunto que tiene su trascendencia en un país en el que la clase media y sus problemas dominan casi todas las historias que llegan a las pantallas.

Fernández-Santos (1999) ha destacado, con admiración, la veracidad de la película de Icíar Bollaín: «... no está hecha, sino que se está haciendo mientras ocurre. No parece rodada, sino robada escena a escena, personaje a personaje, de la parte no fingida de la vida... Hay estilo, y hondo, en el roce de la mirada de Bollaín sobre lo que mira y luego nos deja ver o entrever».

EN CONSTRUCCIÓN



FICHA TÉCNICA:

España, 2000

Director: José Luis Guerín

Guión: José Luis Guerín

Fotografía: Alex Gaultier

Sonido: Amanda Villavieja

Montaje: Mercedes Álvarez y Nuria Esquerri

Duración: 125 minutos

FICHA ARTÍSTICA:

La pareja: Juana Rodríguez e Iván Guzmán

El encargado: Juan López

El albañil: Santiago Segade

El peón: Abdel Aziz El Mountassir

El ex marino: Antonio Atar

PREMIOS:

- Premio Especial del Jurado y Premio Internacional de la Crítica en el Festival de Cine de San Sebastián (2001).
- Premio Nacional de Cinematografía (2001).
- Premio Goya. Mejor Documental del año (2002).
- Premio Titanio del Colegio Oficial de Arquitectos.

SINOPSIS:

La construcción de un nuevo inmueble en El Raval, el famoso barrio bajo de Barcelona, es seguida por una cámara que capta tanto la propia construcción como la presencia de vecinos y viandantes. La cotidianidad quebrada por la obra no es tan sólo la mutación de un paisaje urbano, es, a la par, la transformación del humano.

EL DIRECTOR:

José Luis Guerín es, a decir de numerosos críticos, uno de los directores españoles con mayor proyección internacional y, sin duda, uno de los más arriesgados, pues gusta de correr caminos poco trillados en sus propuestas cinematográficas. Nace en Barcelona en 1960 y desde muy joven filma películas en super-8. Con 15 años da a conocer sus primeros cortometrajes, *La agonía de Agustín*

y *Memorias de un paisaje* (1975), a los que siguen *Elogio de las musas* (1977) y *La dramática pubertad de Alicia* (1978). Su debut en el cine profesional lo hace con la película intimista *Los motivos de Berta* (1983), con la que logra el Premio Especial en el Forum de Berlín, el Premio Calidad del Ministerio de Cultura y el Premio Sant Jordi (RNE). En 1990 estrena *Innisfree*, en homenaje a John Ford y a su película *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952). *Tren de sombras* (1996), donde recupera las películas familiares de los años veinte del abogado parisino Gérard Fleury y realiza una propuesta experimental ampliamente premiada con los Premios Méliès de Oro y de Plata de la Federación Europea de Festivales de Cine Fantástico, el Premio Mejor Film de los festivales de Orense y Alcalá de Henares, el Premio de la Crítica del Festival de Sitges y el Premio Nacional de Cine de la Generalitat de Catalunya. Ha recibido el Premio Nacional de Cine en el año 2001.

Hacer visible lo cotidiano

«Visibilizar el gran espectáculo de la cotidianidad es la tarea del cineasta, y el problema es hallar cómo revelar el lado oscuro de ese espectáculo.»
(José Luis Guerín)

En construcción viene a recordarnos que el género documental¹⁸ existe y que la realidad puede tener un atractivo igual o superior a la ficción. Muestra también que las personas pueden interpretar sus propias vidas con una capacidad de persuasión a la que difícilmente acceden los actores profesionales. Así, con frecuencia, la mirada inteligente a nuestro entorno puede originar historias más potentes que las ideadas por los mejores guionistas. Ya lo había puesto de manifiesto Jaime Chávarri retratando a la familia Panero.

A lo largo de tres años, mientras un inmueble se iba alzando en el barrio chino barcelonés, Guerín, y un grupo de alumnos del *master* de Documentales de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, fue rodando en soporte vídeo ciento veinte horas de metraje para obtener posteriormente esta maravillosa película que es también fruto, qué duda cabe, de un arduo proceso de montaje. Un documento todo sensibilidad y ternura sobre la transformación de El Raval, de su paisaje y de sus gentes. Un trabajo poético y arriesgado, al margen de convencionalismos, cuya razón de ser es justificada por su autor de esta manera: «Queríamos conocer la intimidad de una construcción, así que nos metimos ahí, cuando ese espacio era todavía un solar donde los chavales jugaban al fútbol. Sobre este terreno buscamos la forma de convivir, conocer y rodar —así, por este orden—, que nos permitiera abordar tanto el anecdotario de la propia obra como lo que ésta generaba a su alrededor; en esta cotidianidad quebrada por el estruendo de los derribos, entre sus vecinos, en el barrio».

En este proceso, pronto se advierte que la mutación del paisaje urbano implica también la del humano. De hecho, la imagen del barrio se presenta mediante un puñado de rostros, de ojos y, en este juego de miradas, se reconocen los ecos del mundo, pues sabido es que el ser humano, prescindiendo de lo adjetivo, evidencia en todo lugar una universalidad contundente. Así pues, la materia prima de *En construcción* es la cotidianeidad. Un discurrir vital que se convierte en espectáculo, pues como bien sostiene el autor¹⁹: «Pienso que la cotidianeidad puede ser el gran espectáculo del cine, si se saben descubrir ciertos hilos invisibles que rigen esta cotidianeidad. Ahí está el trabajo cinematográfico, qué dispositivo creas para visibilizar los pequeños milagros y las grandes miserias que contiene la cotidianeidad».

Y los hilos invisibles se tejen a partir de las miradas y los breves diálogos de los vecinos del barrio, de personas, no de personajes, de seres marginales, en ocasiones desahuciados, a los que la nueva construcción expulsa, una vez más, del mundo, de su mundo; de los cadáveres encontrados en el subsuelo, los ancestros, desalojados también de su propio nicho, de su historia; y de tres parejas presentadas en registros dramáticos diferentes: una pareja de enamorados, el encargado y su hijo y el albañil y el peón, que son otros tantos discursos. Por un lado, la necesidad del trabajo para salir adelante; por otro, el gusto por el oficio, es decir, por el trabajo bien hecho y, finalmente, la conciencia de clase que aún pervive en tiempos de derrota.

En una de las últimas escenas de la película, llegan al edificio los nuevos inquilinos. Éstos se cruzan con uno de los obreros, Abdel, y ni se ven ni se saludan. Dos mundos en la misma habitación y ni se percatan el uno del otro. Tras dos horas de mirada cómplice con los obreros y con los vecinos del barrio, la presencia de los nuevos inquilinos y sus comentarios sobre la decoración produce el rechazo en el espectador. Su presencia se vive como una usurpación. Lo que pone de manifiesto que vivir la experiencia del otro no es tarea vana y que el cine cumple un papel de primer orden es ese salirse de nosotros mismos para vivir otras vidas. La película se cierra con un mendigo en su manta contemplando el estallido de fuegos artificiales sobre los tejados de la ciudad.

Y todo ello con una utilización profusa del plano y contraplano, de secuencias largas y planos sostenidos al modo de Rossellini o Kiarostami. Y un tiempo que es una auténtica trasgresión fílmica en lo que tiene de actitud contemplativa de la cámara.

Para concluir, dos comentarios críticos que dan cuenta de la importancia de esta película. Por un lado, Carlos Boyero²⁰ ha escrito: «Posee el aire y el formato de un documental, pero también es una comedia agrídulce y surrealista, una tragedia risueña, un retrato costumbrista y coral, una excentricidad con lógica, una apuesta arriesgada y comprometida, un poema púdico y melancólico, un

canto épico, una cámara y unos micrófonos llenos de arte que logran el gozoso milagro de que la realidad nos parezca la ficción más apasionante». Finalmente, Ruth Toledano²¹ evalúa su importancia dentro de la historia del cine: «Guerín ha hecho una película que es una vuelta de tuerca sin precedentes en el arte cinematográfico. Sin actores profesionales, sin guión, con un sonido directo sencillamente milagroso, rompiendo con todo tipo de convención disciplinaria, superando los más arriesgados presupuestos cinematográficos, incorpora de la realidad toda la belleza que es posible, toda su verdad y construye una obra de gran profundidad artística».

Entrevistado por Teresa Cendros²² para *El País* con motivo del galardón, Guerín definió con precisión su proyecto cinematográfico: «Hay dos tipos de cineastas: los que circulan por autopista y a los que les atraen los senderos solitarios, y yo pertenezco a los segundos (...) Me parece un galardón muy institucionalizado, casi me atrevería a decir que choca con la propia naturaleza de mi película»; y añadió que él creía que este premio lo suelen recibir «personas asentadas, con una carrera extensa y sólida. Mi filmografía es incipiente todavía y se encuentra en plena búsqueda».

PONIENTE



FICHA TÉCNICA

España, 2002

Directora: Chus Gutiérrez

Guión: Icíar Bollaín y Chus Gutiérrez

Fotografía: Carles Gusi

Música: Tao Gutiérrez

Montaje: Fernando Pardo

Duración: 96 minutos

FICHA ARTÍSTICA

José Coronado: Curro

Cuca Escribano: Lucía

Antonio Dechente: Miguel

Mariola Fuentes: Perla

Antonio de la Torre: Paquito

Farid Fatmi: Adbembi

Idilio Cardoso: Pepe

Alfonsa Rosso: María

Marouane Mribti: Saïd

PREMIOS:

- Selección Oficial Festival de Cine de Venecia 2002.
- Selección Oficial Festival de Cine de Toronto 2002.

SINOPSIS:

Historia de amor y encuentro. Tras la muerte de su padre, Lucía, una joven maestra, y su hija regresan al pueblo de su infancia. La Isla, entre el mar y la montaña, es lugar de memoria y de contraste entre el ayer y el hoy. La emigración a Europa de los nativos se ha convertido en la actualidad en llegada de las gentes del sur del Mediterráneo, entre el miedo, la desconfianza y la más dura explotación y marginación. Curro, hombre sin raíces, emigrante ayer en Suiza, vivirá con Lucía una historia de amor que es lucha contra el desarraigo y la soledad. Rodada en Granada y Almería, es una sólida historia y una bella y conmovedora película.

LA DIRECTORA:

Chus Gutiérrez (Granada, 1962) se formó en el City College de Nueva York. Regresa a Madrid en 1987 y forma parte del grupo musical Xoxonees. Con el apoyo de Fernando Trueba, firma su primer trabajo, *Sublet* (1992), rodado en Nueva York y expresión cómica de alguna de sus experiencias en la ciudad. De

la mano de Emilio Martínez-Lázaro presenta en 1994 *Sexo Oral*, documental donde un numeroso grupo de personas habla de sexo. En *Alma gitana* (1995) aborda las tormentosas relaciones de las comunidades paya y gitana a propósito de una historia de amor. *Insomnio* (1997) es una divertida comedia en la que colabora Fernando León y el actor Ernesto Alterio.

La agricultura del plástico

«Dos linajes hay en el mundo
que son el tener y el no tener».
(Don Quijote).

«A las ocho de la mañana todos los inmigrantes son pocos. A las ocho de la noche, sobran todos». Tales palabras del alcalde de El Ejido, el popular Juan Enciso, expresan con absoluta nitidez cómo se concibe al inmigrante por esos pagos: mano de obra barata para la explotación. Y negativa absoluta a reconocer su derecho a una vida digna. Explotación descarnada mediante largas horas de trabajo en el interior de invernaderos a 45 ° C, con una humedad del 90% y una atmósfera cargada de pesticidas.

Tales condiciones laborales se acompañan de una absoluta falta de atención a las necesidades habitacionales y sociales de estos trabajadores. Un informe de SOS Racismo del año 2000 señala que los inmigrantes viven «en viviendas sin luz, sin agua corriente y sin servicios sanitarios; muchas veces están cubiertas con los mismos plásticos de los invernaderos. Algunas son habitáculos de tres metros por tres, de 1,75 metros de altura, donde viven dos personas... En las temporadas de fuerte demanda de mano de obra, cuando se requieren más viviendas, los precios se disparan. Algunas naves industriales se han dividido en pequeños compartimentos que se alquilan por 180 euros al mes. Muchos extranjeros se ven obligados a dormir durante dos o tres semanas en plazas, portales o edificios en construcción. Algunos construyen chabolas provisionales con plásticos, material de desecho de los invernaderos, ramas de árboles, cartones...». Y abundan también los alquileres de cobertizos en los propios invernaderos o en sus alrededores llegándose a descontar el 20% del salario por pernoctar en tales condiciones.

Y la segregación espacial cierra el círculo del despropósito. El informe de SOS Racismo destaca que «con la segregación espacial se prohíbe el acceso a los espacios públicos (bares, lugares de ocio, etc.) a los extranjeros. En algunos casos se les niega directamente la entrada, en otros, se les cobra precios abusivos o se les hostiga con miradas e insultos. El resultado de esta discriminación constante es que los extranjeros evitan el núcleo urbano, al que sólo se dirigen para realizar las compras imprescindibles, que llevan a cabo con la mayor rapidez posible».

Sobre este paisaje social que dio lugar a la explosión racista más grave de nuestra historia reciente (febrero de 2000) cimienta Chus Gutiérrez *Poniente*, una película valiente que articula la realidad social y la historia personal de los protagonistas, en especial una mujer, Lucía (Cuca Escribano), y un hombre, Curro (José Coronado), dos exiliados cuyo encuentro despierta una fuerte atracción.

Lucía es una maestra que ha abandonado La Isla tras un matrimonio fracasado y la pérdida irreparable de una hija. Regresa al pueblo al recibir la noticia del fallecimiento de su padre. El pueblo ha cambiado notablemente. La agricultura del plástico y el trabajo de los inmigrantes enriquece a los antiguos propietarios de unas tierras de miseria y hambre. Decidida a probar suerte en el negocio familiar establecerá contacto con Curro, hijo de emigrante en Suiza que aún conserva viva la memoria del desarraigo. Ambos iniciarán una historia de amor.

Nuestra protagonista tendrá pronto dificultades con los encargados de la explotación: Miguel (Antonio Dechente en un nuevo trabajo como malo), que pretende comprarle su parte del negocio, y Paquito (Antonio de la Torre), capaz hosco y tosco que rechaza la relación que establece con los empleados, pues, afirma, «a esta gente no se les puede dar confianza». Para ambos, la llegada de Lucía será un contratiempo que derivará en una relación cargada de dificultades y de comentarios machistas, pues el invernadero no es lugar para una mujer. Lucía se enfrentará a la situación con entereza, e inicia el trabajo en el negocio familiar, con la esperanza de rehacer su vida en el pueblo.

Por su parte, Curro, hombre sin raíces, antiguo hijo de emigrante en Suiza, deambula por el pueblo en tierra de nadie. Es parte de la sociedad establecida, del mundo de aquí, y, a la vez, mantiene una relación de amistad con Adbembi (Farid Fatmi), un berebere bondadoso con el que alberga la esperanza de abrir un chiringuito.

Tales historias personales tienen como fondo una realidad social que es expresada sin maniqueísmos. Unos propietarios de invernaderos obsesionados por ampliar sus propiedades y sus beneficios. Unos trabajadores que, pese a su división étnica, disponen de capacidad para organizarse y defender sus derechos en un mundo que les niega todo excepto su capacidad de resistencia y su coraje.

Chus Gutiérrez realiza un esfuerzo notable por huir de los discursos simples mediante la inclusión de personajes y situaciones que contribuyen a dotar al film de una profunda densidad humana. Así, deben mencionarse otras dos pequeñas historias. Por un lado, un guiño al pasado que rescata del olvido nuestra historia migratoria restituyendo en imágenes la vida de un pueblo que con maletas de cartón y en trenes atestados recorrió Europa. Sobre los muros de la casa de campo desvencijada de Pepe (Idilio Cardoso) se hace un homenaje a los españoles que ayer vivieron la experiencia migratoria mostrando imágenes de los años sesenta. Una analogía escasamente presente en el actual cine sobre las migracio-

nes que nos permite adentrarnos en un momento de intensa emoción frente a unas secuencias mudas en blanco y negro. Y la historia de la mujer que cuida de su hija y baila en un *puticlub*, ya que el trabajo de currante ha sido degradado por la descarnada explotación de la mano de obra extranjera y la ha dejado sin dignidad y sin sitio en su propio pueblo. Dos momentos que ilustran el tono moral de la cinta y dibujan un drama social en el que se toma partido por los desfavorecidos.

Notable la interpretación de José Coronado, un actor de carácter que ha sido capaz de dejar atrás su encasillamiento como galán con actuaciones tan meritorias como las que hemos visto en *La caja 507* o *Goya en Burdeos*. Y notable también Cuca Escribano gracias a una fuerza interpretativa que hace creíble un personaje tan denso como el de Lucía. En ambos descansa la veracidad de una historia cargada de matices.

Rodada en Granada y Almería, con la participación en el guión de Icíar Bollaín, es una sólida historia y una bella y conmovedora película. Un drama romántico en un contexto social.

EL TRAJE



FICHA TÉCNICA

España, 2002

Dirección: Alberto Rodríguez

Guión: Alberto Rodríguez y Santiago Amodéo

Música: Lavadora

Fotografía: Alex Catalán

Montaje: José Manuel García

Duración: 102 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Eugenio José Roca: Patricio

Manuel Morón: Panconqueso

Vanesa Cabeza: María

Mulie Jarjú: Roland

Chike A. Johnson: Turner

SINOPSIS:

Patricio es un inmigrante africano que se gana la vida en un *parking*. El regalo de un traje va a suponer para él una suerte de fatalidad. Despedido del trabajo, y perseguido por la policía, da con sus huesos en un albergue donde conoce al pícaro Panconqueso. Tras algunos avatares se inicia una relación de amistad que es también de aprendizaje: cómo sobrevivir en la gran ciudad.

EL DIRECTOR:

Alberto Rodríguez es un sevillano nacido en 1971. Codirigió los cortos *Prólogo a una historia de carreteras* (1998), *Bancos* (1999). Se pasa al largometraje con *El factor Pilgrin* (2000), rodado al alimón con Santiago Amodéo, un relato delirante en torno a un personaje al que se atribuyen las composiciones de todas las canciones de The Beatles. *El traje*, su primer largometraje en solitario, transita por el mundo agridulce de la inmigración. Presentó en San Sebastián su última película, *Siete vírgenes* (2005), recibiendo su protagonista, Juan José Ballesta, la Concha de Plata al mejor actor con su interpretación de un joven delincuente sometido a la ley de la calle.

Pícaros

Dentro del panorama del cine español *El traje* es, cuando menos, una película sugerente y personal de un director que, indudablemente, cree en lo que hace.

Acostumbrados a las propuestas de los directores establecidos, excesivamente centrados en los problemas de parejas de la clase media, supone toda una ruptura, pues el centro de atención en esta película son dos marginales, uno de origen subsahariano y el otro producto típicamente andaluz, aunque bien podría encarnar a un pícaro de la España más tradicional.

Una película a la que es posible acceder a través de los videoclubes, pues su estreno no ha pasado las fronteras andaluzas y, aun allí, fue escasamente proyectada. Ya se sabe que las cuotas de pantalla limitan el trabajo de nuestros directores en beneficio de la gran industria de Hollywood.

Se trata de una comedia sostenida fundamentalmente por dos buenos actores: Manuel Morón (Panconqueso), un actor al que habíamos podido ver en la película de Acheró Mañas (*El Bola*, 2000) y J. Roca (Patricio). También en una notable banda sonora, con canciones en varios idiomas, a cargo de Lavadora.

Patricio es un inmigrante africano que reside en Sevilla. Trabaja en una gasolinera donde se encuentra en la situación típica de muchos inmigrantes en la sociedad española: cobra poco y es poco apreciado por su jefe, que sabe que no tiene problemas para sustituirlo. Un lance del destino deja en sus manos un elegante traje que le viene como anillo al dedo. Metáfora de una sociedad que ha perdido sus señas de referencia morales y aprecia a los individuos por los signos externos del poder, el traje va a suponer un cambio notable en la vida de Patricio: cuando lo lleva puesto observa que la gente le sonríe y no evita su contacto. Al contrario, el traje es una tarjeta de presentación que le abre puertas y relaciones.

Pero con sólo un traje no se alcanza el paraíso. Por el contrario, el cambio de apariencia es sólo formal. Patricio pierde el trabajo y acaba con sus huesos en un albergue donde entabla contacto con Panconqueso, un pillo que se gana la vida timando al personal de los más variados modos. La relación que se establece entre ambos personajes sostiene el peso de la película, dando lugar a un continuado discurrir por una ciudad que ofrece múltiples ocasiones para las situaciones cómicas.

Un inmigrante subsahariano y un pillo andaluz en la más clásica estampa de nuestra novela picaresca. Dos marginalidades que son uno mismo, aunque la ingenuidad de Patricio y su carga moral parezca desmentir el aserto. Dos marginales dispuestos a librar la batalla de la subsistencia diaria sin importarles para ello timar a quien pueda ofrecerles la posibilidad de obtener algunos cuartos, sean éstos camareros, infelices viudas, o las gentes de la buena sociedad reunidos para el autohalago, la fiesta y la pitanza. Dos personajes entrañables que consiguen la complicidad del espectador, condición ésta ineludible en una comedia.

El mérito de que la cosa funcione hay que atribuírselo a ambos actores, Manuel Morón y Eugenio Roca. Son sus caracterizaciones y su actuación, sus ges-

tos y sus voces, los que hacen creíbles a unos personajes a los que quizás les falte una profundidad dramática que evite considerar a uno un simple tarado y al otro un tipo ingenuo.

Es una pena, sin embargo, que el tema del racismo esté ausente de manera más directa en la película. Excesivamente amable, el film retrata una situación de deambulación por una sociedad donde tal lacra parece no existir, y el único problema es la incapacidad de estos dos personajes para ajustarse a los modos de vida dominantes y honrados. Atractiva, sin embargo, y novedosa en el cine español la presencia de un inmigrante subsahariano establecido ya, con dominio del idioma y afrontando los problemas en contacto e interacción con un español. Presagio de un cine que abordará en un futuro, esperemos que con mayor profundidad y matiz, la convivencia interétnica.

EXTRANJERAS



FICHA TÉCNICA

España, 2003

Directora: Helena Taberna

Guión: Helena Taberna

Documentación: Charo Martínez Pomar y Helena Taberna

Fotografía: Federico Ribes

Montaje: Tiago Herbert

Música: Ángel Illarramendi / Afrika Lisanga

Duración: 75 minutos

Intervienen: treinta y seis mujeres de diecisiete países

PREMIOS

- FESTIBERCINE 2003 (Costa Rica). Mención de Honor del Jurado.
- Instituto Canario de la Mujer (Gran Canaria, 2003). Mejor Trabajo de Divulgación.

SINOPSIS:

Un documental sobre la vida en Madrid de mujeres inmigrantes procedentes de Asia, Este de Europa, Sudamérica y África. La experiencia migratoria de treinta y seis mujeres: cómo viven, en qué trabajan, cuáles son sus sueños, sus afectos, sus dificultades. El documental indaga también en los nuevos espacios de intercambio, de relación y encuentro y la forma en que se adaptan al nuevo contexto para mantener vivas las costumbres que poseen y sus señas de identidad. Una muestra también del desarraigo que acompaña el cruce de fronteras y que lleva a algunas de las protagonistas a manifestar «yo ya no soy de aquí ni de allí». Un retrato conciso de historias de vida.

LA DIRECTORA:

Helena Taberna inició su carrera audiovisual en 1986, como coordinadora de Nuevas Tecnologías del Gobierno de Navarra. Realizó vídeos didácticos y de

creación, documentales y cortometrajes en cine. En 1994 abandonó su trabajo en la Administración para dedicarse por entero a la escritura de guiones y a la producción y realización de trabajos audiovisuales, entre ellos *87 cartas de amor* (1992), *Alsasua 1936* (1994), *Nerabe* (1995) y el videoclip *Herrikolore* (1999). Su primer largometraje ha sido *Yoyes* (1999). Mantiene una posición militante sobre el papel de la mujer en el cine: «A mí, me gustaba (del cine) todo. Pero pronto empecé a darme cuenta de que las mujeres que aparecían en pantalla tenían roles menos atractivos que los de los hombres²³». Helena Taberna prepara *La flor de la canela*, un filme de ficción cuya acción transcurre en el barrio de Lavapiés.

El compromiso de la mirada

Hacía falta una película así. Hacía falta un documento fílmico como el que nos ocupa. Hacía falta un acercamiento a la inmigración que mostrase lo que ésta es sin otro aditamento que dar voz a los protagonistas que se esconden bajo esa denominación excesivamente genérica de inmigrante. Hacía falta, de una vez, visibilizar y dar la palabra a los inmigrantes, en este caso las mujeres inmigrantes, para romper el muro de silencio que las envuelve y los estereotipos y prejuicios con que la sociedad disimula su indiferencia. Y Helena Taberna ha tenido el acierto de enfrentarse a este reto y, además, salir con bien del empeño.

Construir las historias de vida de las personas inmigrantes será, sin duda, asunto de la sociología. Tejer la madeja de los sueños del inmigrante, sus redes de apoyo, las dificultades de instalación, los modos de contacto y relación con el resto de la población, las dificultades para encontrar casa y trabajo, la explotación y las discriminaciones, los acomodos culturales, los mestizajes... Todo ello preocupa y ocupa a la sociología de las migraciones. Pero también al cine. Y más en concreto a un cine con intención de veracidad y urgencia como el que nos propone en este caso Helena Taberna. *Extranjeras* es así un documento imprescindible para comprender qué está pasando en una sociedad que ha visto modificada su tendencia secular de expulsar sus pobres y desesperados para convertirse en tierra de atracción y destino final de las víctimas de una globalización que hace del exclusivo beneficio económico su seña de identidad inmoral más descarnada.

