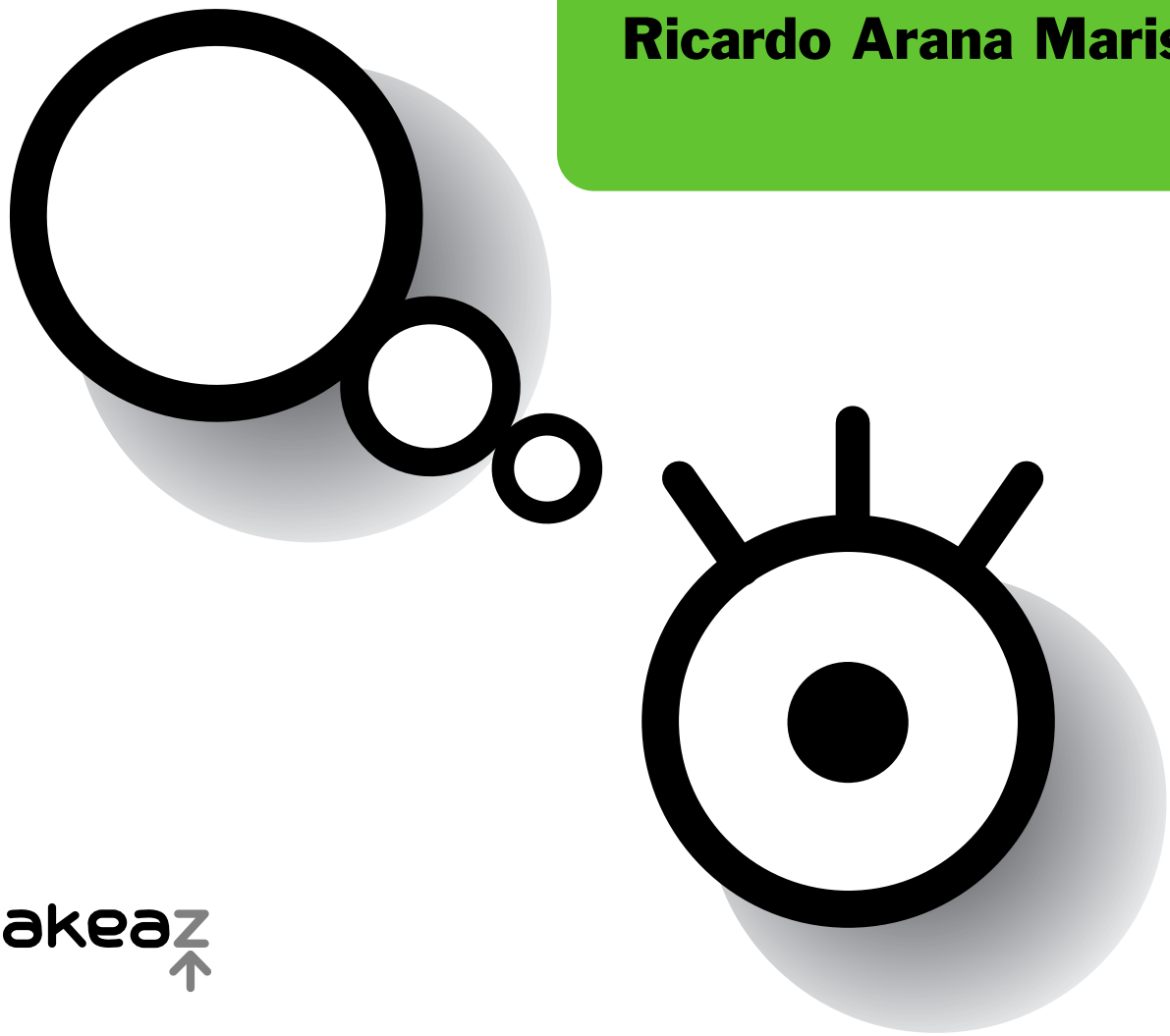
# LA INMIGRACIÓN EN CLAVE DE COMEDIA

**Ricardo Arana Mariscal**



bakeaz

DERECHOS AL CINE

2

# LA INMIGRACIÓN EN CLAVE DE COMEDIA

La edición de este libro ha sido posible gracias a la financiación de la Subdirección General de Cooperación Internacional del Ministerio de Educación y Ciencia.

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CIENCIA

# LA INMIGRACIÓN EN CLAVE DE COMEDIA

**Ricardo Arana Mariscal**

bakeaz

## Derechos al Cine

Director de la colección: Ricardo Arana Mariscal
Coordinación editorial: Blanca Pérez Fraile

**Derechos al Cine** es una colección de libros monográficos que ponen a disposición de los educadores una propuesta pedagógica que aprovecha la fuerza de atracción y las potencialidades del cine para la educación en valores. Cada uno de los títulos de la colección aborda temas diferentes, todos ellos relacionados con los derechos humanos. Es uno de los proyectos de la Escuela de paz de Bakeaz.