Una película que nace de una disposición a que la vida no resulte indiferente. *Extranjeras* surge de un compromiso con los humildes y de una curiosidad intelectual. Como señala su directora, «cuando me cruzaba en las calles con estas mujeres tenía una enorme curiosidad por saber cómo eran sus vidas, cómo era su día a día, dónde trabajaban, cuáles eran sus sueños. Venía de hacer una película muy potente, muy dura. Y me atrajo la posibilidad de construir una narración más sencilla donde la voz ya no fuese la mía sino la de estas mujeres».

Helena Taberna pone la cámara ante unas mujeres que tienen mucho que contar, y lo hacen de forma directa, franca y emotiva. Evitando el dramatismo, y sin un narrador que explique contextos o proporcione datos, va directamente a la esencia de esas mujeres, construyendo un retrato conciso y preciso de unos seres que se nos muestran alegres, muy ilusionados, abiertos, con un espíritu positivo al que contribuye de manera poderosa la luminosa fotografía.

Como si de un recorrido por el mundo se tratase, mujeres de Rumanía, de Ecuador, de China, de Colombia, de Siria, de Irak y de muchos otros países, que un día, solas o con su familia a cuestas, decidieron abandonar su país e instalarse en España para comprobar que el paraíso también tiene su lado amargo por el que transitar. Mujeres que desfilan ante la cámara con sus historias, entre la añoranza de lo que dejaron y la esperanza de un mañana donde sea posible afirmar que, pese a todo, la aventura ha merecido la pena.

Estábamos acostumbrados a propuestas de ficción donde, con mayor o menor realismo, con mayor o menor trabajo previo de documentación, se habla del inmigrante desde la mirada compasiva o reivindicativa de los de acá. Todo el cine español de las migraciones repite este esquema. Poner la cámara para que el protagonista hable, rescata el papel documental del cine y produce un beneficio evidente: el *otro* deja de ser un objeto de atención para convertirse en el protagonista que, en definitiva, es. Un ser dotado de palabra, de experiencia y de anhelos.

Introduce también una novedad apreciable en términos de narrativa cinematográfica. Hasta ahora en el cine español la imagen dominante era la del inmigrante varón, solo, mayoritariamente de origen norteafricano o subsahariano. Tal es el centro de atención de Armendáriz, Imanol Uribe o Llorenç Soler en su tratamiento del tema. Con la excepción de Iciar Bollaín en *Flores de otro mundo* (1999), la mujer inmigrante no había sido objeto de atención. Y sin embargo, uno de los fenómenos novedosos de nuestros días es justamente éste: el protagonismo de la mujer en el éxodo masivo contra la pobreza. Como ya hiciera Kayo Hatta con *La foto del compromiso* (1994), odisea de las mujeres japonesas y coreanas emigrantes a Hawai, la película de Helena Taberna debe considerarse también como un merecido homenaje a esa parte de la sociedad cuya acuñada debilidad es consecuencia de negarles el protagonismo.

Un esfuerzo notable por realizar una contranarrativa de la inmigración. A la imagen dominante del inmigrante como individuo problemático y sin espacio en la sociedad española, y de la inmigración como asunto sobre el que toman medidas los políticos, responde la autora mostrando rostros y relatos que conquistan el afecto del espectador. Se desafía así a unas imágenes instaladas en nuestra sociedad que pueden estar deteriorando gravemente las posibilidades de integración y normalización del inmigrante en el país y contribuye a hacer atractivo el contacto con unos seres cuyo mundo sentimental nos es propio y común.

Acusada por algunos críticos de hacer una película amable, donde el rostro de la inmigración se ha despojado de las lacras de la prostitución, la delincuencia y el tráfico de seres humanos, la autora asegura que ha querido coger lo normal y lo mayoritario: «Las mujeres que aparecen en mi película son el 90% de las mujeres inmigrantes, aunque los medios de comunicación nunca hablan de ese 90% sino del diez restante, que suele ser lo más impactante».

Extranjeras es un relato caleidoscópico, un mosaico de rostros y biografías, de culturas que nos llegan en la voz de estas mujeres que hablan en nombre propio, de una en una o en grupo, sin que la narración se apoye en otro tipo de artificio entre sus rostros y el espectador. Los dramas que se entrevén en sus palabras, dotadas en ocasiones de un crudo sentido del humor, son descritos como parte de un peaje inevitable para acceder a su nueva vida. Una película que transmite optimismo y fuerza. Casi nada en los tiempos que corren.

PRINCESAS



FICHA TÉCNICA

España, 2005

Director: Fernando León de Aranoa

Guión: Fernando León de Aranoa

Fotografía: Ramiro Civita

Música: Alfonso Villalonga y Manu Chao

Montaje: Nacho Ruiz Capilla

Duración: 117 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Candela Peña: Caye

Micaela Névarez: Zulema

Llum Barrera: Gloria

Mariana Cordero: Pilar

Violeta Pérez: Caren

Mónica Van Campen: Ángela

Flora Álvarez: Rosa

María Ballesteros: Blanca

Alejandra Llorente: Mamen

Alberto Ferreiro: Voluntario

SINOPSIS:

Pese al título, no se trata de un cuento de hadas. Historia de dos mujeres que se ganan la vida con la prostitución de calle. Una de ellas, Caye, es española; la otra, Zulema, una dominicana inmigrante sin papeles. La dura competencia por la clientela se verá sustituida por la amistad y la complicidad. Unos personajes frágiles. Un acercamiento a la prostitución alejado de los tremendismos al uso.

EL DIRECTOR:

Nacido en Madrid en 1968 de padre soriano y madre vasca, se titula en la Facultad de Ciencias de la Información en la especialidad de Imagen. Escribe comedias y dirige el corto *Sirenas* (1994). Elías Querejeta le apoya en su primer largometraje, *Familia* (1996), una obra de hechura teatral que es premiada en el Festival de Cine de Valladolid. En 1998 dirige *Barrio*, una incursión en el mundo adolescente y la vida miserable en los arrabales de la gran ciudad, un retrato sociológico con el que obtiene la Concha de Plata al Mejor Director en el Festival de Cine de San Sebastián. *Caminantes* (2001), su tercer trabajo, es una película documental de cincuenta y siete minutos sobre la marcha de los zapatistas hacia la ciudad de México. Las vidas rotas de los obreros en paro es mostrada en *Los lunes al sol* (2002), Concha de Oro del festival donostiarra y representación de España en los *oscar*. Habitual de los *goyas*, sus tres primeras películas han

sido reconocidas con premios a la dirección, al guión y a la mejor película. Ha trabajado como guionista y colaborado en varias series y programas de televisión. Autor de un cine de fuerte contenido social, discrepa cuando se le compara a Ken Loach o los hermanos Dardenne, que, según su parecer, hacen un retrato social más descarnado. Define así su cine: «A mí me gusta ir más por otro lado, partir de la realidad para dejar más espacio luego a la ficción, al humor... me gusta mucho el neorrealismo italiano, que partía de personajes de la calle y los trataba con enorme ternura, con mucho humor también, convirtiéndolos en aristócratas...». Se declara admirador de Ettore Scola y de Bertrand Tavernier. *Princesas* es su primera película como productor.

Mire la calle

Mire la calle./ ¿Cómo puede usted ser indiferente a ese gran río/ de huesos, a ese gran río de sueños, a ese gran río/ de sangre, a ese gran río?
(Nicolas Guillén)

La inmigrante ejerciendo la prostitución ha sido mostrada en numerosas ocasiones por un cine chabacano, gamberro y hasta pornográfico. Su presencia es frecuente en bares de alterne, garitos de carretera, atendiendo a clientes en hoteles o acompañando el discurrir del tráfico en arcenes y calles. Se trata casi siempre de breves escenas centradas en los protagonistas masculinos disfrutando de una noche loca en cuyo transcurso hay ocasión para manifestar la fogosidad y la hombría. El cine serio también ha hecho uso frecuente de esta presencia aportando una nota de exotismo en el decorado en que personajes desalmados, delincuentes o policías hilvanan sus tramas.

Las *princesas* de Fernando León abandonan su papel de secundarias y ocupan el centro de la escena. Se aborda así, de lleno, un asunto que, por otro lado, es objeto de apasionada confrontación social, cuando no de estudio e investigación. Confrontación en ámbitos ciudadanos que querrían evitar el contacto con una prostitución de calle que les desafía en su vivir cotidiano. Confrontación en la política donde diversas corrientes pugnan por desarrollar medidas que pongan fin a esta realidad (abolicionismo), penalicen su ejercicio (prohibicionismo), lo regulen (reglamentarismo) o simplemente lo reconozcan como una actividad laborar donde se eviten los abusos y la explotación.

Nada del cine de inmigrantes que llevamos analizado se había acercado a este mundo. Los datos sociológicos desvelan la feminización creciente de la inmigración. Los flujos migratorios de mujeres en situación irregular favorecen la existencia de redes mafiosas dedicadas al tráfico de personas y a su extorsión. Las que se dedican a la prostitución proceden, en su mayoría, del ámbito latinoame-

ricano, en segundo lugar de África y, en menor medida, aunque en crecimiento, de los países del Este, especialmente Ucrania y Rusia.

Si bien éste es el contexto social en el que nos encontramos, la película de Fernando León transcurre, afortunadamente, por otros escenarios. Se trata de un relato cuyo centro de atención es la singladura personal e íntima de dos prostitutas: Candela Peña (Caye) y Micaela Névarez (Zulema). Ambas viven en el mismo edificio y rivalizan en la misma ocupación. Dos *princesas* que tienen su reino en las calles de la gran ciudad. La Caye, interpretada por una Candela Peña memorable, sueña con un *príncipe azul* que la espere al salir del trabajo. Mientras tanto, vive sola y se encuentra con su familia los domingos, en torno a una comida que, como tantas otras, es ocasión para la acidez y trasfondo no revelado de su dedicación a la prostitución. La otra *princesa*, Zulema, dominicana, elabora sus sueños a la vista de la fotografía de su *príncipe*, su hijo. Todo lo quiere para él y soporta por ello el maltrato y la humillación a la que se ve sometida no por su oficio, sino por carecer de papeles.

El encuentro de Caye y Zulema es un encuentro de seres desvalidos en una atmósfera realista, con pinceladas naif e incursiones en el realismo mágico, que el director construye secuencia a secuencia, merced a unos diálogos espléndidos mediante los que crecen afectos y emociones. Una búsqueda de sentido a unas vidas arrumbadas por el infortunio, pero con arrestos suficientes para perseguir la dignidad. Una hispana y una española, una pareja que es reproducción de otras parejas del cine de inmigrantes: la de Panconqueso y Patricio en *El traje* (2002) o la de Mihai y Tote *El sudor de los ruiseñores* (1998). Una afirmación de encuentro y amistad por encima de orígenes y legalidades.

Escenarios centrales de la película son una peluquería y la madrileña Casa de Campo. Peluquería con aspiración a salón de belleza donde se reúnen Caye y sus amigas y donde descansan, se acicalan, critican, ríen y sueñan. Como en otros ámbitos laborales, las putas contemplan cómo la presencia de las extranjeras, hermosas, exóticas y baratas, las dejan sin clientes. Los diálogos en ese microcosmos son toda una encarnación de la sorpresa y el miedo del currante de a pie ante el desafío que se avecina.

La Casa de Campo es el infierno en que las *princesas* ejercen su oficio. Y deambulan como funambulistas al borde del precipicio. Un ejercicio del oficio que es mostrado en poses y gestos, como un juego de movimientos donde las *princesas* interpretan un baile de máscaras seductor ante unas figuras de fondo, masculinas, simples sombras en la noche. Una visión del oficio ni dramatizada ni ensalzada. No en vano el realizador se sumergió en un arduo trabajo de documentación en el que tuvo ocasión de participar con el colectivo Hetaira en polígonos y en la misma Casa de Campo en sus tareas de solidaridad y apoyo: repartiendo galletas, folletos, condones... y afecto y comprensión. Sumergiendo

finalmente a sus actrices en ese escenario para aprender cosas tan elementales, y tan difíciles como «ver dónde nace Zulema», cómo se plantan delante de un coche, cómo esperan, cómo, en definitiva, ejercen su oficio.

Y ese aprendizaje se transformó en un compromiso que se evidencia en el film y señala el mismo director demandando del espectador la cercanía a las protagonistas: «Estaría muy bien si se quedaran con una idea parecida a la que me quedé yo durante todo el proceso de documentación. Los personajes de la película sólo existen si alguien los imagina, los inventa, si alguien piensa en ellos, como dice el personaje de Caye en la película varias veces (...) *«Existimos porque alguien piensa en nosotras y no al revés»*. Si la gente piensa en los personajes, los recuerda y los considera ante todo como personas, les estará haciendo existir» (Carmen Briz, 2005).

Una película con el rigor, la honestidad y el saber hacer a que nos tiene acostumbrados Fernando León. Una puesta en escena donde las protagonistas conducen el relato y una cámara en mano construye secuencias semidocumentales con una fotografía realista. A decir de más de un crítico, *Princesas* es una bella película, dura y sincera, que dignifica a las personas a las que documenta. Y de paso nos dignifica a todos y todas.

OTRAS PELÍCULAS

CAMADA NEGRA

FICHA TÉCNICA: España: 1977. Director: Manuel Gutiérrez Aragón. Guión: José Luis Borau. Fotografía: Magi Torruella. Música: José Nieto. Duración: 89 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: José Luis Alonso; María Luisa Ponte; Ángela Molina; Joaquín Hinojosa; Manuel Fadón.

SINOPSIS: Análisis sobre las tramas de los grupos ultras que intervinieron en la transición española. De aquella se llamaban incontrolados, aunque alguien los controlaría, digo yo. En su momento desató la ira de los fachas y en muchos lugares de España no se llegó a estrenar por miedo a los «incontrolados».

EL DIRECTOR: Ver comentario a *Cosas que dejé en La Habana*.

CIUDADANOS BAJO SOSPECHA

FICHA TÉCNICA: España 1993. Director: Llorenç Soler. Guión: Llorenç Soler. Fotografía: Llorenç Soler. Música: Eduardo Arbide. Duración: 55 minutos.

SINOPSIS: Una reflexión sobre la situación de los inmigrantes del África negra en España y los problemas de su integración. Muestra las contradicciones y enfrentamientos que plantea la mezcla de culturas y denuncia la hipocresía de la sociedad occidental a través de unos individuos que, a pesar de estar legalmente establecidos en este país, el color de su piel les convierte en ciudadanos bajo sospecha.

EL DIRECTOR: Ver comentario a *Saïd*.

EL REGRESO DEL VIENTO DEL NORTE

FICHA TÉCNICA: España. 1993. Director: Carlos Verla. Dibujos animados. Duración: 77 minutos.

SINOPSIS: Historia de aventuras con tintes ecológicos y que es una llamada a la unión entre distintas etnias.

WALTER PERALTA

FICHA TÉCNICA: España 1993. Documental 35 mm. B/N. Guión y Dirección: Jordi Molla. Fotografía: Xavier Giménez. Montaje: Xavier Gómez. Música: F. Pérez Hota y David Bustamante.

FICHA ASTISTICA: Laureano Ramírez Padilla; Virtudes Santana; Antonio Molla; Juan Carlos Bellido.

SINOPSIS: Walter Peralta, boxeador profesional, vive el problema de ser negro en un país donde el racismo es una seña de identidad. El color de su piel le impide el contacto con las mujeres.

EL DIRECTOR: Jordi Mollá (Barcelona, 1968) estudia Arte Dramático en el Instituto del Teatro de Barcelona. Debuta en el cine con un papel en *Jamón, Jamón* (1992), del director catalán Bigas Luna. Desde entonces ha participado en numerosas películas, entre las que cabe destacar *Historias del Kronen* (1995), *La Celestina* (1996) o *La buena estrella* (1997). Ha intentado la aventura americana apareciendo en películas como *Las maletas de Tulse Luper* (2003) o *Bad Boys II* (2003).

EL TECHO DEL MUNDO

FICHA TÉCNICA: España-Francia-Suiza (1995). Dirección: Felipe Vega. Guión: Felipe Vega y Julio Llamazares. Fotografía: Denis Jutzeler. Música: Bernardo Bonezzi. Montaje: Ángel Hernández. Duración: 95 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Santiago Ramos (Tomás); Emmanuel Laborit (Marie); Nathalie Cardone (Thérèse); Mulie Jarju (Ousmane); Icíar Bollaín (Teresa); Jean-Luc Bideau (Pierre).

SINOPSIS: Tomás, un emigrante español en Suiza, vive con sus dos hijas y sufre un accidente de trabajo del que no se recuperará. El mundo deja de ser como era antes y Tomás, hombre solidario y vital, se convierte en individuo reaccionario acosado por miedos infantiles. Sus hijas le llevan a su pueblo natal. Las montañas de su infancia le devolverán los secretos de una memoria y una

forma de vida sencilla en las que puede sobrevivir gracias al encuentro con Ousmane. Compleja parábola sobre el racismo y la xenofobia.

EL DIRECTOR: El leonés Felipe Vega (1952) es Licenciado en Imagen por la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid. Crítico en las revistas *Nueva Lente* y *Casablanca*, realizador y guionista, ha rodado hasta el momento seis películas. Las dos primeras, adjetivadas como experimentales, tituladas *Mientras haya luz* (1987) y *El mejor de los tiempos* (1989); con la primera, obtiene el Premio Nuevos Realizadores en el Festival de San Sebastián. En 1991 realiza la comedia *Un paraguas para tres* (1991) con la participación de Juanjo Puigcorbé, Eulalia Ramón e Iciar Bollaín. *El techo del mundo* es su cuarto largometraje en coproducción España-Suiza-Francia y escrita en colaboración con el leonés Julio Llamazares. En 1997 estrena *Grandes ocasiones* con la participación de Andrés Pajares y Rosa María Sardá, adaptación de una obra teatral del inglés Bernard Slade. *Nubes de verano* (2003) supone su regreso a la comedia con una historia sobre el amor que cuenta con la participación de Roberto Enríquez y Natalia Millán.

SUSANNA

FICHA TÉCNICA: T.O. *Susanna*, España, 1996. Director: Antonio Chavarrías. Guión: Antonio Chavarrías. Fotografía: Andreu Rebés. Música: Javier Navarrete. Duración: 99 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Alex Casanovas (Alex); Eva Santolaria (Susanna); Saïd Amel (Saïd); Joan Dalmau (Fouces); Rosa Gámiz (Muntsa); Pere Tantinýa (Xuxo); Jordi Sánchez (Félix); Fracnés Albiol (Pelopoya).

PREMIOS:

■ Premio Especial del Jurado. Semana Cinematográfica de Verona (1997).

SINOPSIS: Dos hombres, Alex y Saïd, se disputan el amor de Susana. El primero, casado y a punto de ser padre, se ve atrapado por una pasión sexual incontenible. El segundo, Saïd, la quiere convertir en su esposa. Esta dualidad permite la reconstrucción de dos mundos con más relaciones de las que a simple vista pudieran pensarse. Alex, un antiguo representante de vinos que gusta del robo y del engaño, acabará enredado en los bajos fondos de Barcelona trabajando para un perista. Saïd, magrebí, carnicero, pertenece a una comunidad étnica con asentamiento en la ciudad y cuyas tradiciones continúa no sin problemas. Y en medio Susanna, una mujer sola, teñida de rubio platino, con un oscuro pasado, incapaz de dominar sus pasiones y víctima de los deseos de los demás. Tres personajes perfectamente definidos sobre un contexto de barrio popular y de mundos paralelos que se ignoran.

EL DIRECTOR: Antonio Chavarrías es de Hospitalet (Barcelona), donde nació en 1956. Crítico cinematográfico, comienza a trabajar como ayudante de dirección y realiza varios cortos entre los que cabe mencionar *Paisaje sin árbol* (1977) y *Els encants* (1982). *Una sombra en el jardín* (1988) supone su estreno en la dirección, siendo, además, el guionista y productor; obtiene con ella el Premio de la Generalitat al Mejor Director. Ha estrenado también *Manila* (1992), *El hundimiento del Titanic* (1994) y *Volverás* (2002).

MENOS QUE CERO

FICHA TÉCNICA: España, 1996. Director: Ernesto Tellería. Guión: Joxean Muñoz. Fotografía: Enric Davi. Música: José Sánchez-Sanz. Duración: 90 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Román Lúknar (Zarko); Irene Bau (Inés); Txema Blasco (Goyo); José Manuel Cervino (Salva); Carmen Elías (Maite); Icíar Bollaín; Jordi Duader; Anne Igartiburu.

SINOPSIS: Policiaco con cierta carga erótica que plantea las especulaciones inmobiliarias de una desaprensiva Maite y su guardaespaldas, Salva, con la intención de echar de su casa al viejo Goyo. En medio del fregado, Zarko, un emigrante rumano sin papeles, e Inés, una fotógrafa de prensa.

EL DIRECTOR: Nació en Eibar (Guipúzcoa) en el año 1956. Estudia dirección en el Departamento de Estudios Cinematográficos y Audiovisuales de la Universidad del País Vasco. Realiza los cortos *Kaiola* (1984), *Eta kepak hies egin zuen* (1985) y *La cita* (1988). Tiene en su haber tres largos: *Eskorpion* (1988), *Menos que cero* (1995) y *Suerte* (1997). Se gana la vida haciendo documentales y series para Euskal Telebista.

EL SUDOR DE LOS RUISEÑORES

FICHA TÉCNICA: España, 1998; Director: Juan Manuel Coteló. Guión: Juan Manuel Coteló. Música: Iñigo Pírfano. Fotografía: Enrique Urdánoz. Montaje: Juan Manuel Coteló y Susana Cabanas. Duración: 110 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Alexandru Agarici (Mihai); Carlos Ysbert (Tote); María de Medeiros (Goyita); Ana Iona Macaria (Irina); Manuel Monje (Director de orquesta).

PREMIOS:

- Premio Revelación (Juan Manuel Coteló) del Círculo de Escritores Cinematográficos (1998).

SINOPSIS: Un violonchelista rumano deja a su mujer y a su hija y se traslada a España con la pretensión de triunfar en una gran orquesta. Abandonado a su suerte, debe sobrevivir en Madrid ayudado por Tote, un titiritero del Retiro, y por Goyita, la recepcionista del lugar donde se hospeda. Un choque de culturas y proyectos que es elogio de la solidaridad y la dignidad del trabajo honrado. Una tragicomedia de calado ético y social.

EL DIRECTOR: Madrileño y de profesión periodista, debuta en el cine con *El sudor de los ruiseñores*, su ópera prima, de la que es a la vez guionista y productor. Ha trabajado para Euskal Telebista y Canal Sur.

TOMÁNDOTE

FICHA TÉCNICA: España, 2000; Directora: Isabel Gardela. Guión: Isabel Gardela. Fotografía: Nuria Roldó. Música: Alex Solana. Montaje: Domi Parra y Víctor Vidal. Duración: 94 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Nuria Prims (Gabi); Zack Qureshi (Jalil); Texll Sust (Raquell); Olalla Moreno (Clara); Teresa Gimpera (madre); Mónica Van Campen (Mai); Xavier Graset (Fede); Carlos Orellana (Guillermo); Mohama Khalid (Tajamal), y la colaboración de Lucía Etxebarria.

SINOPSIS: Gabi es una escritora que regresa a Barcelona para recoger un premio, tras vivir a tope en Madrid, con la pretensión de adquirir experiencia para sus relatos eróticos. Conoce a Jalil, un hindú de religión islámica que trabaja en una floristería y con el que establecerá una relación apasionada. Conviven durante el verano y, tras una breve separación, la reanudación de la relación supondrá la aparición de un conflicto motivado por las diferencias personales y culturales.

LA DIRECTORA: nace en Barcelona en 1965. Posee un importante currículum: se licencia en Filosofía por la Universidad de Barcelona, obtiene el título de Técnico en Imagen y Sonido en la especialidad de Imagen Fílmica por la Escuela de Medios Audiovisuales (EMAV) y el Máster de Escritura de Guiones para la televisión y el cine por la Universidad Autónoma de Barcelona. *Tomándote* es su primera película, pero con anterioridad ha trabajado como guionista, productora y ayudante de producción. En 1988 se estrena en el Súper 8 con *In nuce*. Al año siguiente estrena *No obris mai la porta a un cec* codirigiendo junto a Cesc Gay, con la que gana el segundo premio en el Festival Ciutat de Valls. En 1996 escribe y dirige *El olfato*, uno de los episodios del film colectivo *El dominio de los sentidos*. Entre sus trabajos destaca su participación en las películas *Boom, boom* (Rosa Vergés, 1990) y *Cadáveres para el lunes* (J. Torres, 1994).

SALVAJES

FICHA TÉCNICA: España, 2001. Director: Carlos Molinero. Guión: Lola Salvador basado en la obra de teatro de José Luis Alonso de Santos. Con la colaboración de Jorge Juan Martínez, Clara Pérez Escribá y Carlos Molinero. Fotografía: Gerardo Gormezano. Montaje: Renato San Juan y José Recuenco. Duración: 98 minutos

FICHA ARTÍSTICA: Imanol Arias (Eduardo); Marisa Paredes (Berta); Manuel Morón (Morís); Roger Casamajor (Guillermo); Alberto Ferreiro (Raúl); María Issasi (Lucía); Conchita Goynes (Ángela); Toni Gómez (Lobo); Víctor Rivas (Brito); Juan Sanz (Santi); Alicia Sánchez (Amparo); Emilio Buale (René).

PREMIOS:

- Se presentó en la sección Zabaltegi del Festival de Cine de San Sebastián (2001).
- Fue candidata a la mejor dirección novel, actriz revelación (María Isasi) y guión adaptado de los Premios Goya (2002).

SINOPSIS: René, un joven senegalés, es brutalmente apaleado por un grupo de cabezas rapadas. Eduardo, el policía encargado del caso, enfermo y trasladado a Levante, mantiene una relación sentimental con Berta, una enfermera que vive con tres sobrinos. El policía descubre que en el apaleamiento están involucrados los sobrinos de Berta. Película ambientada en Valencia.

EL DIRECTOR: Originario de Madrid, 1972. Es titulado por la Escuela de Cinematografía de la Comunidad de Madrid. Ha rodado tres cortos (*Dos niños de buen corazón*, *Making of Atraco* y *Estudio antropológico de la muerte en España*), escrito guiones para cine, y series de televisión. *Salvajes* es su primera incursión en el mundo del largometraje.

ILEGAL

FICHA TÉCNICA: España, 2002; Dirección: Ignacio Villar. Guión: Ignacio Vilar, Valentín Fernández-Tubau y Alicia Freire. Fotografía: Federico Ribes Ponsoda. Música: Manuel Balboa. Duración: 116 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Chisco Amado (Luis); Lucía Jiménez (Sofía); Chete Lera (Durán); Vicenta N'Dongo (María); Josito Porto (Manuel); Farid Fatmi (Abdú); Younes Bachir (Lamine); Alfonso Agra (Bernardo); Dorotea Bárcena (Sra. Lamine); Eva Fernández (Isabel); Emilio Buale (Senegalés).

SINOPSIS: Luis es un periodista que realiza un reportaje sobre la inmigración ilegal en Marruecos. Un malentendido hace que, sin saberlo, grabe una cinta destinada a un reportero de la competencia, Durán, quien, para obtener

esa cinta, tuvo que pedir mucho dinero a la emisora de televisión para la que trabaja. Gracias a esa cinta, Luis accede a un conocimiento prohibido: las redes del tráfico de esclavos en la Galicia del narcotráfico. Presentada como «un *thriller* hecho en Galicia», *Ilegal* es una accidentada mezcla de aventuras donde la investigación de unos reporteros de un caso de tráfico ilegal de inmigrantes da lugar a un rompecabezas excesivo: persecuciones, asesinatos, historia de amor...

EL DIRECTOR: Ignacio Villar comenzó en el campo del cortometraje, donde ha realizado *Edipo y Techné* (1995), *El cambio* (1998), y *Disonancias* (1999). Funda en 1991 la productora Vía Láctea Film. Es autor de un documental en vídeo, *Polizones* (1999), sobre la problemática de los inmigrantes sin papeles que llegan a los puertos gallegos en las bodegas de los barcos. *Ilegal* es su primer largometraje.

SUPERTRAMPS

FICHA TÉCNICA: España 2004; Directores: José María Goenaga e Íñigo Berasategui. Guión: José María Goenaga y Joanes Urkixo. Banda sonora: Pascal Gaigne. Voces: Peio Artetxe, Kiko Jauregui, Pili Ferrero y Ane Aseginolaza. Duración: 70 minutos.

SINOPSIS: Una paloma oriental, un rata europea, una cucaracha caribeña y un gato negro son los protagonistas de esta película de dibujos contra la xenofobia. Personajes callejeros y marginales que ven cambiar su suerte al encontrar a una gata pija que prefiere vivir con ellos a continuar haciéndolo con su acomodada familia. Los malos, unos *pitbulls* fascistas, guardianes de un local en el que no se permite la entrada.

FORA DO BRASIL

FICHA TÉCNICA: España, 2002. Dirección: Torrent Carles Aledo. Duración: 6 minutos.

SINOPSIS: reflexión de un chico brasileño que lleva seis años viviendo en Barcelona y cuenta, en primera persona, su experiencia de brasileño y negro. Relato de una paradoja: cómo lograr sentirse parte de la ciudad, trabajar, enamorarse y formar una familia mientras cada día alguien le recuerda que nació en otro sitio.

Y TÚ, ¿QUÉ HARÍAS?

FICHA TÉCNICA: España, 2002. Director: Emiliano Melgarejo Hernández. Guión: Ana García. Duración: 7 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Emilio Buale, Salvador Leal, Marga Torres, Mamedo Sy.

SINOPSIS: Un grupo de inmigrantes vive una difícil situación que provoca que el espectador tenga que ponerse, por una vez, en la piel del *otro*.

EL NIÑO QUE JUGABA CON TRENES

FICHA TÉCNICA: España, 2003. Dirección Jorge Blas Borroy. Guión: Jorge Blas y Josean Pastor. Fotografía: Ferando Torres. Montaje: Jorge Blas y José Ángel Delgado. Color, 35mm. Duración: 10 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Emilio Buale (padre), Judith Diakhate (madre), y Julio Adu (hijo).

SINOPSIS: historia de un niño de cuatro años obsesionado por los trenes. Vive en una zona rural con sus padres, inmigrantes que se ganan la vida haciendo copias piratas de CD. Un día descubre el tren más grande y bonito que jamás ha visto. Decide así poner en peligro su vida para hacer realidad su sueño.

UN CUENTO CHINO

FICHA TÉCNICA: España, 2003. Blanco y negro, 35 mm. Director: Antonio Llorens. Guión: Antonio Llorens. Fotografía: Federico Ribes. Montaje: Manolo Moll. Sonido: Carlos Sancho. Duración: 10 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Sergio Claramunt, Gulmira Shablina, Ana Midori, Vicky Lacruz y José Roselló.

SINOPSIS: historia de la emigración de una familia china en la Comunidad Valenciana.

AMIGO NO GIMA

FICHA TÉCNICA: España, 2003. Dirección: Iñaki Peñafiel. Guión: Iñaki Peñafiel y Emma Bertrán. Fotografía: Ignacio Giménez Rico. Música: Ibon Errazkin. Montaje: Daniel Fernández. Duración: 12 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Mohamed Chafik; Cesáreo Estébanez; Paco Algora; Abdel Aziz El Mountassir; Marylin Torres; Illinana Wilson.

SINOPSIS: Españoles, marroquíes, chinos, africanos y latinos conviven en el barrio de Lavapiés en el momento en que se celebra el nuevo año chino.

PLATICANDO

FICHA TÉCNICA: España, 2004. Dirección: Marisa Lafuente. Guión: Jaime Sagi-Vela. Fotografía: Rogelio Abraldes. Música: Pedro Barbadillo. Sonido: Alex F. Capilla. Duración: 26 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Inmigrantes anónimos de Madrid: Vladimir y Zapir (Rusia); Lario (Croacia); Petia (Bulgaria); Abass, Soumboul y Khadim (Senegal); Vicky y Mary (República Dominicana); Morena (Venezuela); Daniela (Colombia); Samila (Marruecos); Deborah (Brasil).

SINOPSIS: La vida de 15 inmigrantes a través de sus llamadas telefónicas, íntimas y personales. Sólo tres días después del atentado del 11 de marzo, una cámara sigue las conversaciones telefónicas de unos inmigrantes que tienen en el teléfono el cordón umbilical con su mundo. Historias reales, testimonios irrepetibles, miedos y esperanzas que se despliegan en cuatro locutorios de la ciudad de Madrid. El corto tiene una duración de 25 minutos y cuenta con una banda sonora original compuesta especialmente para la película. Los testimonios que aparecen en la obra corresponden a Vladimir y Zapir (Rusia); Lario (Croacia); Petia (Bulgaria); Abass, Soumboul y Khadim (Senegal); Vicky y Mary (República Dominicana); Morena (Venezuela); Daniela (Colombia); Samila (Marruecos) y Deborah (Brasil).

BOTA DE ORO

FICHA TÉCNICA: España, 2005. Color. 35mm. Director y guión: Ramón Tarrés y José Luis Baringo. Fotografía: Ángel Amorós. Montaje: Julio Gutiérrez. Música: Carlos Ramos y Daniel Maldonado. Sonido: Miguel Carretero. Duración: 14 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Borja Molinillo; Mohamed Tari; José Luis Santos.

SINOPSIS: Roberto y Moha son dos grandes amigos a los que une su pasión por el fútbol. Sus vidas dan un giro cuando se les selecciona para probar por el equipo local.

LOS DIRECTORES: Ramón Tarrés tiene una larga trayectoria como guionista en televisión (es uno de los guionistas de *Aquí no hay quien viva*, serie de éxito) y ha escrito varios documentales. José Luis ha desarrollado una sólida formación en la RESAD y posterior ejercicio profesional como director de actores. El cortometraje es su primera incursión en el cine.

OTROS CORTOS

Charlot (Gustavo García Saravi, 1989)

Sé bueno, Johnny (Miguel Santesmases, 1992)

Cabeza de turco (Jorge Borrel, 1993)

¡Qué vienen, qué vienen! (Gustavo Vallecas, 1995)

Estrecho Adventure (Valeriano López Domínguez, 1996)

La línea del Estrecho (Javier Gil, 1997)

Todos os llamáis Mohamed (Max Lemke, 1998)

Marionetas de plomo (Rafael Montesinos, 1999)

El conde inglés (Clara López Rubio, 2001)

Bamboleo (Luis Prieto, 2001)

Sin documentos (Joaquín Martínez, 2001)

Lekk (La comida) (Susi Gonzalvo, 2002)

Fresa amarga (Film colectivo, Intermedia producciones, 2002)

Mariposas de Fuego (Luis Prieto, 2003)

Mimoun (Gonzalo Ballester, 2003)

Ilusiones rotas (Alex Quiroga, 2004)

En *Hay motivo* (2004) hay dos cortos: *Español para extranjeros* (José Luis García Sánchez) y *Verja* (Alfonso Ungría)

Madrid 11-M. Todos íbamos en ese tren, donde de los 24 cortometrajes un tercio se centran en las vivencias de los inmigrantes.

Notas:

¹ Lo mismo cabe señalar respecto a las series de televisión producidas en el país.

² En los años noventa la cifra de realizadoras pasó de las doce que habían dirigido películas hasta finales de los años ochenta a casi treinta (Herederó, 1998). Para un acercamiento al tema véanse los trabajos de Carlos F. Herederó (*La mitad del cielo, Directoras españolas de los años 90*, 1998), los textos del II Encuentros de nuevos autores (2000), el libro de María Camí-Vela (*Mujeres detrás de la cámara*, 2001), que eleva el número de realizadoras a cuarenta y cuatro, o el artículo de Marta Balletbó *Cine de mujeres: etiqueta, cruz y esperanza* (1997).

³ Ver al respecto el artículo de Icíar Bollaín publicado en el libro de Carlos Herederó (1998) *La mitad del cielo: directoras españolas de los años 90*. Málaga: Festival de Cine Español de Málaga.

⁴ Sobre la representación del hombre y la mujer en el cine véanse los trabajos de Pilar Aguilar (1998), o Teresa de Laurentis (1992). Esta última, resaltando el papel secundario de las mujeres en los films, afirma que las mujeres «nos llegan insertas en narraciones donde los héroes, los protagonistas, son otros. No viven en su propia historia sino en la de otros, el sujeto que le da significado. Son figuras, son paisaje, son pretexto en la narración de un héroe que busca su destino».

⁵ Utilizo la expresión «otra raza» a sabiendas de su inadecuación. Las razas no existen desde un punto de vista biológico aunque sí desde un punto de vista discursivo.

⁶ Aparece también en la comedia esperpéntica de José Luis García Sánchez *Siempre hay un camino a la derecha* (1997).

⁷ Ha trabajado en televisión en los seriales *Tío Willy* para TVE1, *Médico de Familia*, *La casa de los lós*, *El comisario*, *Abierto 24 horas*, *El botones sacarino* y en *Mediterráneo*. En teatro, su larga trayectoria continúa con *Yonkis* y *Yankis* y *Combate de negro y perros*, ambas en el Centro Dramático Nacional. También actuó en *Diktat* y *Primavera*. Cortos con su participación son *Y tú, ¿qué harías?* (Emiliano Melgarejo, 2002), donde un grupo de emigrantes vive una difícil situación, y *El niño que jugaba con trenes* (Jorge Blas, 2003), en la que hace también de inmigrante recién llegado a España.

⁸ Con la excepción de Vicenta N'Donga, presente en *Ilegales* y en todo un conjunto de papeles secundarios en films como *La sal de la vida* (1995), *Airbag* (1997), *Los lobos de Washington* (1999) o *Sin noticias de Dios* (2001).

⁹ Se pueden constatar breves presencias de mujeres magrebíes en *Susanna*, *Poniente*, *Said* y *Extranjeras*.

¹⁰ *El Anuario de las Migraciones* (2002) del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales proporciona los siguientes porcentajes de mujeres inmigrantes en España. La inmigración femenina constituye el 45% del total de extranjeros con permiso de residencia. Los flujos más importantes proceden de América Latina, donde las mujeres alcanzan un 57%. Respecto al Magreb, las mujeres son el 37% de la inmigración marroquí y el 20% de la argelina.

¹¹ La novela de Daniel Defoe *Robinson Crusoe* puede ponerse como ejemplo de narrativa colonialista y racista. El contacto con un náufrago negro es ocasión para que Robinsón dé muestras de la superioridad del hombre blanco: le pone nombre, le enseña a beber, se denomina a sí mismo como amo, etc. En definitiva, el blanco posee el conocimiento y el negro la ignorancia: se justifica así el dominio y la explotación del otro.

¹² Tómesese en consideración que el cine español no da cuenta de la diversidad lingüística interna. Excepto en contadas ocasiones como, por ejemplo, *Carne de gallina* (Javier Maqua, 2001), donde se habla asturiano, o en *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004), donde hay un

notable acento gallego y algunos diálogos en catalán, la cinematografía dominante elabora una suerte de castellano estándar, sin acento o, en todo caso, con una ligera cadencia entre extremeña o andaluza. La España plural no ha llegado aún a las pantallas.

¹³ Por cierto, excepto en la oración que lo acompaña, se trata del mismo rito que utilizan los judíos sin que tal expresión cultural, que yo recuerde, nos sea mostrada en el cine.

¹⁴ En *Poniente* (2001), existe una pequeña reflexión sobre la falta de raíces del protagonista, interpretado por José Cororado, cuyo pasado suizo, fruto de la emigración de su padre, supone un distanciamiento con los españoles y facilita el acercamiento a los magrebíes. Lo mismo le ocurre a Saïd en *Susanna* (1996), que en un momento determinado afirma no entender bien las tradiciones de su familia y las considera cosas del pasado, aunque es incapaz de romper con ellas.

¹⁵ Sigfrid (1998).

¹⁶ Gea, J. C. (1999).

¹⁷ Icíar Bollaín ha señalado que la película se le ocurrió leyendo en la prensa la noticia de una caravana de mujeres organizada en 1985 por los vecinos de Plan, un pueblo de Aragón. La directora tuvo también la ocasión de ir a una de esas caravanas donde descubre la fuerza de las mujeres «pa tirar pa lante» a pesar de haberlo pasado fatal.

¹⁸ Aunque el autor no está de acuerdo con que su película sea un documental pues la gente ve el documental, como una prolongación del periodismo «y eso no tiene nada que ver con el documental como forma cinematográfica bella y ambiciosa».

¹⁹ Entrevista de Ramón Lluís Bande (2001).

²⁰ Tomado de Diego Galán (2004).

²¹ Ídem.

²² Teresa Cendros (2001).

²³ II Encuentros de nuevos autores (2001: 81).

Bibliografía

- II Encuentros de nuevos autores (2001), Valladolid: 46 Semana Internacional de Cine de Valladolid y Sociedad General de Autores y Editores/Fundación Autor .
- Aguilar, Pilar (1998), *Mujer, amor, sexo en el cine español de los 90*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- Allport, Gordon W. (1954), *The nature of prejudice*, Reading, Mass: Addison-Wesley Publishing Company.
- Balletbó, Marta (1997), *Cine de mujeres: etiqueta, cruz y esperanza*, Meridiana, 7.
- Bande, Ramón Lluís (2001), «En busca del tiempo», entrevista a José Luis Guerín, catálogo del Festival de Cine de Xixón.
- Bogle, D. (1994), *Toms, coons, mulattoes, mammies and bucks. An interpretative history of blacks in American films*, Oxford: Round House.
- Bollán, Icíar (1996), *Ken Loach, un observador solitario*, Madrid: El País-Aguilar.
- Britz, Carmen (2005), «Princesas en la calle», *Página Abierta*, nº: 163, 42-43.
- Camí-Vela, María (2001), *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*, Madrid: Ocho y Medio.
- Carrasquilla, María Claudia y Casal, Marta (2004), *Entre el Magreb y España: voces y miradas de mujeres*, Madrid: ACSUR-Las Segovias.
- Cendros, Teresa (2001), entrevista a José Luis Guerín, *El País*, 14 de noviembre, pag. 34.
- Cotelo, Juan Manuel (2000), *Ópera prima: así logré escribir, producir y dirigir mi primer largometraje*, Barcelona: Editorial CIE DOSSAT.
- Dönmez-Colin, G. (2004), *Women, islam and cinema*, Londres: Reaktion Books.
- Elena, Alberto (2005), *Representaciones de la inmigración en el cine español: la producción comercial y sus márgenes*, Archivos de la Filmoteca, 54-65.
- Fernández-Santos, Ángel (1996), «Taxi», *El País*, 21 de septiembre.
- Fernández-Santos, Ángel (1999), *Flores de otro mundo*, *El País*, 29 de diciembre.

- Galán, Diego (2004), «En construcción, de José Luis Guerín», *El País*, 25 de junio.
- Garrido, J. A. (2004), *Minorías en el cine: la etnia gitana en la pantalla*, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Gea, J. C. (1999), Entrevista a Javier Maqua, *La Nueva España*, 5 de septiembre.
- Herederó, Carlos F. (1998), *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*, Málaga: Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga.
- Juliano, Dolores (1999), «Los nuevos modelos de investigación y la migración de las mujeres», en Esteban y Díaz Mantegui (Coord.), *Antropología feminista: desafíos teóricos y metodológicos*, Donostia: Ankulegi.
- Juliano (2000), *Mujeres estructuralmente viajeras: estereotipos y estrategias*, PAPERS, 60, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Laurentis, Teresa de (1992), *Alicia, ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid: Cátedra.
- Lorman, Josep (1996), *Saïd*, Madrid: SM.
- Maqua, J. (1992), *El docudrama. Fronteras de la ficción*, Madrid: Cátedra.
- Mortende, J. E. (1996), *Dirigido por*, octubre 1996.
- Nash, Mary (2000), «La construcción social de la mujer inmigrante», en María Angels Roque (ed.), *Mujer y migración en el Mediterráneo occidental*, Barcelona: Icaria.
- Ramirez, Charles, (2002), *Latino images in film. Stereotypes, subversion, resistance*, Austin: University of Texas Press.
- Rushdie, S. (1988), *The Raj Revival*, en Twitchin, J (Edit.) (1988), *El libro de los medios de comunicación en blanco y negro. Manual para el estudio del racismo y la televisión*, Staffs: Tretham Books, pp. 130-133.
- Shohat, E. y Stam, R. (2002), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.
- Sigfrid (1998), entrevista a Manuel Gutiérrez Aragón, *Turia*, 1773, 39-42.
- Soler, Llorenç (2002), *Los hilos secretos de mis documentales*, Barcelona: CIMS.

Obras de consulta

- Borau, José Luis (1998), *Diccionario del cine español*, Madrid: Alianza Editorial.
- Sanchez Noriega, José Luis (2002), *Historia del cine*, Madrid: Alianza Editorial.
- Torres, Augusto M. (1999), *Cine español*, Madrid: Espasa Calpe.

Libros publicados en esta colección

1. *Pensar la vivienda*. Luis Cortés (compilador). 192 pp.
2. *El Caso Social Individual. El diagnóstico social* (textos seleccionados) Mary E. Richmond. Prólogo de Mari Gaviria. 256 pp.
3. *Materiales para una educación antirracista*. Rosa Calvo Cuesta, Chema Castiello, Juan García Gutiérrez, Juan Nicieza Fernández, Rosalía Pérez Mota, Antonio Reguera García, 148 pp.
4. *Modernidad y posmodernidad*. (Cuaderno de trabajo). Selección de textos y comentarios de Eugenio del Río. 144 pp.
5. *La palabra y la espada. Genealogía de las revoluciones*. José Luis Rodríguez García. 352 pp.
6. *Libros de texto y diversidad cultural*. Grupo Eleuterio Quintanilla. 126 pp.
7. *El malestar urbano en la gran ciudad*. M. J. González, R. Ramos, M. V. Gómez, Carles Dolç, L. Cortés y M. Sarvia. 128 pp.
8. *Una apuesta por Andalucía*. Rafael Calvo, José Sánchez, Lola Callejón, Manuel Delgado, José Guardia y Miguel López. 112 pp.
9. *Reflexivity and interculturality in modern language teaching and learning*. Oximoron Team. Edited by Fernando Cerezal and Manuel Megías with Jane Jones. 128 pp.
10. *Enseñanza y aprendizaje de lenguas modernas e interculturalidad*. Fernando Cerezal (editor). 128 pp.
11. *Institucionismo y reforma social en España*. Jorge Uria (Coord.), J. Sisinio Pérez, Manuel Suárez, Eduardo Zimmermann, Francisco Erice, J. A. Crespo, Santiago Castillo, Yvan Lissorgues, Alfredo Baratas, Ricardo Campos, Carmen García y Aida Terrón. 332 pp.
12. *Huevos de serpiente. Racismo y xenofobia en el cine*. Chema Castiello. 168 pp.
13. *La ciudad y los derechos humanos. Una modesta proposición sobre derechos humanos y práctica urbanística*. Rosario del Caz, Pablo Gigosos y Manuel Saravia. 136 pp.
14. *El saber científico de las mujeres*. Núria Solsona i Pairo. 152 pp.
15. *Antropología de la sexualidad y diversidad cultural*. José Antonio Nieto. 354 pp.
16. *El graffiti universitario*. Fernando Figueroa-Saavedra. 160 pp.
17. *¿Quién crea empresas? Redes y empresariedad*. Ignasi Brunet Icart y Amado Alarcón Alarcón. 240 pp.
18. *Intervención social: cultura, discursos y poder. Aportaciones desde la Antropología*. Esteban Ruiz Ballesteros. 208 pp.
19. *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*. Chema Castiello. 128 pp.

LAS CARTAS DE ALOU



FICHA TÉCNICA

España, 1990

Dirección: Montxo Armendáriz

Guión: Montxo Armendáriz

Fotografía: Alfredo F. Mayo

Música: Luis Mendo y Bernardo Fuster

Duración: 95 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Mulie Jarju: Alou

Eulalia Ramón: Carmen

Ahmed El-Maaroufi: Moncef

Akonio Dolo: Mulai

Albert Vidal: padre de Carmen

Rosa Morata: Rosa

Mamadou Lamine

Ly Babali

M'Barik Guisse

PREMIOS:

- Concha de Oro del Festival de Cine de San Sebastián, 1990
- Concha de Plata al Mejor Actor del Festival de Cine de San Sebastián, 1990

SINOPSIS:

Centrada en el mundo de la inmigración clandestina, sigue la huella de Alou, un senegalés que se gana la vida como temporero, vendedor ambulante y en un taller de confección. La relación sentimental con una mujer española es interrumpida por su expulsión del país, al que intentará regresar. Evitando el melodrama, Armendáriz nos entrega una película arriesgada y valiente que describe los modos de vida, el conflicto cultural y político a pie de calle. Un film necesario para adentrarse en el mundo de la inmigración clandestina.

EL DIRECTOR:

Armendáriz nació en Navarra en 1949 y fue profesor de electrónica en el Instituto Politécnico de Pamplona. Realizador de cortos entre los que destaca *Carboneros de Navarra* (1981), ha seguido un camino muy personal en la realización de hermosas películas de ambiente rural como *Tasio* (1984) o sobre el mundo de la droga, como en *27 horas* (1986). La adaptación cinematográfica de la novela de José Ángel Mañas *Historias del Kronen* (1995) ha animado debates y encuentros sobre los jóvenes sin causa. Regresa a los ambientes intimistas,

personales y pausados y recupera su inmensa capacidad para comunicar sentimientos con *Secretos del corazón* (1997), nominada a los Oscar. En 2005 presenta *Obaba*, obra basada en la novela de Bernardo Atxaga *Obabakoak*.

Inmigrante

Cuenta el sociólogo Wallerstein que, de seguirse con el mismo modelo económico que empobrece y margina a la inmensa mayoría de la población, y las mismas políticas antiinmigración que limitan los derechos sociales y políticos de los inmigrantes, nos adentraremos en un futuro espantoso. Así se explica: «El número verdadero de inmigrantes ‘sureños’ y sus descendientes inmediatos en los países del Norte será entre el 10% y el 35% de la población (...) Al mismo tiempo, éste entre 10% y 35% de la población más joven, mucho más pobre, será una población obrera sin derechos políticos o sociales. Retornaremos a la situación de Gran Bretaña y Francia de la primera mitad del siglo XIX, aquellas de proletarios que son clases peligrosas. Así se deshacen doscientos años de recuperación liberal, y esta vez sin posibilidades de repetir el guión. Preveo que las zonas de conflicto social más intensas del siglo XXI no serán Somalia y Bosnia, sino Francia y Estados Unidos». Ignoramos si la previsión será corregida por la propia acción humana, capaz de escoger otros caminos y deshacer el entuerto al que parecemos abocados. Pero, en todo caso, el fenómeno migratorio es hoy objeto de atención prioritaria de gobiernos, noticia en medios de comunicación y desasosiegos entre algunos sectores populares, de los que la extrema derecha sabe sacar rendimiento.