La **Escuela de paz** es un lugar de encuentro y de diálogo, un instituto de formación e investigación, un centro de información y documentación, un equipo de consejo, mediación e intervención en el medio escolar, y un instrumento de análisis crítico y de denuncia pública, que nace con el objetivo de educar en una cultura de paz fundada en la promoción de los derechos humanos y de las libertades fundamentales, del desarrollo sostenible, de una ciudadanía democrática y cosmopolita, y de una ética cívica basada en la tolerancia y la solidaridad intercultural.

**Bakeaz** es una organización no gubernamental fundada en 1992 y dedicada a la investigación. Creada por personas vinculadas a la universidad y al ámbito del pacifismo, los derechos humanos y el medio ambiente, intenta proporcionar criterios para la reflexión y la acción cívica sobre cuestiones relativas a la militarización de las relaciones internacionales, las políticas de seguridad, la producción y el comercio de armas, la relación teórica entre economía y ecología, las políticas hidrológicas y de gestión del agua, los procesos de Agenda 21 Local, las políticas de cooperación o la educación para la paz y los derechos humanos. Para el desarrollo de su actividad cuenta con una biblioteca especializada; realiza estudios e investigaciones con el concurso de una amplia red de expertos; publica en diversas colecciones de libros y boletines teóricos sus propias investigaciones o las de organizaciones internacionales como el Worldwatch Institute, ICLEI o Unesco; organiza cursos, seminarios y ciclos de conferencias; asesora a organizaciones, instituciones y medios de comunicación; publica artículos en prensa y revistas teóricas; y participa en seminarios y congresos.

Diseño de la colección: Álvaro Pérez Benavente.

© Ricardo Arana Mariscal, 2007
© Bakeaz, 2007
Santa María, 1-1.º • 48005 Bilbao
Tel.: 94 4790070 • Fax: 94 4790071
Correo electrónico: escueladepaz@bakeaz.org
http://www.escueladepaz.org

ISBN: 978-84-88949-86-8
Depósito legal: BI-3386-07

Las opiniones expresadas en este trabajo no coinciden necesariamente con las de Bakeaz.

Este libro está impreso en papel 100% reciclado y libre de cloro.

ALFONSO: Mira…
MARIRROSI: ¿Qué son?
ALFONSO: Orquídeas.
MARIRROSI: ¡Ah, qué bonitas!
ALFONSO: Es la primera vez que las planto, ¿sabes?
MARIRROSI: ¿De dónde son?
ALFONSO: Africanas…
MARIRROSI: ¿Y tú crees que crecerán aquí?
ALFONSO: Cuidándolo, crece todo.
MARIRROSI: ¿Tú crees?

*Flores de otro mundo,* Icíar Bollaín (1999)

Ver películas

Observar secuencias

Oír sonidos, diálogos…

Escuchar canciones

Comprender textos teóricos

Analizar películas, personajes, diálogos…

Pensar y reflexionar

Comentar en grupo

Aprender conceptos

Actuar y hacer

# índice


**Introducción** 11

**Inmigración e imagen** 13

La inmigración en España 13
Las migraciones 14
Ni ángeles ni demonios 16
La visión de la inmigración 17
Migración y derechos humanos 18
La necesidad de actuar con todos 20
El cine como herramienta de análisis 21
La inmigración en clave de comedia 22
Actividades para ver, oír, pensar… 23
Para ver una película 24

**Propuestas de trabajo** 27

**1. El viaje migratorio y la llegada** **29**
Propuesta principal: 'The Immigrant' 29
Otras propuestas 36
- 'Matrimonio de conveniencia'
- 'Bwana'

**2. El encuentro cultural** **39**
Propuesta principal: 'El próximo Oriente' 39
Otras propuestas 46
- 'Mi gran boda griega'
- 'Oriente es Oriente'

**3. La causa económica de la emigración** **49**
Propuesta principal: 'Un franco, 14 pesetas' 49
Otras propuestas 56
- 'Las mujeres de verdad tienen curvas'
- 'Cosas que dejé en La Habana'

**4. Los motivos políticos de la emigración** **59**
Propuesta principal: 'La terminal' 59
Otra propuesta 67
- 'Un ruso en Nueva York'

**5. Mirando hacia abajo: la emigración explicada a los más pequeños** **69**
Propuesta principal: 'Fievel y el Nuevo Mundo' 69

**6. La inmigración más allá de la comedia** **77**
Propuesta principal: 'Las cartas de Alou' 77
Otras propuestas: la inmigración en otras claves 84
- Drama: 'Las uvas de la ira'
  'América, América'
  'Flores de otro mundo'
  'Pan y rosas'
  'Sólo un beso'
  'Gangs of New York'
- Western: 'Caravana de paz'
- Musical: 'El violinista en el tejado'
- Documental: 'Balseros'
  'Extranjeras'
  'El tren de la memoria'

**Sugerencias metodológicas** **97**

Trabajar con el guión 99
Trabajar con la palabra 102
Trabajar con otros sonidos 104
Trabajar con la imagen 105
Trabajar las ideas 110
Trabajar entre todos: el cineforo 114
Trabajar detrás de la cámara 117

**Epílogo** **119**

**Bibliografía** **121**

# INTRODUCCIÓN

La Escuela de paz de Bakeaz entiende la educación para la paz en sus múltiples dimensiones: es educación para el desarme, para los derechos humanos, para el desarrollo… En este sentido, el fenómeno migratorio, con sus dinámicas y características específicas, no es ajeno al concepto de educación para la paz que impulsa Bakeaz.