Afortunadamente, otras tomas de partido son posibles. Y la que nos propone Montxo Armendáriz nos parece especialmente sugerente. Varios son los aspectos que hacen de *Las cartas de Alou* una película de especial interés. Para comenzar, un dato para la historia: es la primera película que aborda con seriedad el tema de la inmigración africana y sus problemas de integración en el Estado español. Asunto acometido con frecuencia en otras filmografías europeas y estadounidenses, carecía en nuestro país de tratamiento. Gracias a Armendáriz la laguna ha podido ser cubierta, abriendo una senda que otros realizadores han transitado posteriormente.

En segundo lugar, debe destacarse el propio enfoque del film, muy cercano al documental, especialmente adecuado cuando lo que se pretende es iluminar la propia realidad y hacer hablar a los protagonistas, con tanta frecuencia silenciados e invisibles. Javier Maqua (1992: 94) señala que en *Las cartas de Alou*, Armendáriz sigue técnicas muy parecidas a las utilizadas por Robert M. Young (*El alambrista*, 1977): «Tras una larga investigación de campo entre los africanos inmigrantes, selecciona localizaciones, actores y guión. El rodaje posterior

queda así sujeto a una mirada previa. Los intérpretes no cuentan su propia experiencia (...) pero sí experiencias que conocen perfectamente».

En efecto, Armendáriz realiza una película de tono realista, revelando un pormenorizado conocimiento de los modos en que los inmigrantes se buscan la vida. Tanto los parajes que frecuentan, las rutas migratorias que siguen, el tipo de trabajos que realizan, las redes de acogida con que cuentan, son objeto de atención del film, que ilustra una realidad constatada mil y una veces en el trabajo de campo de los sociólogos. Debe agradecerse, pues, el esfuerzo de verosimilitud y testimonio que hacen de este film un instrumento inapreciable para acercarse no ya a la aventura humana de la migración sino al modo en que ésta se encarna en la realidad. La película tiene un desarrollo lineal y sencillo. Como miles de inmigrantes, Alou (Mulie Jarju) recorre la geografía española con la esperanza de encontrar un lugar donde sus sueños puedan convertirse en realidad. El periplo laboral de Alou le lleva a trabajar de temporero en labores agrícolas en Andalucía, vendedor ambulante en Madrid, recogedor de fruta en Cataluña o trabajador en un taller de confección en Barcelona. Y tal tránsito por las ocupaciones es también un discurrir de aprendizajes en un mundo del que desconoce la lengua y la cultura pero cuyo dominio no permiten superar el sentimiento de soledad y el rechazo que le acompañan. El dolor que esto le produce apenas se dejará traslucir en las cuatro cartas que envía a su familia y a su amigo Mulai, dando cuenta de su transcurrir por un mundo extraño cuyos valores no entiende.

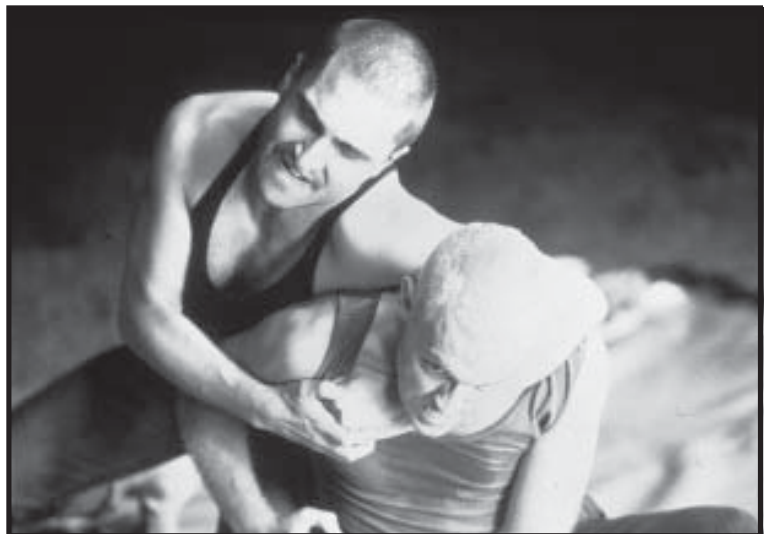
Este recorrido vital en los márgenes de una sociedad indiferente, cuando no abiertamente xenófoba, tendrá un momento para la esperanza en la relación amorosa que establece con Carmen, mediante la que Armendáriz nos señala que también hay caminos para el encuentro. Pese a su interrupción por la detención y expulsión del país, la escena final, con Alou de nuevo en una patera, refuerza la idea de que el entendimiento y convivencia es una posibilidad al alcance.

Especialmente amarga es su experiencia con Mulai (Ahmed El-Maaroufi), un compatriota, casado con una española, del que espera un mundo de valores compartido y fraternal pero cuya integración en la sociedad se realiza a costa de la explotación de sus propios compañeros.

Esta es, en definitiva, la historia de Alou, un senegalés que intenta legalizar su situación en España y superar las dificultades derivadas de vivir en un país donde ser negro y musulmán se traduce en ser objeto de explotación y rechazo. Una clara expresión del racismo de nuestros días que no requiere de la violencia, ni de personas monstruosas para expresarse, pues, como señala el propio Armendáriz, no puede denominarse de otro modo el aislamiento y la marginación que viven los inmigrantes: «La sufren en la mirada de la gente, en el desprecio con que se les trata en las tiendas o cuando quieren alquilar un piso, en sus relaciones con las chicas y en muchas situaciones cotidianas».

Una película de enorme interés por lo que aporta de acercamiento al mundo de la inmigración y sus desvelos. Un film riguroso y comprometido que huye de lo melodramático para ceñirse a una estricta narración objetiva y distanciada. Un trabajo que desvela un pedazo de realidad y que, a pesar de los años transcurridos, aún no ha sido superado.

BWANA



FICHA TÉCNICA

España, 1996

Director: Imanol Uribe

Guión: Imanol Uribe, Juan Potali y Francisco Pino (basada en la obra teatral de Ignacio del Moral «La mirada del hombre oscuro»)

Montaje: Teresa Font

Música: José Nieto

Director de Fotografía: Javier Aguirresarobe

Duración: 90 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Antonio: Andrés Pajares

Dori: María Barranco

Ombasi: Emilio Buale

Iván: Alejandro Martínez

Jessy: Andrea Granero

Román: Miguel del Arco

Michael: Paul Berrondo

Uta: Patricia López

Pepe: José Quero

Joaquín: César Veá

Rafa: Rafael Yuste

Yambo: Santiago Nang

PREMIOS:

- Concha de Oro del Festival de Cine de San Sebastián (1996).

SINOPSIS:

Historia de desencuentro entre un hombre negro, Ombasi, náufrago en la costa de Almería, y una familia española que disfruta de un día de playa. Desencuentro que es ilustrado mediante los más prototípicos estereotipos y prejuicios del españolito medio.

EL DIRECTOR:

Imanol Uribe (1950) conoce todos los resortes del cine. Tras estudiar en la Escuela de Cinematografía de Madrid, dirige varios cortometrajes. Como realizador ha abordado temas políticos muy vinculados a la realidad de Euskadi, como *El proceso de Burgos* (1979), *La fuga de Segovia* (1981) o *La muerte de Mikel* (1983). Posteriormente ha rodado *Adiós pequeña* (1986), *La luna negra* (1989), *El rey pasmado* (1991), *Días contados* (1994) o *Plenilunio* (2000). Uribe ha visto recompensada su labor con abundantes premios: recibió la Concha de Oro del Festival de San Sebastián por *Días contados* y *Bwana* (concedida al alimón con *Tojan Eddie*, del irlandés Gillies MacKinnon); Perla del

Cantábrico en el mismo festival por *El proceso de Burgos*; la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica ha concedido una mención especial a *La fuga de Segovia*, en el Festival de San Sebastián. Los Goya le han sido concedidos por *El rey pasmado* y *Días contados*. Por último, *Bwana* fue nominada por los miembros de la Academia de Cine de España como candidata a mejor película extranjera en la meca del cine, sin que el éxito la acompañase.

La mirada del hombre oscuro

No hay que negarle a Imanol Uribe el atrevimiento de abordar temas de candente actualidad a lo largo de su trayectoria como realizador: desde las numerosas variaciones a que ha sometido el denominado problema vasco, pasando por el tratamiento de la homosexualidad en *La muerte de Mikel*, hasta detenerse, en esta ocasión, en el controvertido tema del racismo.

Bwana es una adaptación de *La mirada del hombre oscuro*, una magnífica obra de teatro por la que su autor, Ignacio del Moral, obtuvo en 1991 el premio de la Sociedad General de Autores. La obra está basada en un hecho real, una foto de prensa donde se muestran los cadáveres de dos desafortunados inmigrantes africanos ahogados en una playa cuando trataban de llegar a la costa clandestinamente. A partir de la impresión causada por esta noticia, Ignacio del Moral construye una historia de incomunicación entre un recién llegado y una familia española con la que circunstancialmente entabla relación.

Los guionistas de *Bwana* modifican la obra de Ignacio del Moral incorporando a la trama un grupo de contrabandistas y otro de nazis con la intención, más que discutible, de enriquecer los matices del encuentro con Ombasi-Emilio Buale. Añaden también, en una vuelta más de tuerca al mundo de los tópicos, los sueños eróticos de la protagonista. En cierta medida, contrabandistas y nazis desvían la atención del centro neurálgico del film, a saber: la construcción social, estereotipada y prejuiciosa de la inmigración, derivada de esa visión del *otro* como indeseable social. O lo que es lo mismo, la imposibilidad del diálogo y la solidaridad a partir de tales mimbres.

Film de tesis, todo el trabajo se condensa en mostrar los estereotipos y prejuicios de un matrimonio español, lo que vale decir de toda una sociedad, sobre el inmigrante, clandestino y negro. Andrés Pajares –Antonio– y María Barranco –Dori– forman el matrimonio que se acerca a la costa para pasar un día de descanso. En la playa se produce el encuentro con Ombasi, náufrago, quien acaba de perder a su compañero de aventura y cuyo cadáver entierra en la arena.

Este contacto entre desconocidos permite elaborar la historia del desencuentro mediada no sólo por la ausencia de un lenguaje común que hiciera posible la comunicación, sino porque el encuentro no es posible ni como punto de partida,

pues el *otro* no es en realidad un individuo sino una imagen social acuñada y sobre la que se construye cotidianamente el rechazo. La escena final donde Ombasi es abandonado a su suerte en manos de un grupo de neonazis es todo un símbolo de la cobardía que aqueja a las sociedades occidentales, donde la indiferencia de la población es cómplice de la violencia racista.

Imanol ha hablado de la existencia de dos racismos en el film, el cotidiano del matrimonio y sus hijos, que es un racismo pasivo, habitual, aparentemente inofensivo, que puede ser igual de terrible que el ideológico centroeuropeo, militante y criminal, que encarnan los *skin*.

Bwana ha sido mal acogida por la crítica. José Enrique Monterde (1996) la califica de «brutal zafiedad» donde guión, puesta en escena y trabajo interpretativo tienen como único fundamento y objetivo la reafirmación de una simplista tesis de la xenofobia y cobardía de la familia española de clase media baja. «Film pésimo y deshonesto (...). Pese al antirracismo proclamado en el film, debemos decir que la actitud de Uribe es racista, al menos respecto a sus personajes y lo que ellos significan al proponernos la superioridad del espectador ante unos personajes que, al ser definidos de una forma tan grosera, maniquea y esquemática, se convierten en fanticos, en manojos de tópicos e ideas preconcebidas sin ninguna libertad ni autonomía en su condición de piezas de un desarrollo narrativo; con ello, la ‘buena conciencia’ del espectador queda gratificada y a salvo, tras asistir a un ritual de reafirmación antirracista, pero sin ser capaz de abordar en profundidad las causas de esas actitudes ridiculizadas pero no analizadas en la película.»

Y sin embargo, me parece un film que reviste cierto interés. La película es, al fin y al cabo, una lección moral, una toma de posición, una denuncia, sin disimulos, de una sociedad y un momento que anuncian males mayores si no somos capaces de construir la réplica oportuna. Gordon W. Allport (1954), estudioso del prejuicio, se sorprendía de que el hombre civilizado obtuviese un notable dominio sobre la energía, la materia y la naturaleza inanimada en general. Añadía que estábamos aprendiendo rápidamente a controlar el sufrimiento físico y la muerte prematura. Pero, en contraste, resaltaba que, con respecto a las relaciones que los seres humanos establecemos unos con otros, vivíamos aún en la Edad de Piedra. *Bwana* parece una confirmación precisa de dicha reflexión.

FICHA TÉCNICA

España, 1996

Dirección: Carlos Saura

Fotografía: Vittorio Storaro

Cámara: Julio Madurga

Montaje: Julia Juániz

Colaboración musical: Manu Chao

Guión: Santiago Tabernero

Duración: 110 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Ingrid Rubio: Paz

Carlos Fuentes: Dani

Ágata Lys: Reme

Ángel de Andrés López: Velasco

Eusebio Lázaro: Calero

Francisco Maestre: Niño

Maite Blasco: Mari

PREMIOS:

- Premio Especial del Jurado a la Mejor Actriz Revelación, Ingrid Rubio. Festival de San Sebastián, 1996

SINOPSIS:

Tras su fracaso en los estudios, Paz (Ingrid Rubio) es obligada por su padre a trabajar en el taxi. Entra así en contacto con un grupo fascista que vincula a varios trabajadores del taxi y se dedica a «limpiar» España de inmigrantes, putas, maricas y yonquis. La «familia» —como se denominan— asesina a clientes y operan contra poblados de inmigrantes junto a grupos de cabezas rapadas. El amor surgido entre Paz y Dani (Carlos Fuentes) desencadena la destrucción del grupo. Un acercamiento a las actividades de la extrema derecha en la España de los noventa.

EL DIRECTOR:

Carlos Saura es uno de los directores españoles más conocido y celebrado internacionalmente. Nacido en Huesca en 1932, se tituló en la Escuela de Cine de Madrid, en donde impartió docencia. Su amplia filmografía comienza en 1959

con *Los golfos*. Cuenta con dos Osos de Plata del Festival de Berlín por *La caza* (1965) y *Pippermint frappé* (1967); otros dos Premio Especial del Jurado del Festival de Cannes por *La prima Angélica* (1973) y *Cría cuervos* (1975). Con *Deprisa, deprisa* (1980) obtiene el Premio Nacional de Cinematografía y el Oso de Oro en Berlín. Aborda en su filmografía principalmente tres temáticas. Por una parte, la musical, donde ha elaborado una cinematografía de rico contenido plástico centrada en el flamenco con obras como *Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1986) o *Flamenco* (1995). La vida juvenil, rodeada de una cierta rebeldía social y vinculada, en ocasiones, a la marginalidad, ha sido tratada en películas como *Los golfos* (1959) y *Deprisa, deprisa* (1980). Finalmente, Saura ha puesto su buen hacer cinematográfico al servicio de la reflexión histórica y/o política con películas como *La caza* (1965) o *Los ojos vendados* (1978). Su última película, *El 7º día* (2003), con guión de Ray Lóriga, supone una nueva vuelta de tuerca en su reflexión sobre la violencia.

Los crímenes de la extrema derecha

Paz decide no continuar estudiando. Su padre la obliga a currar en el taxi, entrando así en contacto con «la familia», un grupo de fascistas, nostálgicos de la *España Una, Grande y Libre* que está dispuesto a terminar con la escoria social representada por inmigrantes, prostitutas, yonquis y homosexuales. Paz va descubriendo el mundo clandestino de este grupo de asesinos a la vez que establece una relación sentimental con Dani sobre la que girará el desenlace final de la película.

Las escenas que narran las acciones violentas de «la familia» son simples muestras de las innumerables agresiones que sufren diversas personas por el simple delito, en unos casos, de decidir vivir como su libre albedrío les da a entender, la sociedad les permite o, en otros, por el «estigma» que supone en Occidente pertenecer a otra cultura o a otra raza. Las escenas violentas salpican el film:

- Escena uno: supuesta yonqui arrojada a un viaducto.
- Escena dos: negro, diplomático, insultado y agredido.
- Escena tres: travestí asesinado de un tiro en la cabeza.
- Escena cuatro: campamento marroquí atacado e incendiado.
- Escena cinco: inmigrante, vendedor ambulante agredido en un bar.

Hechos de idéntica naturaleza pueden seguirse cotidianamente en los medios de comunicación, hasta el punto de que Juan Goytisolo dejaba constancia de ello en un espeluznante artículo en *El País* (25 de octubre de 1995) construido con simples titulares de prensa. Lo concluía con una pregunta reveladora de

hasta qué punto es preocupante la situación: «en qué clase de sociedad acampamos».

Explicando las razones de realizar un film como *Taxi*, Carlos Saura ha sido muy explícito: «Todas mis películas nacen de una necesidad. Ahora siento la necesidad ética y moral de opinar sobre un tema... No responde exactamente a un documental pero es algo que puede pasar y llegar mucho más lejos. Hechos semejantes suceden todos los días. Es algo que está latente y que desgraciadamente va a peor. Sólo queríamos decir que ese problema está ahí, aunque las soluciones no las conocemos».

Una historia que tiene de todo para el éxito: cabezas rapadas, taxistas fachas, una historia de amor que acaba bien, conflictos entre padres e hijos... y la cosa no funcionó. La crítica especializada no ha acogido con demasiada gracia *Taxi* a la que ha acusado de inconsistencia por sus fallos en el guión, el tono poco verosímil de algunas de las escenas fundamentales y, sobre todo, por una falta de definición de los personajes, en teoría cercanos y cotidianos, retratados con muy pocas aristas. Se trata de un grupo de taxistas que forman una especie de secta y viven en un mundo propio, dispuestos a «barrer la basura, porque si no lo hacemos nosotros no lo hará nadie». No son el tipo de personas que uno puede encontrarse al comprar el pan. No permite la reflexión sobre el racismo cotidiano.

Se ha destacado como auténtica revelación la actuación de Ingrid Rubio en su papel de Paz. Para Ángel Fernández-Santos (1996), «*Taxi* es la revelación de una muchacha española hasta ahora arrinconada en papelitos de telonera de culebrones, llamada Ingrid Rubio. Su verdad rompe literalmente, hace añicos la credibilidad del grupo de seudopersonajes en que la trama la encierra y alcanza por su cuenta zonas de punzante y sorprendente libertad de creación. (...) Ingrid Rubio quiere, puede y por sí sola sostiene el cojo tinglado que dos maestros, uno de la creación (Saura) y otro de la hilazón de imágenes (Storaro), se empeñan en hacernos creer sin conseguirlo».

Con una bella fotografía de Vittorio Storaro y con un tratamiento de la violencia que supone los mejores momentos del film, en especial el asalto al barrio de chabolistas magrebíes, debemos agradecer a Saura la exquisita preocupación que pone en sus películas por levantar acta de las músicas populares. La colaboración de Manu Chao resulta así todo un acierto.

COSAS QUE DEJÉ EN LA HABANA



FICHA TÉCNICA

España, 1997

Dirección: Manuel Gutiérrez Aragón

Guión: Senel Paz y Manuel Gutiérrez Aragón

Fotografía: Teo Escamilla

Música: José María Vittier

Montaje: José Salcedo

Duración: 109 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Jorge Perugorría: Igor

Violeta Rodríguez: Nena

Kiti Mánver: Azucena

Daisy Granados: María

Isabel Santos: Rosa

Broselianda Hernández: Ludmila

Pepón Nieto: Javier

Francisco Merino: Adolfo

Charo Soriano: Lola

PREMIOS:

- Espiga de Plata en la SEMINCI de Valladolid (1997).

SINOPSIS:

Retrato realista, en clave de comedia, de los problemas de adaptación de tres hermanas cubanas emigrantes en Madrid sin permiso de trabajo. Igor, otro emigrante cubano, sobrevive en la gran ciudad ejerciendo las artes del pícaro. En busca de un modo de vida, la dura realidad irá aparcando los sueños. La nostalgia de la vida cubana es el contrapunto de una identidad que se pierde y de una nueva vida que no da ni para la esperanza.

EL DIRECTOR:

Procede de Torrelavega, donde nació en 1942. Licenciado en Filosofía y Letras, se formó como director en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid; destaca también en su papel de guionista. Autor de cortos y series de televisión (*Don Quijote*, 1992), tiene en su haber una decena de títulos dotados de una llamativa homogeneidad que lo han consolidado como uno de los realizadores españoles de mayor prestigio. Entre ellos sobresalen su ópera prima *Habla mudita* (1973) y *Camada negra* (1977), premiada con el Oso de Plata en el Festival de Berlín. Con *Demonios en el jardín* (1982), un drama rural contado a

través de la mirada de un niño, obtiene importantes premios y un gran éxito de crítica y público. *La mitad del cielo* (1984) es Concha de Oro de San Sebastián. Ha sido presidente de la Sociedad General de Autores de España. En 2005 recibe el Premio Nacional de Cine.

Cubanos en Madrid

Cosas que dejé en La Habana es tanto una película sobre la nostalgia como un ejercicio de descarnado testimonio. Nostalgia del universo vital que ha configurado una manera de ser y vivir a la que difícilmente se puede sustraer el inmigrante; testimonio de un discurrir por la gran ciudad de unos seres que albergaron la esperanza de una nueva vida tras arrostrar el desafío de echar raíces en un nuevo solar: la madre patria.

Propugnan algunos la consideración de que el llegado de otros lares debe renunciar a sus señas de identidad para adoptar los modos y maneras de las gentes del lugar. Allá donde fueras, haz lo que vieras, puede ser, en tópico refranero, la síntesis de tal modo de pensar. Como si uno pudiera renunciar a las experiencias que pueblan su memoria y han cincelado su personalidad. Como si fuera fácil despojarse de hábitos, creencias y actitudes.

La experiencia migratoria da cuenta, justamente, de que el emigrante reproduce, allá donde va, un mundo simbólico que pretende amortiguar el sufrimiento de saberse alejado de los suyos. Una suerte de pequeñas patrias se construyen así en territorios que resultan, a veces, poco fértiles para la añoranza y terminan mutando en gueto. *Chinatown* o *little Italy* son expresiones de esa tendencia universal a la reconstrucción de la identidad y a la afirmación del orgullo de minoría en territorio extraño. Los centros gallegos o asturianos son un ejemplo de que la fiebre identitaria también nos posee en cuanto nos vemos en minoría y nos habita la nostalgia.

Cosas que dejé en La Habana hace una incursión en el escenario simbólico que ha hecho de la calle Topete de Madrid una pequeña Habana, donde el contacto con músicas, sabores y olores aminora la orfandad de la colonia cubana. Película romántica, sentimental y crítica, utiliza a múltiples personajes, con sus historias entrelazadas con habilidad. Tres hermanas llegan a Madrid, a casa de la tía María (Daisi Granados), exiliada. Ellas son Nena (Violeta Rodríguez), Rosa (Isabel Santos) y Ludmila (Broselinda Hernández). La tía las recoge pero las hace trabajar en su tienda e intenta negociar un matrimonio con el hijo homosexual de una amiga suya. En la vida de Nena se cruza el pícaro Igor (Jorge Perugorría), que sobrevive en Madrid timando a los amigos o ejerciendo de chulo de medio pelo. Sobre tal escenario, y en tono de comedia, donde el buen humor predomina sobre los tintes trágicos, Manuel Gutiérrez Aragón teje la

crónica de cómo viven y sobreviven los cubanos entre nosotros. Una situación de extrema dureza que afectó incluso a uno de los protagonistas: a Perrugorría se «le revolvió las tripas, estaba destrozado de ver la vida de los cubanos en España».

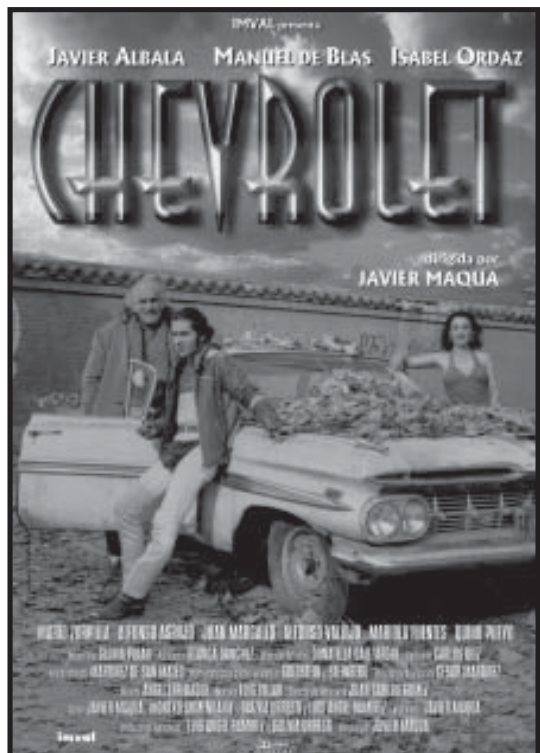
Una particularidad de la cinta es la magnífica selección de actores. A excepción de Kiti Manver y Pepón Nieto, todos son cubanos. Jorge Perrugorría es suficientemente conocido internacionalmente. A Daisy Granados, con una dilatada trayectoria, pudimos verla en *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea. Se trata de una de las grandes actrices del cine cubano. Isabel Santos y Broselinda Hernández disfrutaban de un reconocimiento merecido en el mundo del teatro y del cine. Violeta Rodríguez, hija del cantante cubano Silvio Rodríguez, actriz de teatro, titulada por la Escuela Nacional de Arte, tiene en *Cosas que dejé en La Habana* su estreno en el mundo del cine. Y lo hace estupidamente.

Se trata de un film realista, con una narración ágil, fluida y pulida; posee unos diálogos de una enorme vivacidad y frescura. Los personajes están dotados de un enorme encanto. Una película lograda y capaz de atraparnos. Rodada en Madrid, excepto las imágenes que acompañan a los títulos de crédito, que son de La Habana, es la obra póstuma de Teo Escamilla, que falleció poco después de concluir el trabajo.

Tal vez la mejor presentación que pueda hacerse sobre los personajes y la intención de *Cosas que dejé en La Habana*, la haya hecho su propio director¹⁵:

«Yo dudo de que sea una película de emigrantes. El guión partió de una idea mía, un poco chejoviana, de tres hermanas cubanas que llegaban a España. La mayor era protectora y sacrificada, como son las hermanas mayores con las pequeñas. La segunda venía a casarse con El Corte Inglés. Y la pequeña, que es el personaje con el que yo más me identifico, era la clásica emigrante que quería triunfar. En la historia de esta protagonista se cruzaba otro cubano y surgía una clásica historia de amor, la historia de alguien que se enamora de quien no debe. Al intervenir Senel Paz, coguionista de la película y autor del relato original —es coguionista también de *Fresa y chocolate*—, en el guión, la película tomó un giro sociológico que al principio no tenía. Entonces vi que la película iba a tener un personaje que me gustaba mucho, una especie de pícaro, en la tradición española del Siglo de Oro, uno que vive la vida como una degradación, porque proviene de una dignidad perdida, alguien que no es sólo un delincuente. A través de ese personaje la película se hizo más testimonial de lo que iba a ser. Lo más difícil del guión fue llegar a un punto de encuentro entre la historia de amor y la historia de emigrantes».

CHEVROLET



FICHA TÉCNICA

España, 1997

Dirección: Javier Maqua

Guión: Javier Maqua y Montxo Armendáriz

Fotografía: Juan Carlos Gómez

Música: Ángel Enfedaque

Montaje: Luis Villar

Duración: 98 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Javier Albalá: el Brujas

Manuel de Blas: Gaspar

Isabel Ordaz: Lucía

Mario Zorrilla: Juan Vicente

Alfonso Asenjo: el Turco

Juan Margallo: el sacerdote.

PREMIOS:

- Festival de Moscú 1997: Mejor actriz, Isabel Ordaz.
- Premios Goya 1998: Mejor actriz revelación, Isabel Ordaz.

SINOPSIS:

Un viejo Chevrolet abandonado en una barriada madrileña es el espacio que sirve de nexo y cobijo a un pequeño grupo de personajes. Brujas, un camello de medio pelo, con un pasado de actor. Gaspar, un viejo vagabundo, ex director de cine en horas de vuelo bajo, encuentra en el viejo Chevrolet un hogar provisional. Lucía, prostituta de bajo precio, una mujer en plena madurez neurotizada por el trato que recibe su madre en un hospital. Un mundo de marginación donde no faltan ni emigrantes negros ni *skin heads*. Una mirada de compromiso con los despojados de la sociedad del bienestar.

EL DIRECTOR:

Javier Maqua, novelista y dramaturgo, ha desarrollado una importante labor como realizador de diversos programas para Televisión Española, tanto teatrales como series de ficción y docudramas. Destacan entre estos últimos el programa *Vivir cada día*, con el que obtuvo numerosos premios incluyendo el *Ondas* por el capítulo titulado *Una nueva vida para Cándida Dorín*. Dirigió la

miniserie de cuatro capítulos *Muerte a destiempo* en la que participaron numerosos jóvenes actores, entre ellos Martxelo Rubio y Carmelo Gómez. Ha publicado varios libros de ensayo cinematográfico de manera individual y como integrante del colectivo Marta Hernández. Colaborador habitual como columnista en diversos medios de comunicación, ha publicado obras teatrales y novelas obteniendo el Premio Café Gijón con *Invierno sin pretexto*. En el cine debutó en 1980 con *Tu estás loco, Briones* (guión de Fermín Cabal). *Chevrolet* (1997), basada en una obra teatral, es su segunda película. Posteriormente, ha realizado *Carne de Gallina* (2000), con guión en colaboración con el autor teatral Maxi Rodríguez, una elegía a la crisis asturiana, al minero y a la mina. Y *Apuntarse a un bombardeo* (2003), documental sobre los brigadistas españoles en Irak.

Crepúsculo

«My name was Chevrolet, Impala model, saloon type, number plate CDC-86-T... They had me born a long time ago, far from here: shed 16 of the mother factory of General Motors, Detroit, 1959..»

Como en *El crepúsculo de los dioses*, donde el cadáver de William Holden cuenta todo lo que le ha pasado, *Chevrolet*, un viejo coche abandonado en la plaza de un barrio de Madrid, dotado de voz propia, nos narra cómo los desarrapados y marginales personajes con los que trata le han dotado de una nueva vida.

Con el Chevrolet abandonado como lugar de encuentro, una serie de personajes, náufragos y derrotados, buscan cobijo. Brujas, un joven camello que utiliza el coche para trapichear con *caballo*. Gaspar, un vagabundo que llega a la plaza en busca de Brujas, al que le ha unido una vieja y desgraciada historia de amor. Y Lucía, vecina del barrio, mujer en plena madurez que se niega a reconocer el fracaso de su vida.

El Chevrolet es para unos la oficina desde la que se trapichea y subsiste; para otros, un hogar que proporciona refugio; para los vecinos del barrio, una muestra de la marginación y degradación de la sociedad. Es también el centro del conflicto que vivirán nuestros protagonistas: la historia de amor de Gaspar y Brujas, la soledad de Lucía, las pretensiones de El Turco, auténtico mafioso del barrio, de ampliar su negocio con una nueva oficina, o la acción salvapatrias de una banda de *skin heads* dispuestos a limpiar el barrio de escoria.

Una relación intensa entre unos personajes que concluye cuando, en un estallido de violencia final, unos desconocidos arrojan un *cóctel molotov* en el interior del Chevrolet. El ocaso de su vida es también el de los personajes que lo acompañan.

La película, un melodrama, está dotada de un tono emocional cargado, cercano a la fábula. Como fondo, los inmigrantes, figurantes de un paisaje social decadente, anuncian que para ellos las cosas aún son peores, y por debajo de las miserias de los naturales se cocina una miseria aún mayor, como si la pobreza careciera de suelo. Un contraste que también utiliza Fernando León en *Barrio* (1998). ¿Anuncio de un futuro desesperanzador? Tal parece.

Tanto la fotografía como la música juegan un papel fundamental en el tono melodramático de *Chevrolet*. El compositor Ángel Enfedaque asignó una melodía concreta a cada personaje: Brujas se convierte en un saxo, Lucía en un suave piano y los pasos de Gaspar son acompañados por las notas de un contrabajo. Todo ello contribuye de manera notable a contar la historia que es amenizada también por música africana, *rap* y *hip-hop*.

Personaje fronterizo, como se gusta definir, Javier Maqua es un «outlaws» que asume riesgos, y el de *Chevrolet* no ha sido pequeño: premiada en Moscú, ha pasado prácticamente desapercibida en España. Seguramente no está de moda ser abogado de las causas de los débiles. Como él mismo reconoce: «Hablo siempre de los que sufren. Incluso cuando trato situaciones o asuntos relativos a gente que no sufre, intento cobrar distancia y verlo desde el punto de vista del más pequeño o el que está en situación de debilidad»¹⁶.

EN LA PUTA CALLE



FICHA TÉCNICA

España: 1997

Dirección: Enrique Gabriel

Guión: Enrique Gabriel

Fotografía: Raúl Pérez Cubero

Música: Caco Senante

Montaje: Julio Peña

Duración: 97 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Ramón Barea: Juan

Luis Alberto García: Andy Cardoso

Patricia García Méndez: Beatriz

Marga Escudero: Margarita

Magalis Gainza: Sonia

Pepo Oliva: Toni

Felipe Vélez: Chufra

PREMIOS:

- Premio de interpretación masculina para Ramón Barea y Luis Alberto García en el Festival Internacional de Cine de Amiens (1997).
- Premio al mejor actor para Ramón Barea en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva (1997).

SINOPSIS:

Avatares de un electricista en la cuarentena que es despedido de su empresa tras 20 años de trabajo. Deja a su familia y emigra a Madrid en busca de ocupación. La suerte no le acompaña, y el deambular por el mundo de los excluidos le supondrá renunciar a sus convicciones de trabajador cualificado y español como Dios manda. ¿Para qué sirve el oficio como virtud y orgullo en un mundo presidido por el paro y la explotación descarnada? Los inmigrantes sin papeles tejerán, curiosamente, una red de solidaridad en su entorno.

EL DIRECTOR:

Nacido en Buenos Aires (1957), Enrique Gabriel-Lipschutz trabajó como ayudante de dirección en veinte largometrajes internacionales. Al mismo tiempo, escribió guiones propios y colaboró en otros ajenos. Después, filmó dos

cortometrajes: *Luminarias* (1979) y *Campbell* (1980). Debuta como realizador con *Krapatchouk, al este del desdén* (1992), donde aborda el itinerario vital y marginal de unos obreros del Este en Francia. En 1994 funda la productora ATPIP –ánimo, todo podría ir peor– grito de guerra para huir de la desesperación y clara expresión de un sentido del humor singular. *En la puta calle* es su segunda película. Partidario de cine social, se declara admirador de Ken Loach, los neorrealistas, la Nouvelle Vague y el Cinema Nôvo brasileño: «Son cineastas que se han interesado por la gente humilde y han hecho importantes películas, comparables a aquellas que hablan de los ricos o privilegiados. Con los desamparados también se han hecho grandes obras maestras». En 1999 presentó su tercera película, *Las huellas borradas*, donde un escritor argentino exiliado regresa a su tierra natal. Su última película, por el momento, es *Los suspiros de mi corazón* (2003).

Un punto de vista singular

Debe reconocérsele a Gabriel Guzmán una notable dosis de valor para construir una película como *En la puta calle*. Y debe agradecersele la osadía, pues no deja de ser singular en el panorama cinematográfico español. Que la vida de paria sea encarnada por un ciudadano español es, sin duda, un acierto, aunque no excesivamente novedoso. Que requiera para sobrevivir de la ayuda de un inmigrante sin papeles y cubano, un atrevimiento que nos reporta la saludable oportunidad de ver el mundo desde otro ángulo.

En la sociedad en que vivimos hay determinados individuos que gozan de un punto de vista de particular interés. Personajes transfronterizos y transculturales como Juan Goytisolo, Elías Canneti, Amin Maalouf, Tzvetan Todorov, Hanif Kureishi, Michel Wieviorka o Edward Saïd, a caballo entre una cultura de procedencia y otra/s de adopción, son una fuente de conocimiento imprescindible para comprender los desafíos de la convivencia derivada de unos movimientos de población y una interrelación de mundos en pleno auge.

Tal es el caso de Enrique Gabriel, un argentino asentado en este lado del Atlántico que ha desafiado el sentido dominante para adentrarse en una narración que cuenta, muy al modo del cine social europeo, la vida de la gente corriente, alterando algunos de los tópicos del cine de inmigrantes, volcado con excesiva frecuencia en mostrarnos unos seres desvalidos, solos, marginales, demandando una oportunidad para sobrevivir ante la indiferencia general.

En la puta calle cuenta la historia de Juan Gutiérrez (Ramón Barea), un electricista que pierde su trabajo y decide marchar a Madrid en busca de mejor suerte. El itinerario de Juan Gutiérrez es una reconstrucción del periplo vital mostrado por el cine de inmigrantes, si hacemos excepción del asunto de los papeles: el viaje en autobús, el alojamiento en pensiones de mala muerte, la

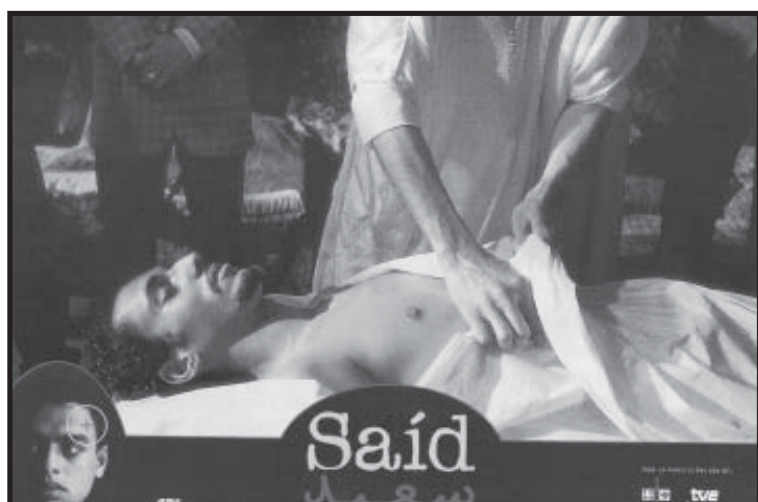
búsqueda de empleo, la precariedad laboral y la explotación descarnada, la añoranza de la familia y los contactos telefónicos ocultando la verdadera situación, los giros, la soledad...

El encuentro con Andy Cardoso (Luis Alberto García), un inmigrante sin papeles, cubano, voluntarioso y simpático permitirá contraponer dos maneras de estar en el mundo. En el primer caso, la pesimista y desconcertada, enraizada en la vieja cultura del trabajo, austera, orgullosa en su ignorancia, albergando todos los tópicos más rancios y chabacanos, machista, en un contexto donde los saberes profesionales atesorados, los oficios, ya no son necesarios. En el otro, el tono vitalista, alegre, positivo, cargado de valores, capaz de sacar lecciones de cada uno de los acontecimientos desastrosos que vive y con enormes esperanzas en el porvenir.

Frente a la hipótesis de un futuro de enfrentamientos entre los parias de aquí y los llegados de otros lugares, Enrique Gabriel apuesta por una convivencia posible. La situación antitética es resuelta de manera positiva sobre la base de rescatar los viejos valores que han permitido a los excluidos sobrevivir con dignidad y albergar escenarios míticos alternativos: el compañerismo, la solidaridad, el humor y una buena dosis de rebeldía y atrevimiento.

La película se cierra con una aparente reconstrucción de la normalidad: el cubano es expulsado del país y Juan encuentra trabajo. Pero Juan ya es otro, y seguramente no repetirá aquello de «venís a quitarnos el trabajo». A él le han descubierto la dignidad.

SAÏD



FICHA TÉCNICA

España, 1998

Director: Llorenç Soler

Guión: J. L. Roig y Llorenç Soler
(basado en la novela de Josep Lorman)

Música: Eduardo Arbide

Fotografía: Xavier Camí

Montaje: Pere Abadal

Duración: 98 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Noufal Lhafi: Saïd

Nuria Prims: Anna

Marouane Mribiti: Hussein

Mercedes Sampietro: Elena

Samir el Ouchiri: Ahmet

Jordi Dauder: padre de Anna

Marissa Josa: madre de Anna

Agustín González: inspector Vázquez

PREMIOS:

- Palma de Bronce de la Mostra de Valencia (Cinema del Mediterrani, 1998).

SINOPSIS:

Narra, con estilo documental, las vicisitudes de un joven marroquí, Saïd, un panadero de Chefchaouen, llegado ilegalmente a Cataluña. Película de denuncia, aborda las peripecias de un joven llegado en patera e instalado en Barcelona. Sufrirá los escarnios del racismo y la xenofobia.

EL DIRECTOR:

Valenciano de nacimiento (1936), se traslada a Barcelona en 1956. Veterano documentalista, ocasional director de fotografía, operador y realizador de televisión, posee una fuerte vena creativa que ha trascendido a campos como la pintura y la poesía. Inicia su labor como documentalista independiente en 1965 con *Será tu tierra*, sobre las dificultades de subsistencia de los chabolistas de la periferia de Barcelona. *D'un temps, d'un país* (1968) tiene a Raimon como protagonista. Max Aub ha sido objeto también de su atención documental. Había tratado el tema del racismo y la xenofobia en un film anterior, *Ciudadanos bajo sospecha* (1993), donde aborda la emigración del África negra a Barcelona. En

octubre de 2000 presenta, en el 33º Festival de Cine de Sitges, fuera de concurso, el largometraje, *Lola vende cá*, una sugerente mirada al mundo de los gitanos. Posee también una amplia obra didáctica entre cuyos títulos pueden destacarse *La televisión, una metodología para su aprendizaje* (Gustavo Gili); *La realización de documentales y reportajes para televisión*, y *Así se crean los documentales para cine y TV* (ambas en la editorial CIMS). Su obra ha merecido un amplio estudio publicado por la Asociación de Ingenieros Industriales de Cataluña con el título de *Llorenç Soler*, del que son autores J. M. García Ferrer y Martí Rom.

La cámara es un arma de denuncia

Ante el amodorramiento general de nuestra sociedad,
hoy más que nunca deberíamos poner en pie
el viejo grito de guerra: ¡la cámara es un arma!
(Llorenç Soler)

Basada en la novela homónima de Josep Lorman (1996), *Saïd* es un interesante testimonio de la xenofobia y el racismo que impregna nuestra sociedad. Y la primera película de un pionero documentalista con treinta años de experiencia a sus espaldas, una apreciable tradición de compromiso y una notable fidelidad a sus ideas. Con una estructura narrativa clásica, el film puede ser considerado, con justicia, un docudrama en su sentido más estricto, un documental construido sobre una ficción, donde la cámara se transforma en «un objeto contundente en manos del cineasta, del videoasta. Como el hacha en manos del *aizkolari*, como el bate en manos del jugador de béisbol» (Soler, 2002). Sin pretensiones pedagógicas, el film refleja con honestidad la situación de un grupo de magrebíes en Barcelona, y la discriminación y el rechazo que sufren. El carácter sobrio del film y los recursos técnicos como la cámara al hombro y el plano-secuencia, el sonido directo o la fotografía contribuyen de manera decisiva a dotarle de su carácter documental.

Saïd (Noufal Lhafi), un panadero de Chefchaouen (Marruecos), animado por un amigo, llega en patera a las costas andaluzas e inicia un viaje clandestino que concluye en el barrio de El Raval de Barcelona. En la ciudad cuenta con contactos para iniciar una vida mejor. Se instala en un piso en compañía de otros jóvenes de su país e inicia un deambular por diversos trabajos. La comunidad magrebí tiene un asentamiento notable en la ciudad, y Saïd, junto a sus amigos, participa en un grupo musical que actúa en pequeños locales. Nuria Prims (Anna) estudiante de periodismo, trata de escribir un artículo sobre los magrebíes. El encuentro supone el inicio de una relación que va, poco a poco, más allá de la amistad.

A través de la vida cotidiana de Saïd y sus amigos, y de la presencia de Anna, asistimos a las dificultades e injusticias que tienen que afrontar los inmigrantes para lograr vivir dignamente y salir del aislamiento y la marginación. La naturalidad de Saïd, sus reflexiones, sus miedos, su indefensión, producen en el espectador una identificación con un ser humano al que se desea una existencia digna. Incluso su alteridad, manifestada en costumbres, expresiones musicales, idioma, etc., se nos ofrece como una diversidad humana capaz de impactar al espectador que reconoce en el *otro* una manera alternativa de ser tan natural y razonable como la propia.

Es en este contexto donde el racismo toma carta de naturaleza. Un grupo de neonazis hace la guerra a la comunidad magrebí, y Saïd se convierte en una de sus víctimas. La denuncia de esta situación despliega una galería de situaciones y personajes que permiten establecer toda una gama de actitudes que van del compromiso con el *otro* a la connivencia de la policía con las tramas negras de los racistas, pasando por la indiferencia o el prejuicio. La sociedad instalada es mostrada en sus comportamientos cotidianos, y los grandes valores de solidaridad, igualdad y justicia son contrastados con el drama personal de Saïd, que termina por no encontrar lugar entre nosotros.

Más allá del argumento, Llorenç Soler explica así su película: «¿Qué he pretendido hacer con *Saïd*? En primer lugar, una película que denuncia una situación injusta y terrible: aquella que padecen los inmigrantes ilegales en Europa. Un testimonio de la xenofobia y el racismo que impregnan nuestra sociedad. Pero hay más cosas. También un relato sobre la violencia, pero no de aquella violencia de laboratorio que tan bien saben retratar los directores americanos. Se trata de una violencia próxima, cotidiana, con la cual convivimos cada uno de nosotros todos los días. Una violencia que se muestra con toda su brutalidad en el film, pero también lo hace de manera sutil y encubierta a partir de los comportamientos de ciertos individuos respetables instalados cómodamente en la sociedad del bienestar...»

Una obra con escasa repercusión en las pantallas debido a un lanzamiento y una distribución deficientes, pero que cosechó un premio en el Festival de Cinema del Mediterrani de Valencia y ha sido objeto de atención por las televisiones: Canal Plus la multiemitió, Televisión Española le dedicó una «Versión española» a la que le siguió un interesante coloquio sobre racismo y ley de extranjería. Fue también objeto de atención en una noche temática sobre la inmigración en TV3.

Magnífica la música y notables los actores principales, Noufal Lhafi y Nuria Prims. La mayoría de los actores magrebíes proceden de Rabat y Casablanca. Agustín González, Jordi Dauder y Mercedes Sampietro, cargados de oficio, logran dar credibilidad a sus personajes.

FICHA TÉCNICA

España, 1999

Directora: Icíar Bollaín

Guión: Icíar Bollaín y Julio Llamazares

Fotografía: Teo Delgado

Música: Pascal Gaigne

Montaje: Ángel Hernández Zoilo

Duración: 105 minutos

FICHA ARTÍSTICA

José Sancho: Carmelo

Luis Tosar: Damián

Lissete Mejía: Patricia

Marilín Torres: Milady

Chete Lera: Alfonso

Elena Irureta: Mari Rosi

Amparo Valle: madre

Rubén Ochandiano: Óscar

PREMIOS:

- Premio de la Crítica en el Festival de Cannes 1999.
- Numerosísimos premios, entre los que destacan los de los festivales de Arcachon, Nimes, Bogotá, Turin o Seattle.

SINOPSIS:

Historia de tres mujeres –bilbaína, dominicana y cubana– que entrecruzan sus vidas en un pueblo de Guadalajara. Reflexión sobre la soledad, el desamparo, el mestizaje y el racismo ancestral, a veces inconsciente, de un país cuyas gentes carecen de la experiencia del contacto con el *otro*.

LA DIRECTORA:

Nació en Madrid en 1967. Debutó en el cine de la mano de Víctor Erice, dando vida a Estrella, en la mítica película *El sur* (1983). De formación autodidacta, ha trabajado con directores como Manuel Gutiérrez Aragón (*Mala-ventura*, 1988), Ken Loach (*Tierra y libertad*, 1995), José Luis Borau (*Niño nadie*, 1997) o Felipe Vega (*Un paraguas para tres*, 1991). Es autora de dos cortometrajes: *Baja corazón* (1993) y *Los amigos del muerto* (1994). Grabó para Luz Casal el videoclip *Plantado en mi cabeza* (1996). En el campo de la realización ha firmado las películas *Hola, ¿estás sola?* (1995), *Flores de otro*

mundo (1999) y la premiadísimas *Te doy mis ojos* (2003), una incursión en la violencia de género que estremece por su profundidad temática, psicológica y por la alta calidad del trabajo de los actores. Ha publicado también un diario de rodaje, *Un observador solitario* (1996), sobre el trabajo del realizador Ken Loach.

Hacer las Españas

Cantalojas es un pueblo castellano situado en el linde de las provincias de Soria y Guadalajara. Mudado en Santa Eulalia por obra de la ficción, sirve de escenario natural para que Icíar Bollaín nos presente esta hermosísima historia, intimista, en la que seis personajes dan cuenta de las complejidades del ser humano, de sus dificultades para la comunicación y para el amor en el contexto rural de la España de los años noventa.

La historia se abre con la llegada al pueblo de un caravana de mujeres¹⁷, rememoración de un acontecimiento real que sirve, en esta ocasión, para presentarnos a dos mujeres, una vasca, Mari Rosi, y otra dominicana, Patricia. Ambas simpatizan rápidamente con dos hombres del pueblo, Damián y Alonso. Los otros dos personajes centrales son una mujer cubana, Milady, que llega al pueblo en compañía de otro parroquiano, Carmelo. Estos seis personajes tienen algunos rasgos en común. Necesitados de afecto y cariño, sobrevivientes de experiencias anteriores, están dispuestos a iniciar una relación que expresa el deseo de compartir una vida en común.

Patricia se casa con Damián y convive con la madre de éste, un ser mohíno que ve con desagrado la relación. Es una mujer con pasado. Ha estado en Madrid. Ha fracasado en su matrimonio con un dominicano del que tiene una hija y que no tiene empacho en chantajearla. Patricia lucha por sacar adelante la relación con Damián. Pese a las dificultades, la pareja se consolida y supera la crisis que a punto está de echarlo todo a perder. La franqueza hace posible la convivencia. Ambos se necesitan.

Milady, una cubana con intención de comerse el mundo, huye, como otras muchas mujeres, de una isla que para muchos se ha convertido en prisión. No importa que el precio que tenga que pagar para ello sea vivir con Carmelo, un hombre simple que cree que el dinero lo compra todo. Pese a tratarse de una inmigrante como Patricia, es joven y mantiene la esperanza de encontrarse un día con su novio en Italia. El pueblo es para ella tedio y monotonía. Cree que existe un lugar donde ser feliz lejos de Santa Eulalia. Recluida en el hogar, será pronto objeto de malos tratos por parte de un Carmelo celoso. Se trata, sin duda, del personaje masculino más esquemáticamente presentado, un nuevo rico con capacidad para poseer, colonizar, a una mujer joven y negra. Un usuario del turismo sexual que más allá de comprar un servicio pretende adquirir la persona.

Mari Rosi, una mujer madura, bilbaína, con trabajo, establece relaciones con Alfonso, un agrónomo entregado a su profesión. La pareja, ajena a los conflictos, vive su amor de manera equilibrada pero ninguno está dispuesto a renunciar a su modo de vida. La distancia se impone como el condicionante principal, transformándolo todo en fugaces encuentros que van perdiendo intensidad. Puestos a elegir, ninguno quiere renunciar a lo que es. Mari Rosi tiene más posibilidades que Patricia y Milady: posee una profesión, un espacio propio en la ciudad... es independiente.

Un encuentro de hombres y mujeres que es tanto un choque cultural como una urgente necesidad de compañía, comprensión y felicidad. Un choque cultural entre el húmedo Caribe y la adustez del campo castellano. Una reflexión sobre la inmigración y las dificultades de inserción que no se detiene exclusivamente en las recién llegadas sino que profundiza en la respuesta que da la población ya asentada, en su evolución. Tradición y novedad en conflicto.

Una simple especificación topográfica da, sin embargo, pie a un aspecto central de las relaciones que se van a establecer entre ellas y ellos. Los hombres son del pueblo, las mujeres no. Los hombres, propietarios del hogar, integrados, moviéndose en territorio conocido, adoptan un papel más pasivo que ellas, «extranjeras», desplazadas, algunas sin fortuna, mujeres activas enfrentándose a la vida y asegurándose una nueva oportunidad. De aquí que los personajes femeninos sean personajes más ricos, con más matices que los masculinos y ocupen el centro de la narración.

De tal toma de partido da cuenta la propia Iciar Bollaín (2001): «Trabajé con el escritor Julio Llamazares y descubrí que quería contar la historia desde el punto de vista de ellas, que no me daba la gana de que la historia les ocurriera a ellos, sencillamente porque a ellas les pasa mucho más y se ha contado mucho menos. Y esta vez sí, conscientemente, las mujeres de *Flores de otro mundo* hilan sus vidas unas con otras y con sus parejas, y vamos de su mano, por derecho, por justicia, porque ya está bien. Discutí con Julio este protagonismo de las mujeres: él respeta siempre mi punto de vista, pero le preocupaba que los hombres pudieran quedar como peleles. En algunos coloquios, tras la proyección de la película, algunos hombres me han acusado de presentar unos personajes poco alentadores. Aparte de no estar de acuerdo, me pregunto si esa inquietud de Julio y esa percepción de algunos no nace del mismo hecho de que no son ellos los protagonistas, sino ellas. Y me llama la atención lo poco que llama la atención cuando es a la inversa, lo poco que ha preocupado a tantos guionistas a lo largo de la historia del cine que sus personajes femeninos sólo sirvieran para dar la réplica a los hombres».

Flores de otro mundo denuncia abiertamente la desigualdad —no importa que sea expresión del machismo o el racismo— tanto en las relaciones de pareja como

en la sociedad. Defiende la oportunidad del diálogo, de la comprensión y la empatía. El caso de Gregoria, la madre de Damián, es expresivo de esta apuesta por la comprensión. Pese a ser una mujer cargada de prejuicios, con miedo a que le hagan daño a su hijo y a asumir un papel secundario en la nueva situación creada por la presencia de Patricia, dejará de verla con los ojos del prejuicio gracias a una conversación sencilla que llega directamente al corazón. En el cementerio, Patricia le pregunta por la relación con su marido: «¿Lo quiso mucho?». «Era un buen hombre y me trató bien», responde Gregoria. El mundo de los sentimientos derriba los muros de la incompreensión.

Rodada en siete semanas y con un presupuesto de poco más de doscientos millones de pesetas, la película evidencia el compromiso de una directora dispuesta a hacer un cine realista y reflexivo que atestigua una finalidad social y donde la gente común, como en las películas de Ken Loach, son el centro de la historia. Asunto que tiene su trascendencia en un país en el que la clase media y sus problemas dominan casi todas las historias que llegan a las pantallas.

Fernández-Santos (1999) ha destacado, con admiración, la veracidad de la película de Icíar Bollaín: «... no está hecha, sino que se está haciendo mientras ocurre. No parece rodada, sino robada escena a escena, personaje a personaje, de la parte no fingida de la vida... Hay estilo, y hondo, en el roce de la mirada de Bollaín sobre lo que mira y luego nos deja ver o entrever».

EN CONSTRUCCIÓN



FICHA TÉCNICA:

España, 2000

Director: José Luis Guerín

Guión: José Luis Guerín

Fotografía: Alex Gaultier

Sonido: Amanda Villavieja

Montaje: Mercedes Álvarez y Nuria Esquerra

Duración: 125 minutos

FICHA ARTÍSTICA:

La pareja: Juana Rodríguez e Iván Guzmán

El encargado: Juan López

El albañil: Santiago Segade

El peón: Abdel Aziz El Mountassir

El ex marino: Antonio Atar

PREMIOS:

- Premio Especial del Jurado y Premio Internacional de la Crítica en el Festival de Cine de San Sebastián (2001).
- Premio Nacional de Cinematografía (2001).
- Premio Goya. Mejor Documental del año (2002).
- Premio Titanio del Colegio Oficial de Arquitectos.

SINOPSIS:

La construcción de un nuevo inmueble en El Raval, el famoso barrio bajo de Barcelona, es seguida por una cámara que capta tanto la propia construcción como la presencia de vecinos y viandantes. La cotidianidad quebrada por la obra no es tan sólo la mutación de un paisaje urbano, es, a la par, la transformación del humano.

EL DIRECTOR:

José Luis Guerín es, a decir de numerosos críticos, uno de los directores españoles con mayor proyección internacional y, sin duda, uno de los más arriesgados, pues gusta de correr caminos poco trillados en sus propuestas cinematográficas. Nace en Barcelona en 1960 y desde muy joven filma películas en super-8. Con 15 años da a conocer sus primeros cortometrajes, *La agonía de Agustín*

y *Memorias de un paisaje* (1975), a los que siguen *Elogio de las musas* (1977) y *La dramática pubertad de Alicia* (1978). Su debut en el cine profesional lo hace con la película intimista *Los motivos de Berta* (1983), con la que logra el Premio Especial en el Forum de Berlín, el Premio Calidad del Ministerio de Cultura y el Premio Sant Jordi (RNE). En 1990 estrena *Innisfree*, en homenaje a John Ford y a su película *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952). *Tren de sombras* (1996), donde recupera las películas familiares de los años veinte del abogado parisino Gérard Fleury y realiza una propuesta experimental ampliamente premiada con los Premios Méliès de Oro y de Plata de la Federación Europea de Festivales de Cine Fantástico, el Premio Mejor Film de los festivales de Orense y Alcalá de Henares, el Premio de la Crítica del Festival de Sitges y el Premio Nacional de Cine de la Generalitat de Catalunya. Ha recibido el Premio Nacional de Cine en el año 2001.

Hacer visible lo cotidiano

«Visibilizar el gran espectáculo de la cotidianeidad es la tarea del cineasta, y el problema es hallar cómo revelar el lado oscuro de ese espectáculo.»
(José Luis Guerín)

En construcción viene a recordarnos que el género documental¹⁸ existe y que la realidad puede tener un atractivo igual o superior a la ficción. Muestra también que las personas pueden interpretar sus propias vidas con una capacidad de persuasión a la que difícilmente acceden los actores profesionales. Así, con frecuencia, la mirada inteligente a nuestro entorno puede originar historias más potentes que las ideadas por los mejores guionistas. Ya lo había puesto de manifiesto Jaime Chávarri retratando a la familia Panero.

A lo largo de tres años, mientras un inmueble se iba alzando en el barrio chino barcelonés, Guerín, y un grupo de alumnos del *master* de Documentales de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, fue rodando en soporte vídeo ciento veinte horas de metraje para obtener posteriormente esta maravillosa película que es también fruto, qué duda cabe, de un arduo proceso de montaje. Un documento todo sensibilidad y ternura sobre la transformación de El Raval, de su paisaje y de sus gentes. Un trabajo poético y arriesgado, al margen de convencionalismos, cuya razón de ser es justificada por su autor de esta manera: «Queríamos conocer la intimidad de una construcción, así que nos metimos ahí, cuando ese espacio era todavía un solar donde los chavales jugaban al fútbol. Sobre este terreno buscamos la forma de convivir, conocer y rodar —así, por este orden—, que nos permitiera abordar tanto el anecdótico de la propia obra como lo que ésta generaba a su alrededor; en esta cotidianidad quebrada por el estruendo de los derribos, entre sus vecinos, en el barrio».

En este proceso, pronto se advierte que la mutación del paisaje urbano implica también la del humano. De hecho, la imagen del barrio se presenta mediante un puñado de rostros, de ojos y, en este juego de miradas, se reconocen los ecos del mundo, pues sabido es que el ser humano, prescindiendo de lo adjetivo, evidencia en todo lugar una universalidad contundente. Así pues, la materia prima de *En construcción* es la cotidianeidad. Un discurrir vital que se convierte en espectáculo, pues como bien sostiene el autor¹⁹: «Pienso que la cotidianeidad puede ser el gran espectáculo del cine, si se saben descubrir ciertos hilos invisibles que rigen esta cotidianeidad. Ahí está el trabajo cinematográfico, qué dispositivo creas para visibilizar los pequeños milagros y las grandes miserias que contiene la cotidianeidad».

Y los hilos invisibles se tejen a partir de las miradas y los breves diálogos de los vecinos del barrio, de personas, no de personajes, de seres marginales, en ocasiones desahuciados, a los que la nueva construcción expulsa, una vez más, del mundo, de su mundo; de los cadáveres encontrados en el subsuelo, los ancestros, desalojados también de su propio nicho, de su historia; y de tres parejas presentadas en registros dramáticos diferentes: una pareja de enamorados, el encargado y su hijo y el albañil y el peón, que son otros tantos discursos. Por un lado, la necesidad del trabajo para salir adelante; por otro, el gusto por el oficio, es decir, por el trabajo bien hecho y, finalmente, la conciencia de clase que aún pervive en tiempos de derrota.

En una de las últimas escenas de la película, llegan al edificio los nuevos inquilinos. Éstos se cruzan con uno de los obreros, Abdel, y ni se ven ni se saludan. Dos mundos en la misma habitación y ni se percatan el uno del otro. Tras dos horas de mirada cómplice con los obreros y con los vecinos del barrio, la presencia de los nuevos inquilinos y sus comentarios sobre la decoración produce el rechazo en el espectador. Su presencia se vive como una usurpación. Lo que pone de manifiesto que vivir la experiencia del otro no es tarea vana y que el cine cumple un papel de primer orden es ese salirse de nosotros mismos para vivir otras vidas. La película se cierra con un mendigo en su manta contemplando el estallido de fuegos artificiales sobre los tejados de la ciudad.

Y todo ello con una utilización profusa del plano y contraplano, de secuencias largas y planos sostenidos al modo de Rossellini o Kiarostami. Y un tiempo que es una auténtica trasgresión filmica en lo que tiene de actitud contemplativa de la cámara.

Para concluir, dos comentarios críticos que dan cuenta de la importancia de esta película. Por un lado, Carlos Boyero²⁰ ha escrito: «Posee el aire y el formato de un documental, pero también es una comedia agrisulce y surrealista, una tragedia risueña, un retrato costumbrista y coral, una excentricidad con lógica, una apuesta arriesgada y comprometida, un poema púdico y melancólico, un

canto épico, una cámara y unos micrófonos llenos de arte que logran el gozoso milagro de que la realidad nos parezca la ficción más apasionante». Finalmente, Ruth Toledano²¹ evalúa su importancia dentro de la historia del cine: «Guerín ha hecho una película que es una vuelta de tuerca sin precedentes en el arte cinematográfico. Sin actores profesionales, sin guión, con un sonido directo sencillamente milagroso, rompiendo con todo tipo de convención disciplinaria, superando los más arriesgados presupuestos cinematográficos, incorpora de la realidad toda la belleza que es posible, toda su verdad y construye una obra de gran profundidad artística».

Entrevistado por Teresa Cendros²² para *El País* con motivo del galardón, Guerín definió con precisión su proyecto cinematográfico: «Hay dos tipos de cineastas: los que circulan por autopista y a los que les atraen los senderos solitarios, y yo pertenezco a los segundos (...) Me parece un galardón muy institucionalizado, casi me atrevería a decir que choca con la propia naturaleza de mi película»; y añadió que él creía que este premio lo suelen recibir «personas asentadas, con una carrera extensa y sólida. Mi filmografía es incipiente todavía y se encuentra en plena búsqueda».

PONIENTE



FICHA TÉCNICA

España, 2002

Directora: Chus Gutiérrez

Guión: Icíar Bollaín y Chus Gutiérrez

Fotografía: Carles Gusi

Música: Tao Gutiérrez

Montaje: Fernando Pardo

Duración: 96 minutos

FICHA ARTÍSTICA

José Coronado: Curro

Cuca Escribano: Lucía

Antonio Dechente: Miguel

Mariola Fuentes: Perla

Antonio de la Torre: Paquito

Farid Fatmi: Adbembi

Idilio Cardoso: Pepe

Alfonsa Rosso: María

Marouane Mribti: Saïd

PREMIOS:

- Selección Oficial Festival de Cine de Venecia 2002.
- Selección Oficial Festival de Cine de Toronto 2002.

SINOPSIS:

Historia de amor y encuentro. Tras la muerte de su padre, Lucía, una joven maestra, y su hija regresan al pueblo de su infancia. La Isla, entre el mar y la montaña, es lugar de memoria y de contraste entre el ayer y el hoy. La emigración a Europa de los nativos se ha convertido en la actualidad en llegada de las gentes del sur del Mediterráneo, entre el miedo, la desconfianza y la más dura explotación y marginación. Curro, hombre sin raíces, emigrante ayer en Suiza, vivirá con Lucía una historia de amor que es lucha contra el desarraigo y la soledad. Rodada en Granada y Almería, es una sólida historia y una bella y conmovedora película.

LA DIRECTORA:

Chus Gutiérrez (Granada, 1962) se formó en el City College de Nueva York. Regresa a Madrid en 1987 y forma parte del grupo musical Xoxonees. Con el apoyo de Fernando Trueba, firma su primer trabajo, *Sublet* (1992), rodado en Nueva York y expresión cómica de alguna de sus experiencias en la ciudad. De

la mano de Emilio Martínez-Lázaro presenta en 1994 *Sexo Oral*, documental donde un numeroso grupo de personas habla de sexo. En *Alma gitana* (1995) aborda las tormentosas relaciones de las comunidades paya y gitana a propósito de una historia de amor. *Insomnio* (1997) es una divertida comedia en la que colabora Fernando León y el actor Ernesto Alterio.

La agricultura del plástico

«Dos linajes hay en el mundo
que son el tener y el no tener».
(Don Quijote).

«A las ocho de la mañana todos los inmigrantes son pocos. A las ocho de la noche, sobran todos». Tales palabras del alcalde de El Ejido, el popular Juan Enciso, expresan con absoluta nitidez cómo se concibe al inmigrante por esos pagos: mano de obra barata para la explotación. Y negativa absoluta a reconocer su derecho a una vida digna. Explotación descarnada mediante largas horas de trabajo en el interior de invernaderos a 45 ° C, con una humedad del 90% y una atmósfera cargada de pesticidas.

Tales condiciones laborales se acompañan de una absoluta falta de atención a las necesidades habitacionales y sociales de estos trabajadores. Un informe de SOS Racismo del año 2000 señala que los inmigrantes viven «en viviendas sin luz, sin agua corriente y sin servicios sanitarios; muchas veces están cubiertas con los mismos plásticos de los invernaderos. Algunas son habitáculos de tres metros por tres, de 1,75 metros de altura, donde viven dos personas... En las temporadas de fuerte demanda de mano de obra, cuando se requieren más viviendas, los precios se disparan. Algunas naves industriales se han dividido en pequeños compartimentos que se alquilan por 180 euros al mes. Muchos extranjeros se ven obligados a dormir durante dos o tres semanas en plazas, portales o edificios en construcción. Algunos construyen chabolas provisionales con plásticos, material de desecho de los invernaderos, ramas de árboles, cartones...». Y abundan también los alquileres de cobertizos en los propios invernaderos o en sus alrededores llegándose a descontar el 20% del salario por pernoctar en tales condiciones.

Y la segregación espacial cierra el círculo del despropósito. El informe de SOS Racismo destaca que «con la segregación espacial se prohíbe el acceso a los espacios públicos (bares, lugares de ocio, etc.) a los extranjeros. En algunos casos se les niega directamente la entrada, en otros, se les cobra precios abusivos o se les hostiga con miradas e insultos. El resultado de esta discriminación constante es que los extranjeros evitan el núcleo urbano, al que sólo se dirigen para realizar las compras imprescindibles, que llevan a cabo con la mayor rapidez posible».

Sobre este paisaje social que dio lugar a la explosión racista más grave de nuestra historia reciente (febrero de 2000) cimienta Chus Gutiérrez *Poniente*, una película valiente que articula la realidad social y la historia personal de los protagonistas, en especial una mujer, Lucía (Cuca Escribano), y un hombre, Curro (José Coronado), dos exiliados cuyo encuentro despierta una fuerte atracción.

Lucía es una maestra que ha abandonado La Isla tras un matrimonio fracasado y la pérdida irreparable de una hija. Regresa al pueblo al recibir la noticia del fallecimiento de su padre. El pueblo ha cambiado notablemente. La agricultura del plástico y el trabajo de los inmigrantes enriquece a los antiguos propietarios de unas tierras de miseria y hambre. Decidida a probar suerte en el negocio familiar establecerá contacto con Curro, hijo de emigrante en Suiza que aún conserva viva la memoria del desarraigo. Ambos iniciarán una historia de amor.

Nuestra protagonista tendrá pronto dificultades con los encargados de la explotación: Miguel (Antonio Dechente en un nuevo trabajo como malo), que pretende comprarle su parte del negocio, y Paquito (Antonio de la Torre), capataz hosco y tosco que rechaza la relación que establece con los empleados, pues, afirma, «a esta gente no se les puede dar confianza». Para ambos, la llegada de Lucía será un contratiempo que derivará en una relación cargada de dificultades y de comentarios machistas, pues el invernadero no es lugar para una mujer. Lucía se enfrentará a la situación con entereza, e inicia el trabajo en el negocio familiar, con la esperanza de rehacer su vida en el pueblo.

Por su parte, Curro, hombre sin raíces, antiguo hijo de emigrante en Suiza, deambula por el pueblo en tierra de nadie. Es parte de la sociedad establecida, del mundo de aquí, y, a la vez, mantiene una relación de amistad con Adbembi (Farid Fatmi), un berebere bondadoso con el que alberga la esperanza de abrir un chiringuito.

Tales historias personales tienen como fondo una realidad social que es expresada sin maniqueísmos. Unos propietarios de invernaderos obsesionados por ampliar sus propiedades y sus beneficios. Unos trabajadores que, pese a su división étnica, disponen de capacidad para organizarse y defender sus derechos en un mundo que les niega todo excepto su capacidad de resistencia y su coraje.

Chus Gutiérrez realiza un esfuerzo notable por huir de los discursos simples mediante la inclusión de personajes y situaciones que contribuyen a dotar al film de una profunda densidad humana. Así, deben mencionarse otras dos pequeñas historias. Por un lado, un guiño al pasado que rescata del olvido nuestra historia migratoria restituyendo en imágenes la vida de un pueblo que con maletas de cartón y en trenes atestados recorrió Europa. Sobre los muros de la casa de campo desvencijada de Pepe (Idilio Cardoso) se hace un homenaje a los españoles que ayer vivieron la experiencia migratoria mostrando imágenes de los años sesenta. Una analogía escasamente presente en el actual cine sobre las migracio-

nes que nos permite adentrarnos en un momento de intensa emoción frente a unas secuencias mudas en blanco y negro. Y la historia de la mujer que cuida de su hija y baila en un *puticlub*, ya que el trabajo de currante ha sido degradado por la descarnada explotación de la mano de obra extranjera y la ha dejado sin dignidad y sin sitio en su propio pueblo. Dos momentos que ilustran el tono moral de la cinta y dibujan un drama social en el que se toma partido por los desfavorecidos.

Notable la interpretación de José Coronado, un actor de carácter que ha sido capaz de dejar atrás su encasillamiento como galán con actuaciones tan meritorias como las que hemos visto en *La caja 507* o *Goya en Burdeos*. Y notable también Cuca Escribano gracias a una fuerza interpretativa que hace creíble un personaje tan denso como el de Lucía. En ambos descansa la veracidad de una historia cargada de matices.

Rodada en Granada y Almería, con la participación en el guión de Iciar Bollaín, es una sólida historia y una bella y conmovedora película. Un drama romántico en un contexto social.

EL TRAJE



FICHA TÉCNICA

España, 2002

Dirección: Alberto Rodríguez

Guión: Alberto Rodríguez y Santiago Amodeo

Música: Lavadora

Fotografía: Alex Catalán

Montaje: José Manuel García

Duración: 102 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Eugenio José Roca: Patricio

Manuel Morón: Panconqueso

Vanesa Cabeza: María

Mulie Jarjú: Roland

Chike A. Johnson: Turner

SINOPSIS:

Patricio es un inmigrante africano que se gana la vida en un *parking*. El regalo de un traje va a suponer para él una suerte de fatalidad. Despedido del trabajo, y perseguido por la policía, da con sus huesos en un albergue donde conoce al pícaro Panconqueso. Tras algunos avatares se inicia una relación de amistad que es también de aprendizaje: cómo sobrevivir en la gran ciudad.

EL DIRECTOR:

Alberto Rodríguez es un sevillano nacido en 1971. Codirigió los cortos *Prólogo a una historia de carreteras* (1998), *Bancos* (1999). Se pasa al largometraje con *El factor Pilgrin* (2000), rodado al alimón con Santiago Amodeo, un relato delirante en torno a un personaje al que se atribuyen las composiciones de todas las canciones de The Beatles. *El traje*, su primer largometraje en solitario, transita por el mundo agridulce de la inmigración. Presentó en San Sebastián su última película, *Siete vírgenes* (2005), recibiendo su protagonista, Juan José Ballesta, la Concha de Plata al mejor actor con su interpretación de un joven delincuente sometido a la ley de la calle.

Pícaros

Dentro del panorama del cine español *El traje* es, cuando menos, una película sugerente y personal de un director que, indudablemente, cree en lo que hace.

Acostumbrados a las propuestas de los directores establecidos, excesivamente centrados en los problemas de parejas de la clase media, supone toda una ruptura, pues el centro de atención en esta película son dos marginales, uno de origen subsahariano y el otro producto típicamente andaluz, aunque bien podría encarnar a un pícaro de la España más tradicional.

Una película a la que es posible acceder a través de los videoclubes, pues su estreno no ha pasado las fronteras andaluzas y, aun allí, fue escasamente proyectada. Ya se sabe que las cuotas de pantalla limitan el trabajo de nuestros directores en beneficio de la gran industria de Hollywood.

Se trata de una comedia sostenida fundamentalmente por dos buenos actores: Manuel Morón (Panconqueso), un actor al que habíamos podido ver en la película de Achero Mañas (*El Bola*, 2000) y J. Roca (Patricio). También en una notable banda sonora, con canciones en varios idiomas, a cargo de Lavadora.

Patricio es un inmigrante africano que reside en Sevilla. Trabaja en una gasolinera donde se encuentra en la situación típica de muchos inmigrantes en la sociedad española: cobra poco y es poco apreciado por su jefe, que sabe que no tiene problemas para sustituirlo. Un lance del destino deja en sus manos un elegante traje que le viene como anillo al dedo. Metáfora de una sociedad que ha perdido sus señas de referencia morales y aprecia a los individuos por los signos externos del poder, el traje va a suponer un cambio notable en la vida de Patricio: cuando lo lleva puesto observa que la gente le sonríe y no evita su contacto. Al contrario, el traje es una tarjeta de presentación que le abre puertas y relaciones.

Pero con sólo un traje no se alcanza el paraíso. Por el contrario, el cambio de apariencia es sólo formal. Patricio pierde el trabajo y acaba con sus huesos en un albergue donde entabla contacto con Panconqueso, un pillo que se gana la vida timando al personal de los más variados modos. La relación que se establece entre ambos personajes sostiene el peso de la película, dando lugar a un continuado discurrir por una ciudad que ofrece múltiples ocasiones para las situaciones cómicas.

Un inmigrante subsahariano y un pillo andaluz en la más clásica estampa de nuestra novela picaresca. Dos marginalidades que son uno mismo, aunque la ingenuidad de Patricio y su carga moral parezca desmentir el aserto. Dos marginales dispuestos a librar la batalla de la subsistencia diaria sin importarles para ello timar a quien pueda ofrecerles la posibilidad de obtener algunos cuartos, sean éstos camareros, infelices viudas, o las gentes de la buena sociedad reunidos para el autohalago, la fiesta y la pitanza. Dos personajes entrañables que consiguen la complicidad del espectador, condición ésta ineludible en una comedia.

El mérito de que la cosa funcione hay que atribuírselo a ambos actores, Manuel Morón y Eugenio Roca. Son sus caracterizaciones y su actuación, sus ges-

tos y sus voces, los que hacen creíbles a unos personajes a los que quizás les falte una profundidad dramática que evite considerar a uno un simple tarado y al otro un tipo ingenuo.

Es una pena, sin embargo, que el tema del racismo esté ausente de manera más directa en la película. Excesivamente amable, el film retrata una situación de deambulación por una sociedad donde tal lacra parece no existir, y el único problema es la incapacidad de estos dos personajes para ajustarse a los modos de vida dominantes y honrados. Atractiva, sin embargo, y novedosa en el cine español la presencia de un inmigrante subsahariano establecido ya, con dominio del idioma y afrontando los problemas en contacto e interacción con un español. Presagio de un cine que abordará en un futuro, esperemos que con mayor profundidad y matiz, la convivencia interétnica.

EXTRANJERAS



FICHA TÉCNICA

España, 2003

Directora: Helena Taberna

Guión: Helena Taberna

Documentación: Charo Martínez Pomar y Helena Taberna

Fotografía: Federico Ribes

Montaje: Tiago Herbert

Música: Ángel Illarramendi / Afrika Lisanga

Duración: 75 minutos

Intervienen: treinta y seis mujeres de diecisiete países

PREMIOS

- FESTIBERCINE 2003 (Costa Rica). Mención de Honor del Jurado.
- Instituto Canario de la Mujer (Gran Canaria, 2003). Mejor Trabajo de Divulgación.

SINOPSIS:

Un documental sobre la vida en Madrid de mujeres inmigrantes procedentes de Asia, Este de Europa, Sudamérica y África. La experiencia migratoria de treinta y seis mujeres: cómo viven, en qué trabajan, cuáles son sus sueños, sus afectos, sus dificultades. El documental indaga también en los nuevos espacios de intercambio, de relación y encuentro y la forma en que se adaptan al nuevo contexto para mantener vivas las costumbres que poseen y sus señas de identidad. Una muestra también del desarraigo que acompaña el cruce de fronteras y que lleva a algunas de las protagonistas a manifestar «yo ya no soy de aquí ni de allí». Un retrato conciso de historias de vida.

LA DIRECTORA:

Helena Taberna inició su carrera audiovisual en 1986, como coordinadora de Nuevas Tecnologías del Gobierno de Navarra. Realizó vídeos didácticos y de

creación, documentales y cortometrajes en cine. En 1994 abandonó su trabajo en la Administración para dedicarse por entero a la escritura de guiones y a la producción y realización de trabajos audiovisuales, entre ellos *87 cartas de amor* (1992), *Alsasua 1936* (1994), *Nerabe* (1995) y el videoclip *Herrikolore* (1999). Su primer largometraje ha sido *Yoyes* (1999). Mantiene una posición militante sobre el papel de la mujer en el cine: «A mí, me gustaba (del cine) todo. Pero pronto empecé a darme cuenta de que las mujeres que aparecían en pantalla tenían roles menos atractivos que los de los hombres²³». Helena Taberna prepara *La flor de la canela*, un filme de ficción cuya acción transcurre en el barrio de Lavapiés.

El compromiso de la mirada

Hacía falta una película así. Hacía falta un documento filmico como el que nos ocupa. Hacía falta un acercamiento a la inmigración que mostrase lo que ésta es sin otro aditamento que dar voz a los protagonistas que se esconden bajo esa denominación excesivamente genérica de inmigrante. Hacía falta, de una vez, visibilizar y dar la palabra a los inmigrantes, en este caso las mujeres inmigrantes, para romper el muro de silencio que las envuelve y los estereotipos y prejuicios con que la sociedad disimula su indiferencia. Y Helena Taberna ha tenido el acierto de enfrentarse a este reto y, además, salir con bien del empeño.

Construir las historias de vida de las personas inmigrantes será, sin duda, asunto de la sociología. Tejer la madeja de los sueños del inmigrante, sus redes de apoyo, las dificultades de instalación, los modos de contacto y relación con el resto de la población, las dificultades para encontrar casa y trabajo, la explotación y las discriminaciones, los acomodos culturales, los mestizajes... Todo ello preocupa y ocupa a la sociología de las migraciones. Pero también al cine. Y más en concreto a un cine con intención de veracidad y urgencia como el que nos propone en este caso Helena Taberna. *Extranjeras* es así un documento imprescindible para comprender qué está pasando en una sociedad que ha visto modificada su tendencia secular de expulsar sus pobres y desesperados para convertirse en tierra de atracción y destino final de las víctimas de una globalización que hace del exclusivo beneficio económico su seña de identidad inmoral más descarnada.

Una película que nace de una disposición a que la vida no resulte indiferente. *Extranjeras* surge de un compromiso con los humildes y de una curiosidad intelectual. Como señala su directora, «cuando me cruzaba en las calles con estas mujeres tenía una enorme curiosidad por saber cómo eran sus vidas, cómo era su día a día, dónde trabajaban, cuáles eran sus sueños. Venía de hacer una película muy potente, muy dura. Y me atrajo la posibilidad de construir una narración más sencilla donde la voz ya no fuese la mía sino la de estas mujeres».

Helena Taberna pone la cámara ante unas mujeres que tienen mucho que contar, y lo hacen de forma directa, franca y emotiva. Evitando el dramatismo, y sin un narrador que explique contextos o proporcione datos, va directamente a la esencia de esas mujeres, construyendo un retrato conciso y preciso de unos seres que se nos muestran alegres, muy ilusionados, abiertos, con un espíritu positivo al que contribuye de manera poderosa la luminosa fotografía.

Como si de un recorrido por el mundo se tratase, mujeres de Rumanía, de Ecuador, de China, de Colombia, de Siria, de Irak y de muchos otros países, que un día, solas o con su familia auestas, decidieron abandonar su país e instalarse en España para comprobar que el paraíso también tiene su lado amargo por el que transitar. Mujeres que desfilan ante la cámara con sus historias, entre la añoranza de lo que dejaron y la esperanza de un mañana donde sea posible afirmar que, pese a todo, la aventura ha merecido la pena.

Estábamos acostumbrados a propuestas de ficción donde, con mayor o menor realismo, con mayor o menor trabajo previo de documentación, se habla del inmigrante desde la mirada compasiva o reivindicativa de los de acá. Todo el cine español de las migraciones repite este esquema. Poner la cámara para que el protagonista hable, rescata el papel documental del cine y produce un beneficio evidente: el *otro* deja de ser un objeto de atención para convertirse en el protagonista que, en definitiva, es. Un ser dotado de palabra, de experiencia y de anhelos.

Introduce también una novedad apreciable en términos de narrativa cinematográfica. Hasta ahora en el cine español la imagen dominante era la del inmigrante varón, solo, mayoritariamente de origen norteafricano o subsahariano. Tal es el centro de atención de Armendáriz, Imanol Uribe o Llorenç Soler en su tratamiento del tema. Con la excepción de Icíar Bollaín en *Flores de otro mundo* (1999), la mujer inmigrante no había sido objeto de atención. Y sin embargo, uno de los fenómenos novedosos de nuestros días es justamente éste: el protagonismo de la mujer en el éxodo masivo contra la pobreza. Como ya hiciera Kayo Hatta con *La foto del compromiso* (1994), odisea de las mujeres japonesas y coreanas emigrantes a Hawái, la película de Helena Taberna debe considerarse también como un merecido homenaje a esa parte de la sociedad cuya acuñada debilidad es consecuencia de negarles el protagonismo.

Un esfuerzo notable por realizar una contranarrativa de la inmigración. A la imagen dominante del inmigrante como individuo problemático y sin espacio en la sociedad española, y de la inmigración como asunto sobre el que toman medidas los políticos, responde la autora mostrando rostros y relatos que conquistan el afecto del espectador. Se desafía así a unas imágenes instaladas en nuestra sociedad que pueden estar deteriorando gravemente las posibilidades de integración y normalización del inmigrante en el país y contribuye a hacer atractivo el contacto con unos seres cuyo mundo sentimental nos es propio y común.

Acusada por algunos críticos de hacer una película amable, donde el rostro de la inmigración se ha despojado de las lacras de la prostitución, la delincuencia y el tráfico de seres humanos, la autora asegura que ha querido coger lo normal y lo mayoritario: «Las mujeres que aparecen en mi película son el 90% de las mujeres inmigrantes, aunque los medios de comunicación nunca hablan de ese 90% sino del diez restante, que suele ser lo más impactante».

Extranjeras es un relato caleidoscópico, un mosaico de rostros y biografías, de culturas que nos llegan en la voz de estas mujeres que hablan en nombre propio, de una en una o en grupo, sin que la narración se apoye en otro tipo de artificio entre sus rostros y el espectador. Los dramas que se entrevén en sus palabras, dotadas en ocasiones de un crudo sentido del humor, son descritos como parte de un peaje inevitable para acceder a su nueva vida. Una película que transmite optimismo y fuerza. Casi nada en los tiempos que corren.

PRINCESAS



FICHA TÉCNICA

España, 2005

Director: Fernando León de Aranoa

Guión: Fernando León de Aranoa

Fotografía: Ramiro Civita

Música: Alfonso Villalonga y Manu Chao

Montaje: Nacho Ruiz Capilla

Duración: 117 minutos

FICHA ARTÍSTICA

Candela Peña: Caye

Micaela Névarez: Zulema

Llum Barrera: Gloria

Mariana Cordero: Pilar

Violeta Pérez: Caren

Mónica Van Campen: Ángela

Flora Álvarez: Rosa

María Ballesteros: Blanca

Alejandra Llorente: Mamen

Alberto Ferreiro: Voluntario

SINOPSIS:

Pese al título, no se trata de un cuento de hadas. Historia de dos mujeres que se ganan la vida con la prostitución de calle. Una de ellas, Caye, es española; la otra, Zulema, una dominicana inmigrante sin papeles. La dura competencia por la clientela se verá sustituida por la amistad y la complicidad. Unos personajes frágiles. Un acercamiento a la prostitución alejado de los tremendismos al uso.

EL DIRECTOR:

Nacido en Madrid en 1968 de padre soriano y madre vasca, se titula en la Facultad de Ciencias de la Información en la especialidad de Imagen. Escribe comedias y dirige el corto *Sirenas* (1994). Elías Querejeta le apoya en su primer largometraje, *Familia* (1996), una obra de hechura teatral que es premiada en el Festival de Cine de Valladolid. En 1998 dirige *Barrio*, una incursión en el mundo adolescente y la vida miserable en los arrabales de la gran ciudad, un retrato sociológico con el que obtiene la Concha de Plata al Mejor Director en el Festival de Cine de San Sebastián. *Caminantes* (2001), su tercer trabajo, es una película documental de cincuenta y siete minutos sobre la marcha de los zapatistas hacia la ciudad de México. Las vidas rotas de los obreros en paro es mostrada en *Los lunes al sol* (2002), Concha de Oro del festival donostiarra y representación de España en los *oscar*. Habitual de los *goyas*, sus tres primeras películas han

sido reconocidas con premios a la dirección, al guión y a la mejor película. Ha trabajado como guionista y colaborado en varias series y programas de televisión. Autor de un cine de fuerte contenido social, discrepa cuando se le compara a Ken Loach o los hermanos Dardenne, que, según su parecer, hacen un retrato social más descarnado. Define así su cine: «A mí me gusta ir más por otro lado, partir de la realidad para dejar más espacio luego a la ficción, al humor... me gusta mucho el neorealismo italiano, que partía de personajes de la calle y los trataba con enorme ternura, con mucho humor también, convirtiéndolos en aristócratas...». Se declara admirador de Ettore Scola y de Bertrand Tavernier. *Princesas* es su primera película como productor.

Mire la calle

Mire la calle,/ ¿Cómo puede usted ser
indiferente a ese gran río/ de huesos, a ese gran río
de sueños, a ese gran río/ de sangre, a ese gran río?
(Nicolas Guillén)

La inmigrante ejerciendo la prostitución ha sido mostrada en numerosas ocasiones por un cine chabacano, gamberro y hasta pornográfico. Su presencia es frecuente en bares de alterne, garitos de carretera, atendiendo a clientes en hoteles o acompañando el discurrir del tráfico en arcenes y calles. Se trata casi siempre de breves escenas centradas en los protagonistas masculinos disfrutando de una noche loca en cuyo transcurso hay ocasión para manifestar la fogosidad y la hombría. El cine serio también ha hecho uso frecuente de esta presencia aportando una nota de exotismo en el decorado en que personajes desalmados, delincuentes o policías hilvanan sus tramas.

Las *princesas* de Fernando León abandonan su papel de secundarias y ocupan el centro de la escena. Se aborda así, de lleno, un asunto que, por otro lado, es objeto de apasionada confrontación social, cuando no de estudio e investigación. Confrontación en ámbitos ciudadanos que querrían evitar el contacto con una prostitución de calle que les desafía en su vivir cotidiano. Confrontación en la política donde diversas corrientes pugnan por desarrollar medidas que pongan fin a esta realidad (abolicionismo), penalicen su ejercicio (prohibicionismo), lo regulen (reglamentarismo) o simplemente lo reconozcan como una actividad laboral donde se eviten los abusos y la explotación.

Nada del cine de inmigrantes que llevamos analizado se había acercado a este mundo. Los datos sociológicos desvelan la feminización creciente de la inmigración. Los flujos migratorios de mujeres en situación irregular favorecen la existencia de redes mafiosas dedicadas al tráfico de personas y a su extorsión. Las que se dedican a la prostitución proceden, en su mayoría, del ámbito latinoame-

ricano, en segundo lugar de África y, en menor medida, aunque en crecimiento, de los países del Este, especialmente Ucrania y Rusia.

Si bien éste es el contexto social en el que nos encontramos, la película de Fernando León transcurre, afortunadamente, por otros escenarios. Se trata de un relato cuyo centro de atención es la singladura personal e íntima de dos prostitutas: Candela Peña (Caye) y Micaela Névarez (Zulema). Ambas viven en el mismo edificio y rivalizan en la misma ocupación. Dos *princesas* que tienen su reino en las calles de la gran ciudad. La Caye, interpretada por una Candela Peña memorable, sueña con un *príncipe azul* que la espere al salir del trabajo. Mientras tanto, vive sola y se encuentra con su familia los domingos, en torno a una comida que, como tantas otras, es ocasión para la acidez y trasfondo no revelado de su dedicación a la prostitución. La otra *princesa*, Zulema, dominicana, elabora sus sueños a la vista de la fotografía de su *príncipe*, su hijo. Todo lo quiere para él y soporta por ello el maltrato y la humillación a la que se ve sometida no por su oficio, sino por carecer de papeles.

El encuentro de Caye y Zulema es un encuentro de seres desvalidos en una atmósfera realista, con pinceladas naif e incursiones en el realismo mágico, que el director construye secuencia a secuencia, merced a unos diálogos espléndidos mediante los que crecen afectos y emociones. Una búsqueda de sentido a unas vidas arrumbadas por el infortunio, pero con arrestos suficientes para perseguir la dignidad. Una hispana y una española, una pareja que es reproducción de otras parejas del cine de inmigrantes: la de Panconqueso y Patricio en *El traje* (2002) o la de Mihai y Tote *El sudor de los ruiseñores* (1998). Una afirmación de encuentro y amistad por encima de orígenes y legalidades.

Escenarios centrales de la película son una peluquería y la madrileña Casa de Campo. Peluquería con aspiración a salón de belleza donde se reúnen Caye y sus amigas y donde descansan, se acicalan, critican, ríen y sueñan. Como en otros ámbitos laborales, las putas contemplan cómo la presencia de las extranjeras, hermosas, exóticas y baratas, las dejan sin clientes. Los diálogos en ese microcosmos son toda una encarnación de la sorpresa y el miedo del currante de a pie ante el desafío que se avecina.

La Casa de Campo es el infierno en que las *princesas* ejercen su oficio. Y deambulan como funambulistas al borde del precipicio. Un ejercicio del oficio que es mostrado en poses y gestos, como un juego de movimientos donde las *princesas* interpretan un baile de máscaras seductor ante unas figuras de fondo, masculinas, simples sombras en la noche. Una visión del oficio ni dramatizada ni ensalzada. No en vano el realizador se sumergió en un arduo trabajo de documentación en el que tuvo ocasión de participar con el colectivo Hetaira en polígonos y en la misma Casa de Campo en sus tareas de solidaridad y apoyo: repartiendo galletas, folletos, condones... y afecto y comprensión. Sumergiendo

finalmente a sus actrices en ese escenario para aprender cosas tan elementales, y tan difíciles como «ver dónde nace Zulema», cómo se plantan delante de un coche, cómo esperan, cómo, en definitiva, ejercen su oficio.

Y ese aprendizaje se transformó en un compromiso que se evidencia en el film y señala el mismo director demandando del espectador la cercanía a las protagonistas: «Estaría muy bien si se quedaran con una idea parecida a la que me quedé yo durante todo el proceso de documentación. Los personajes de la película sólo existen si alguien los imagina, los inventa, si alguien piensa en ellos, como dice el personaje de Caye en la película varias veces (...) *«Existimos porque alguien piensa en nosotras y no al revés»*. Si la gente piensa en los personajes, los recuerda y los considera ante todo como personas, les estará haciendo existir» (Carmen Briz, 2005).

Una película con el rigor, la honestidad y el saber hacer a que nos tiene acostumbrados Fernando León. Una puesta en escena donde las protagonistas conducen el relato y una cámara en mano construye secuencias semidocumentales con una fotografía realista. A decir de más de un crítico, *Princesas* es una bella película, dura y sincera, que dignifica a las personas a las que documenta. Y de paso nos dignifica a todos y todas.

OTRAS PELÍCULAS

CAMADA NEGRA

FICHA TÉCNICA: España: 1977. Director: Manuel Gutiérrez Aragón. Guión: José Luis Borau. Fotografía: Magi Torruella. Música: José Nieto. Duración: 89 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: José Luis Alonso; María Luisa Ponte; Ángela Molina; Joaquín Hinojosa; Manuel Fadón.

SINOPSIS: Análisis sobre las tramas de los grupos ultras que intervinieron en la transición española. De aquella se llamaban incontrolados, aunque alguien los controlaría, digo yo. En su momento desató la ira de los fachas y en muchos lugares de España no se llegó a estrenar por miedo a los «incontrolados».

EL DIRECTOR: Ver comentario a *Cosas que dejé en La Habana*.

CIUDADANOS BAJO SOSPECHA

FICHA TÉCNICA: España 1993. Director: Llorenç Soler. Guión: Llorenç Soler. Fotografía: Llorenç Soler. Música: Eduardo Arbide. Duración: 55 minutos.

SINOPSIS: Una reflexión sobre la situación de los inmigrantes del África negra en España y los problemas de su integración. Muestra las contradicciones y enfrentamientos que plantea la mezcla de culturas y denuncia la hipocresía de la sociedad occidental a través de unos individuos que, a pesar de estar legalmente establecidos en este país, el color de su piel les convierte en ciudadanos bajo sospecha.

EL DIRECTOR: Ver comentario a *Said*.

EL REGRESO DEL VIENTO DEL NORTE

FICHA TÉCNICA: España. 1993. Director: Carlos Verla. Dibujos animados. Duración: 77 minutos.

SINOPSIS: Historia de aventuras con tintes ecológicos y que es una llamada a la unión entre distintas etnias.

WALTER PERALTA

FICHA TÉCNICA: España 1993. Documental 35 mm. B/N. Guión y Dirección: Jordi Molla. Fotografía: Xavier Giménez. Montaje: Xavier Gómez. Música: F. Pérez Hota y David Bustamante.

FICHA ASTISTICA: Laureano Ramírez Padilla; Virtudes Santana; Antonio Molla; Juan Carlos Bellido.

SINOPSIS: Walter Peralta, boxeador profesional, vive el problema de ser negro en un país donde el racismo es una seña de identidad. El color de su piel le impide el contacto con las mujeres.

EL DIRECTOR: Jordi Mollá (Barcelona, 1968) estudia Arte Dramático en el Instituto del Teatro de Barcelona. Debuta en el cine con un papel en *Jamón, Jamón* (1992), del director catalán Bigas Luna. Desde entonces ha participado en numerosas películas, entre las que cabe destacar *Historias del Kronen* (1995), *La Celestina* (1996) o *La buena estrella* (1997). Ha intentado la aventura americana apareciendo en películas como *Las maletas de Tulse Luper* (2003) o *Bad Boys II* (2003).

EL TECHO DEL MUNDO

FICHA TÉCNICA: España-Francia-Suiza (1995). Dirección: Felipe Vega. Guión: Felipe Vega y Julio Llamazares. Fotografía: Denis Jutzeler. Música: Bernardo Bonezzi. Montaje: Ángel Hernández. Duración: 95 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Santiago Ramos (Tomás); Emmanuel Laborit (Marie); Nathalie Cardone (Thérèse); Mulie Jarju (Ousmane); Icíar Bollaín (Teresa); Jean-Luc Bideau (Pierre).

SINOPSIS: Tomás, un emigrante español en Suiza, vive con sus dos hijas y sufre un accidente de trabajo del que no se recuperará. El mundo deja de ser como era antes y Tomás, hombre solidario y vital, se convierte en individuo reaccionario acosado por miedos infantiles. Sus hijas le llevan a su pueblo natal. Las montañas de su infancia le devolverán los secretos de una memoria y una

forma de vida sencilla en las que puede sobrevivir gracias al encuentro con Ousmane. Compleja parábola sobre el racismo y la xenofobia.

EL DIRECTOR: El leonés Felipe Vega (1952) es Licenciado en Imagen por la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid. Crítico en las revistas *Nueva Lente* y *Casablanca*, realizador y guionista, ha rodado hasta el momento seis películas. Las dos primeras, adjetivadas como experimentales, tituladas *Mientras haya luz* (1987) y *El mejor de los tiempos* (1989); con la primera, obtiene el Premio Nuevos Realizadores en el Festival de San Sebastián. En 1991 realiza la comedia *Un paraguas para tres* (1991) con la participación de Juanjo Puigcorbé, Eulalia Ramón e Iciar Bollaín. *El techo del mundo* es su cuarto largometraje en coproducción España-Suiza-Francia y escrita en colaboración con el leonés Julio Llamazares. En 1997 estrena *Grandes ocasiones* con la participación de Andrés Pajares y Rosa María Sardá, adaptación de una obra teatral del inglés Bernard Slade. *Nubes de verano* (2003) supone su regreso a la comedia con una historia sobre el amor que cuenta con la participación de Roberto Enríquez y Natalia Millán.

SUSANNA

FICHA TÉCNICA: T.O. *Susanna*, España, 1996. Director: Antonio Chavarrías. Guión: Antonio Chavarrías. Fotografía: Andreu Rebés. Música: Javier Navarrete. Duración: 99 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Alex Casanovas (Alex); Eva Santolaria (Susanna); Saïd Amel (Saïd); Joan Dalmau (Fouces); Rosa Gámiz (Muntsa); Pere Tantinyá (Xuxo); Jordi Sánchez (Félix); Francés Albiol (Pelopoya).

PREMIOS:

■ Premio Especial del Jurado. Semana Cinematográfica de Verona (1997).

SINOPSIS: Dos hombres, Alex y Saïd, se disputan el amor de Susana. El primero, casado y a punto de ser padre, se ve atrapado por una pasión sexual incontenible. El segundo, Saïd, la quiere convertir en su esposa. Esta dualidad permite la reconstrucción de dos mundos con más relaciones de las que a simple vista pudieran pensarse. Alex, un antiguo representante de vinos que gusta del robo y del engaño, acabará enredado en los bajos fondos de Barcelona trabajando para un perista. Saïd, magrebí, carnicero, pertenece a una comunidad étnica con asentamiento en la ciudad y cuyas tradiciones continúa no sin problemas. Y en medio Susanna, una mujer sola, teñida de rubio platino, con un oscuro pasado, incapaz de dominar sus pasiones y víctima de los deseos de los demás. Tres personajes perfectamente definidos sobre un contexto de barrio popular y de mundos paralelos que se ignoran.

EL DIRECTOR: Antonio Chavarrías es de Hospitalet (Barcelona), donde nació en 1956. Crítico cinematográfico, comienza a trabajar como ayudante de dirección y realiza varios cortos entre los que cabe mencionar *Paisaje sin árbol* (1977) y *Els encants* (1982). *Una sombra en el jardín* (1988) supone su estreno en la dirección, siendo, además, el guionista y productor; obtiene con ella el Premio de la Generalitat al Mejor Director. Ha estrenado también *Manila* (1992), *El hundimiento del Titanic* (1994) y *Volverás* (2002).

MENOS QUE CERO

FICHA TÉCNICA: España, 1996. Director: Ernesto Tellería. Guión: Joxean Muñoz. Fotografía: Enric Davi. Música: José Sánchez-Sanz. Duración: 90 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Román Lúknar (Zarko); Irene Bau (Inés); Txema Blasco (Goyo); José Manuel Cervino (Salva); Carmen Elías (Maite); Icíar Bollaín; Jordi Duader; Anne Igartiburu.

SINOPSIS: Policíaco con cierta carga erótica que plantea las especulaciones inmobiliarias de una desaprensiva Maite y su guardaespaldas, Salva, con la intención de echar de su casa al viejo Goyo. En medio del fregado, Zarko, un emigrante rumano sin papeles, e Inés, una fotógrafa de prensa.

EL DIRECTOR: Nació en Eibar (Guipúzcoa) en el año 1956. Estudia dirección en el Departamento de Estudios Cinematográficos y Audiovisuales de la Universidad del País Vasco. Realiza los cortos *Kaiola* (1984), *Eta kepak hies egin zuen* (1985) y *La cita* (1988). Tiene en su haber tres largos: *Eskorpion* (1988), *Menos que cero* (1995) y *Suerte* (1997). Se gana la vida haciendo documentales y series para Euskal Telebista.

EL SUDOR DE LOS RUISEÑORES

FICHA TÉCNICA: España, 1998; Director: Juan Manuel Cotelo. Guión: Juan Manuel Cotelo. Música: Iñigo Pírfano. Fotografía: Enrique Urdánoz. Montaje: Juan Manuel Cotelo y Susana Cabanas. Duración: 110 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Alexandru Agarici (Mihai); Carlos Ysbert (Tote); María de Medeiros (Goyita); Ana Iona Macaria (Irina); Manuel Monje (Director de orquesta).

PREMIOS:

- Premio Revelación (Juan Manuel Cotelo) del Círculo de Escritores Cinematográficos (1998).

SINOPSIS: Un violonchelista rumano deja a su mujer y a su hija y se traslada a España con la pretensión de triunfar en una gran orquesta. Abandonado a su suerte, debe sobrevivir en Madrid ayudado por Tote, un titiritero del Retiro, y por Goyita, la recepcionista del lugar donde se hospeda. Un choque de culturas y proyectos que es elogio de la solidaridad y la dignidad del trabajo honrado. Una tragicomedia de calado ético y social.

EL DIRECTOR: Madrileño y de profesión periodista, debuta en el cine con *El sudor de los ruiseñores*, su ópera prima, de la que es a la vez guionista y productor. Ha trabajado para Euskal Telebista y Canal Sur.

TOMÁNDOTE

FICHA TÉCNICA: España, 2000; Directora: Isabel Gardela. Guión: Isabel Gardela. Fotografía: Nuria Roldó. Música: Alex Solana. Montaje: Domi Parra y Víctor Vidal. Duración: 94 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Nuria Prims (Gabi); Zack Qureshi (Jalil); Texll Sust (Raquell); Olalla Moreno (Clara); Teresa Gimpera (madre); Mónica Van Campen (Mai); Xavier Graset (Fede); Carlos Orellana (Guillermo); Mohama Khalid (Tajamal), y la colaboración de Lucía Etxebarria.

SINOPSIS: Gabi es una escritora que regresa a Barcelona para recoger un premio, tras vivir a tope en Madrid, con la pretensión de adquirir experiencia para sus relatos eróticos. Conoce a Jalil, un hindú de religión islámica que trabaja en una floristería y con el que establecerá una relación apasionada. Conviven durante el verano y, tras una breve separación, la reanudación de la relación supondrá la aparición de un conflicto motivado por las diferencias personales y culturales.

LA DIRECTORA: nace en Barcelona en 1965. Posee un importante currículum: se licencia en Filosofía por la Universidad de Barcelona, obtiene el título de Técnico en Imagen y Sonido en la especialidad de Imagen Fílmica por la Escuela de Medios Audiovisuales (EMAV) y el Máster de Escritura de Guiones para la televisión y el cine por la Universidad Autónoma de Barcelona. *Tomándote* es su primera película, pero con anterioridad ha trabajado como guionista, productora y ayudante de producción. En 1988 se estrena en el Súper 8 con *In nuce*. Al año siguiente estrena *No obris mai la porta a un cec* codirigiendo junto a Cesc Gay, con la que gana el segundo premio en el Festival Ciutat de Valls. En 1996 escribe y dirige *El olfato*, uno de los episodios del film colectivo *El dominio de los sentidos*. Entre sus trabajos destaca su participación en las películas *Boom, boom* (Rosa Vergés, 1990) y *Cadáveres para el lunes* (J. Torres, 1994).

SALVAJES

FICHA TÉCNICA: España, 2001. Director: Carlos Molinero. Guión: Lola Salvador basado en la obra de teatro de José Luis Alonso de Santos. Con la colaboración de Jorge Juan Martínez, Clara Pérez Escribá y Carlos Molinero. Fotografía: Gerardo Gormezano. Montaje: Renato San Juan y José Recuenco. Duración: 98 minutos

FICHA ARTÍSTICA: Imanol Arias (Eduardo); Marisa Paredes (Berta); Manuel Morón (Morís); Roger Casamajor (Guillermo); Alberto Ferreiro (Raúl); María Issasi (Lucía); Conchita Goynes (Ángela); Toni Gómez (Lobo); Víctor Rivas (Brito); Juan Sanz (Santi); Alicia Sánchez (Amparo); Emilio Buale (René).

PREMIOS:

- Se presentó en la sección Zabaltegi del Festival de Cine de San Sebastián (2001).
- Fue candidata a la mejor dirección novel, actriz revelación (María Isasi) y guión adaptado de los Premios Goya (2002).

SINOPSIS: René, un joven senegalés, es brutalmente apaleado por un grupo de cabezas rapadas. Eduardo, el policía encargado del caso, enfermo y trasladado a Levante, mantiene una relación sentimental con Berta, una enfermera que vive con tres sobrinos. El policía descubre que en el apaleamiento están involucrados los sobrinos de Berta. Película ambientada en Valencia.

EL DIRECTOR: Originario de Madrid, 1972. Es titulado por la Escuela de Cinematografía de la Comunidad de Madrid. Ha rodado tres cortos (*Dos niños de buen corazón*, *Making of Atraco* y *Estudio antropológico de la muerte en España*), escrito guiones para cine, y series de televisión. *Salvajes* es su primera incursión en el mundo del largometraje.

ILEGAL

FICHA TÉCNICA: España, 2002; Dirección: Ignacio Villar. Guión: Ignacio Vilar, Valentín Fernández-Tubau y Alicia Freire. Fotografía: Federico Ribes Ponsoda. Música: Manuel Balboa. Duración: 116 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Chisco Amado (Luis); Lucía Jiménez (Sofía); Chete Lera (Durán); Vicenta N'Dongo (María); Josito Porto (Manuel); Farid Fatmi (Abdú); Younes Bachir (Lamine); Alfonso Agra (Bernardo); Dorotea Bárcena (Sra. Lamine); Eva Fernández (Isabel); Emilio Buale (Senegalés).

SINOPSIS: Luis es un periodista que realiza un reportaje sobre la inmigración ilegal en Marruecos. Un malentendido hace que, sin saberlo, grabe una cinta destinada a un reportero de la competencia, Durán, quien, para obtener

esa cinta, tuvo que pedir mucho dinero a la emisora de televisión para la que trabaja. Gracias a esa cinta, Luis accede a un conocimiento prohibido: las redes del tráfico de esclavos en la Galicia del narcotráfico. Presentada como «un *thriller* hecho en Galicia», *Ilegal* es una accidentada mezcla de aventuras donde la investigación de unos reporteros de un caso de tráfico ilegal de inmigrantes da lugar a un rompecabezas excesivo: persecuciones, asesinatos, historia de amor...

EL DIRECTOR: Ignacio Villar comenzó en el campo del cortometraje, donde ha realizado *Edipo y Techné* (1995), *El cambio* (1998), y *Disonancias* (1999). Funda en 1991 la productora Vía Láctea Film. Es autor de un documental en vídeo, *Polizones* (1999), sobre la problemática de los inmigrantes sin papeles que llegan a los puertos gallegos en las bodegas de los barcos. *Ilegal* es su primer largometraje.

SUPERTRAMPS

FICHA TÉCNICA: España 2004; Directores: José María Goenaga e Iñigo Berasategui. Guión: José María Goenaga y Joanes Urkixo. Banda sonora: Pascal Gaigne. Voces: Peio Artetxe, Kiko Jauregui, Pili Ferrero y Ane Aseginolaza. Duración: 70 minutos.

SINOPSIS: Una paloma oriental, un rata europea, una cucaracha caribeña y un gato negro son los protagonistas de esta película de dibujos contra la xenofobia. Personajes callejeros y marginales que ven cambiar su suerte al encontrar a una gata pija que prefiere vivir con ellos a continuar haciéndolo con su acomodada familia. Los malos, unos *pitbulls* fascistas, guardianes de un local en el que no se permite la entrada.

FORA DO BRASIL

FICHA TÉCNICA: España, 2002. Dirección: Torrent Carles Aledo. Duración: 6 minutos.

SINOPSIS: reflexión de un chico brasileño que lleva seis años viviendo en Barcelona y cuenta, en primera persona, su experiencia de brasileño y negro. Relato de una paradoja: cómo lograr sentirse parte de la ciudad, trabajar, enamorarse y formar una familia mientras cada día alguien le recuerda que nació en otro sitio.

Y TÚ, ¿QUÉ HARÍAS?

FICHA TÉCNICA: España, 2002. Director: Emiliano Melgarejo Hernández. Guión: Ana García. Duración: 7 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Emilio Buale, Salvador Leal, Marga Torres, Mamado Sy.

SINOPSIS: Un grupo de inmigrantes vive una difícil situación que provoca que el espectador tenga que ponerse, por una vez, en la piel del *otro*.

EL NIÑO QUE JUGABA CON TRENES

FICHA TÉCNICA: España, 2003. Dirección Jorge Blas Borroy. Guión: Jorge Blas y Josean Pastor. Fotografía: Ferando Torres. Montaje: Jorge Blas y José Ángel Delgado. Color, 35mm. Duración: 10 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Emilio Buale (padre), Judith Diakhate (madre), y Julio Adu (hijo).

SINOPSIS: historia de un niño de cuatro años obsesionado por los trenes. Vive en una zona rural con sus padres, inmigrantes que se ganan la vida haciendo copias piratas de CD. Un día descubre el tren más grande y bonito que jamás ha visto. Decide así poner en peligro su vida para hacer realidad su sueño.

UN CUENTO CHINO

FICHA TÉCNICA: España, 2003. Blanco y negro, 35 mm. Director: Antonio Llorens. Guión: Antonio Llorens. Fotografía: Federico Ribes. Montaje: Manolo Moll. Sonido: Carlos Sancho. Duración: 10 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Sergio Claramunt, Gulmira Shablina, Ana Midori, Vicky Lacruz y José Roselló.

SINOPSIS: historia de la emigración de una familia china en la Comunidad Valenciana.

AMIGO NO GIMA

FICHA TÉCNICA: España, 2003. Dirección: Iñaki Peñafiel. Guión: Iñaki Peñafiel y Emma Bertrán. Fotografía: Ignacio Giménez Rico. Música: Ibon Errazkin. Montaje: Daniel Fernández. Duración: 12 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Mohamed Chafik; Cesáreo Estébanez; Paco Algora; Abdel Aziz El Mountassir; Marylin Torres; Illinana Wilson.

SINOPSIS: Españoles, marroquíes, chinos, africanos y latinos conviven en el barrio de Lavapiés en el momento en que se celebra el nuevo año chino.

PLATICANDO

FICHA TÉCNICA: España, 2004. Dirección: Marisa Lafuente. Guión: Jaime Sagi-Vela. Fotografía: Rogelio Abrales. Música: Pedro Barbadillo. Sonido: Alex F. Capilla. Duración: 26 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Inmigrantes anónimos de Madrid: Vladimir y Zafir (Rusia); Lario (Croacia); Petia (Bulgaria); Abass, Soumboul y Khadim (Senegal); Vicky y Mary (República Dominicana); Morena (Venezuela); Daniela (Colombia); Samila (Marruecos); Deborah (Brasil).

SINOPSIS: La vida de 15 inmigrantes a través de sus llamadas telefónicas, íntimas y personales. Sólo tres días después del atentado del 11 de marzo, una cámara sigue las conversaciones telefónicas de unos inmigrantes que tienen en el teléfono el cordón umbilical con su mundo. Historias reales, testimonios irrepetibles, miedos y esperanzas que se despliegan en cuatro locutorios de la ciudad de Madrid. El corto tiene una duración de 25 minutos y cuenta con una banda sonora original compuesta especialmente para la película. Los testimonios que aparecen en la obra corresponden a Vladimir y Zafir (Rusia); Lario (Croacia); Petia (Bulgaria); Abass, Soumboul y Khadim (Senegal); Vicky y Mary (República Dominicana); Morena (Venezuela); Daniela (Colombia); Samila (Marruecos) y Deborah (Brasil).

BOTA DE ORO

FICHA TÉCNICA: España, 2005. Color. 35mm. Director y guión: Ramón Tarrés y José Luis Baringo. Fotografía: Ángel Amorós. Montaje: Julio Gutiérrez. Música: Carlos Ramos y Daniel Maldonado. Sonido: Miguel Carretero. Duración: 14 minutos.

FICHA ARTÍSTICA: Borja Molinillo; Mohamed Tari; José Luis Santos.

SINOPSIS: Roberto y Moha son dos grandes amigos a los que une su pasión por el fútbol. Sus vidas dan un giro cuando se les selecciona para probar por el equipo local.

LOS DIRECTORES: Ramón Tarrés tiene una larga trayectoria como guionista en televisión (es uno de los guionistas de *Aquí no hay quien viva*, serie de éxito) y ha escrito varios documentales. José Luis ha desarrollado una sólida formación en la RESAD y posterior ejercicio profesional como director de actores. El cortometraje es su primera incursión en el cine.

OTROS CORTOS

Charlot (Gustavo García Saravi, 1989)

Sé bueno, Johnny (Miguel Santesmases, 1992)

Cabeza de turco (Jorge Borrel, 1993)

¡Qué vienen, qué vienen! (Gustavo Vallecas, 1995)

Estrecho Aventure (Valeriano López Domínguez, 1996)

La línea del Estrecho (Javier Gil, 1997)

Todos os llamáis Mohamed (Max Lemke, 1998)

Marionetas de plomo (Rafael Montesinos, 1999)

El conde inglés (Clara López Rubio, 2001)

Bamboleo (Luis Prieto, 2001)

Sin documentos (Joaquín Martínez, 2001)

Lekk (La comida) (Susi Gonzalvo, 2002)

Fresa amarga (Film colectivo, Intermedia producciones, 2002)

Mariposas de Fuego (Luis Prieto, 2003)

Mimoun (Gonzalo Ballester, 2003)

Ilusiones rotas (Alex Quiroga, 2004)

En *Hay motivo* (2004) hay dos cortos: *Español para extranjeros* (José Luis García Sánchez) y *Verja* (Alfonso Ungría)

Madrid 11-M. Todos íbamos en ese tren, donde de los 24 cortometrajes un tercio se centran en las vivencias de los inmigrantes.

Notas:

¹ Lo mismo cabe señalar respecto a las series de televisión producidas en el país.

² En los años noventa la cifra de realizadoras pasó de las doce que habían dirigido películas hasta finales de los años ochenta a casi treinta (Herederó, 1998). Para un acercamiento al tema véanse los trabajos de Carlos F. Herederó (*La mitad del cielo, Directoras españolas de los años 90*, 1998), los textos del II Encuentros de nuevos autores (2000), el libro de María Camí-Vela (*Mujeres detrás de la cámara*, 2001), que eleva el número de realizadoras a cuarenta y cuatro, o el artículo de Marta Balletbó *Cine de mujeres: etiqueta, cruz y esperanza* (1997).

³ Ver al respecto el artículo de Iciar Bollain publicado en el libro de Carlos Herederó (1998) *La mitad del cielo: directoras españolas de los años 90*. Málaga: Festival de Cine Español de Málaga.

⁴ Sobre la representación del hombre y la mujer en el cine véanse los trabajos de Pilar Aguilar (1998), o Teresa de Laurentis (1992). Esta última, resaltando el papel secundario de las mujeres en los films, afirma que las mujeres «nos llegan insertas en narraciones donde los héroes, los protagonistas, son otros. No viven en su propia historia sino en la de otros, el sujeto que le da significado. Son figuras, son paisaje, son pretexto en la narración de un héroe que busca su destino».

⁵ Utilizo la expresión «otra raza» a sabiendas de su inadecuación. Las razas no existen desde un punto de vista biológico aunque sí desde un punto de vista discursivo.

⁶ Aparece también en la comedia esperpéntica de José Luis García Sánchez *Siempre hay un camino a la derecha* (1997).

⁷ Ha trabajado en televisión en los seriales *Tío Willy* para TVE1, *Médico de Familia*, *La casa de los líos*, *El comisario*, *Abierto 24 horas*, *El botones sacarino* y en *Mediterráneo*. En teatro, su larga trayectoria continúa con *Yonkis y Yankis* y *Combate de negro y perros*, ambas en el Centro Dramático Nacional. También actuó en *Diktat* y *Primavera*. Cortos con su participación son *Y tú, ¿qué harías?* (Emiliano Melgarejo, 2002), donde un grupo de emigrantes vive una difícil situación, y *El niño que jugaba con trenes* (Jorge Blas, 2003), en la que hace también de inmigrante recién llegado a España.

⁸ Con la excepción de Vicenta N'Donga, presente en *Ilegales* y en todo un conjunto de papeles secundarios en films como *La sal de la vida* (1995), *Airbag* (1997), *Los lobos de Washington* (1999) o *Sin noticias de Dios* (2001).

⁹ Se pueden constatar breves presencias de mujeres magrebíes en *Susanna*, *Poniente*, *Saïd* y *Extranjeras*.

¹⁰ *El Anuario de las Migraciones* (2002) del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales proporciona los siguientes porcentajes de mujeres inmigrantes en España. La inmigración femenina constituye el 45% del total de extranjeros con permiso de residencia. Los flujos más importantes proceden de América Latina, donde las mujeres alcanzan un 57%. Respecto al Magreb, las mujeres son el 37% de la inmigración marroquí y el 20% de la argelina.

¹¹ La novela de Daniel Defoe *Robinson Crusoe* puede ponerse como ejemplo de narrativa colonialista y racista. El contacto con un naufrago negro es ocasión para que Robinsón dé muestras de la superioridad del hombre blanco: le pone nombre, le enseña a beber, se denomina a sí mismo como amo, etc. En definitiva, el blanco posee el conocimiento y el negro la ignorancia: se justifica así el dominio y la explotación del *otro*.

¹² Tómese en consideración que el cine español no da cuenta de la diversidad lingüística interna. Excepto en contadas ocasiones como, por ejemplo, *Carne de gallina* (Javier Maqua, 2001), donde se habla asturiano, o en *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004), donde hay un

notable acento gallego y algunos diálogos en catalán, la cinematografía dominante elabora una suerte de castellano estándar, sin acento o, en todo caso, con una ligera cadencia entre extremeña o andaluza. La España plural no ha llegado aún a las pantallas.

¹³ Por cierto, excepto en la oración que lo acompaña, se trata del mismo rito que utilizan los judíos sin que tal expresión cultural, que yo recuerde, nos sea mostrada en el cine.

¹⁴ En *Poniente* (2001), existe una pequeña reflexión sobre la falta de raíces del protagonista, interpretado por José Coronado, cuyo pasado suizo, fruto de la emigración de su padre, supone un distanciamiento con los españoles y facilita el acercamiento a los magrebíes. Lo mismo le ocurre a Saïd en *Susanna* (1996), que en un momento determinado afirma no entender bien las tradiciones de su familia y las considera cosas del pasado, aunque es incapaz de romper con ellas.

¹⁵ Sigfrid (1998).

¹⁶ Gea, J. C. (1999).

¹⁷ Iciar Bollain ha señalado que la película se le ocurrió leyendo en la prensa la noticia de una caravana de mujeres organizada en 1985 por los vecinos de Plan, un pueblo de Aragón. La directora tuvo también la ocasión de ir a una de esas caravanas donde descubre la fuerza de las mujeres «pa tirar pa lante» a pesar de haberlo pasado fatal.

¹⁸ Aunque el autor no está de acuerdo con que su película sea un documental pues la gente ve el documental, como una prolongación del periodismo «y eso no tiene nada que ver con el documental como forma cinematográfica bella y ambiciosa».

¹⁹ Entrevista de Ramón Lluís Bande (2001).

²⁰ Tomado de Diego Galán (2004).

²¹ Ídem.

²² Teresa Cendros (2001).

²³ II Encuentros de nuevos autores (2001: 81).

Bibliografía

- II Encuentros de nuevos autores (2001), Valladolid: 46 Semana Internacional de Cine de Valladolid y Sociedad General de Autores y Editores/Fundación Autor .
- Aguilar, Pilar (1998), *Mujer, amor, sexo en el cine español de los 90*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- Allport, Gordon W. (1954), *The nature of prejudice*, Reading, Mass: Addison-Wesley Publishing Company.
- Balletbó, Marta (1997), *Cine de mujeres: etiqueta, cruz y esperanza*, Meridiana, 7.
- Bande, Ramón Lluís (2001), «En busca del tiempo», entrevista a José Luis Guerín, catálogo del Festival de Cine de Xixón.
- Bogle, D. (1994), *Toms, coons, mulattoes, mammies and bucks. An interpretative history of blacks in American films*, Oxford: Round House.
- Bolláin, Iciar (1996), *Ken Loach, un observador solitario*, Madrid: El País-Aguilar.
- Britz, Carmen (2005), «Princesas en la calle», *Página Abierta*, nº: 163, 42-43.
- Camí-Vela, María (2001), *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*, Madrid: Ocho y Medio.
- Carrasquilla, María Claudia y Casal, Marta (2004), *Entre el Magreb y España: voces y miradas de mujeres*, Madrid: ACSUR-Las Segovias.
- Cendros, Teresa (2001), entrevista a José Luis Guerín, *El País*, 14 de noviembre, pag. 34.
- Cotelo, Juan Manuel (2000), *Ópera prima: así logré escribir, producir y dirigir mi primer largometraje*, Barcelona: Editorial CIE DOSSAT.
- Dönmez-Colin, G. (2004), *Women, islam and cinema*, Londres: Reaktion Books.
- Elena, Alberto (2005), *Representaciones de la inmigración en el cine español: la producción comercial y sus márgenes*, Archivos de la Filmoteca, 54-65.
- Fernández-Santos, Ángel (1996), «Taxi», *El País*, 21 de septiembre.
- Fernández-Santos, Ángel (1999), *Flores de otro mundo*, *El País*, 29 de diciembre.

- Galán, Diego (2004), «En construcción, de José Luis Guerín», *El País*, 25 de junio.
- Garrido, J. A. (2004), *Minorías en el cine: la etnia gitana en la pantalla*, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Gea, J. C. (1999), Entrevista a Javier Maqua, *La Nueva España*, 5 de septiembre.
- Herederó, Carlos F. (1998), *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*, Málaga: Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga.
- Juliano, Dolores (1999), «Los nuevos modelos de investigación y la migración de las mujeres», en Esteban y Díaz Mantegui (Coord.), *Antropología feminista: desafíos teóricos y metodológicos*, Donostia: Ankulegi.
- Juliano (2000), *Mujeres estructuralmente viajeras: estereotipos y estrategias*, PAPERS, 60, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Laurentis, Teresa de (1992), *Alicia, ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid: Cátedra.
- Lorman, Josep (1996), *Saïd*, Madrid: SM.
- Maqua, J. (1992), *El docudrama. Fronteras de la ficción*, Madrid: Cátedra.
- Mortende, J. E. (1996), *Dirigido por*, octubre 1996.
- Nash, Mary (2000), «La construcción social de la mujer inmigrante», en María Angels Roque (ed.), *Mujer y migración en el Mediterráneo occidental*, Barcelona: Icaria.
- Ramirez, Charles, (2002), *Latino images in film. Stereotypes, subversion, resistance*, Austin: University of Texas Press.
- Rushdie, S. (1988), *The Raj Revival*, en Twitchin, J (Edit.) (1988), *El libro de los medios de comunicación en blanco y negro. Manual para el estudio del racismo y la televisión*, Staffs: Tretham Books, pp. 130-133.
- Shohat, E. y Stam, R. (2002), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.
- Sigfrid (1998), entrevista a Manuel Gutiérrez Aragón, *Turia*, 1773, 39-42.
- Soler, Llorenç (2002), *Los hilos secretos de mis documentales*, Barcelona: CIMS.

Obras de consulta

- Borau, José Luis (1998), *Diccionario del cine español*, Madrid: Alianza Editorial.
- Sanchez Noriega, José Luis (2002), *Historia del cine*, Madrid: Alianza Editorial.
- Torres, Augusto M. (1999), *Cine español*, Madrid: Espasa Calpe.

Libros publicados en esta colección

1. *Pensar la vivienda*. Luis Cortés (compilador). 192 pp.
2. *El Caso Social Individual. El diagnóstico social* (textos seleccionados) Mary E. Richmond. Prólogo de Mari Gaviria. 256 pp.
3. *Materiales para una educación antirracista*. Rosa Calvo Cuesta, Chema Castiello, Juan García Gutiérrez, Juan Nicieza Fernández, Rosalía Pérez Mota, Antonio Reguera García, 148 pp.
4. *Modernidad y posmodernidad*. (Cuaderno de trabajo). Selección de textos y comentarios de Eugenio del Río. 144 pp.
5. *La palabra y la espada. Genealogía de las revoluciones*. José Luis Rodríguez García. 352 pp.
6. *Libros de texto y diversidad cultural*. Grupo Eleuterio Quintanilla. 126 pp.
7. *El malestar urbano en la gran ciudad*. M. J. González, R. Ramos, M. V. Gómez, Carles Dolç, L. Cortés y M. Sarvia. 128 pp.
8. *Una apuesta por Andalucía*. Rafael Calvo, José Sánchez, Lola Callejón, Manuel Delgado, José Guardia y Miguel López. 112 pp.
9. *Reflexivity and interculturality in modern language teaching and learning*. Oximoron Team. Edited by Fernando Cerezal and Manuel Megías with Jane Jones. 128 pp.
10. *Enseñanza y aprendizaje de lenguas modernas e interculturalidad*. Fernando Cerezal (editor). 128 pp.
11. *Institucionismo y reforma social en España*. Jorge Uria (Coord.), J. Sisinio Pérez, Manuel Suárez, Eduardo Zimmermann, Francisco Erice, J. A. Crespo, Santiago Castillo, Yvan Lissorgues, Alfredo Baratas, Ricardo Campos, Carmen García y Aida Terrón. 332 pp.
12. *Huevos de serpiente. Racismo y xenofobia en el cine*. Chema Castiello. 168 pp.
13. *La ciudad y los derechos humanos. Una modesta proposición sobre derechos humanos y práctica urbanística*. Rosario del Caz, Pablo Gigosos y Manuel Saravia. 136 pp.
14. *El saber científico de las mujeres*. Núria Solsona i Pairo. 152 pp.
15. *Antropología de la sexualidad y diversidad cultural*. José Antonio Nieto. 354 pp.
16. *El graffiti universitario*. Fernando Figueroa-Saavedra. 160 pp.
17. *¿Quién crea empresas? Redes y empresarialidad*. Ignasi Brunet Icart y Amado Alarcón Alarcón. 240 pp.
18. *Intervención social: cultura, discursos y poder. Aportaciones desde la Antropología*. Esteban Ruiz Ballesteros. 208 pp.
19. *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*. Chema Castiello. 128 pp.