Con este trabajo se intenta aportar una reflexión y una propuesta metodológica para trabajar —tanto en la enseñanza reglada como en la no reglada— la inmigración desde la perspectiva del cine y apoyar la alfabetización audiovisual que nos exige nuestra época, siempre tomando como base el respeto a la diferencia y la aceptación de los emigrantes como sujetos portadores de derechos.

Este estudio se relaciona con una nueva línea de trabajo de la Escuela de paz de Bakeaz, el proyecto Derechos al cine, en el que se trata de abordar la educación en derechos humanos utilizando el cine y sus potencialidades como recurso pedagógico y ofrecer a los profesionales de la enseñanza una propuesta pedagógica con sus correspondientes materiales didácticos.

Esta colección constará de diversos trabajos que contendrán una reflexión tanto sobre el lenguaje cinematográfico como sobre los derechos humanos, así como análisis y propuestas metodológicas sobre al menos seis películas estrenadas dentro del circuito comercial atendiendo a diversos grupos diana estructurados por edades.

Para facilitar la consulta de esta obra, *La inmigración en clave de comedia,* puede accederse a ella también a través de la página web <http://www.escueladepaz.org>.

## AGRADECIMIENTOS

Esta publicación no hubiera sido posible sin la colaboración de un buen puñado de personas, entre las que destaca Hernán Echevarría, por sus valiosas reflexiones y aportaciones.

En lo que respecta a los análisis fílmicos que aparecen en estas páginas, merecen categoría de coautores Fernando Ganzo y Laura García, e imprescindibles también han sido las ayudas de Pedro Herbosa para formular las sugerencias de trabajo delante y detrás de la cámara, así como las de M.ª Ángeles Ricondo para ordenar los datos técnicos de los filmes.

En este capítulo de responsabilidades y agradecimientos, no se puede olvidar a Andoni Basterra y Jesús Prieto, cuyas contribuciones han servido para describir de mejor manera el fenómeno migratorio. Lo mismo

ocurre con Gonzalo Larruzea, cuya lectura crítica de los distintos borradores ha posibilitado que estas páginas sean más inteligibles.

Por último, debe quedar patente el reconocimiento a varios integrantes del equipo de Bakeaz: Asun Merinero, de la Escuela de paz, Xabier Andrés, del área de inmigración, Blanca Pérez, coordinadora editorial, y Josu Ugarte, director de la entidad.

Han sido el trabajo de estas personas y el apoyo de otras muchas que no se alcanza a citar en este reducido espacio, los que han hecho posible que vea la luz esta reflexión que intenta aunar una perspectiva inclusiva de nuestra sociedad y una alfabetización visual crítica.

## LA INMIGRACIÓN EN ESPAÑA

A 1 de enero de 2007, la población empadronada en España superaba los 45 millones de personas, según el avance del padrón municipal. Casi cuatro millones y medio de estas personas eran extranjeras. Durante el año 2006, el número de españoles empadronados experimentó un aumento neto de apenas 70.000 (0,17%), mientras que el de las personas extranjeras creció en 338.000 (8,17%), según el Observatorio Permanente de la Inmigración. Éstas asumen prácticamente en exclusiva el actual crecimiento demográfico español.

El incremento de la inmigración en el último cuarto del pasado siglo y primeros años del actual ha sido espectacular: el número de residentes extranjeros con permiso de residencia en España se multiplicó por diez de 1975 a 2003 (de unos 165.000 aproximadamente pasaron a 1.600.000 en 2003), y el aumento continúa imparable (véase la tabla 1). Para hacerse a la idea de la aceleración del fenómeno, baste señalar que el incremento de extranjeros en España entre 2001 y 2002[1] fue igual que el total de extranjeros que había en el país en 1998.

TABLA 1

***Crecimiento anual de los residentes extranjeros en España, 2001-2006***

| Año | Residentes extranjeros a 31 de diciembre | Crecimiento (%) |
|---|---|---|
| 2001 | 1.109.060 | |
| 2002 | 1.324.001 | 19,4 |
| 2003 | 1.647.011 | 24,4 |
| 2004 | 1.977.291 | 20,1 |
| 2005 | 2.738.932 | 38,5 |
| 2006 | 3.021.808 | 10,3 |

Fuente: Pajares (2007: 30).

1. Hay que tener en cuenta también que el proceso de regularización extraordinaria hizo aflorar población inmigrante oculta a la estadística del padrón.

Y lo que es también muy importante: ha aumentado de forma considerable su diversidad. Ya no son personas que proceden mayoritariamente de la Unión Europea, como ocurría en el último tercio del siglo pasado, sino que su origen se sitúa en dos terceras partes en alguno de los tres continentes menos desarrollados (África, Asia y América del Sur).

Los motivos económicos constituyen la principal razón que esgrimen estas personas para salir de su país. Una vez en España, su actividad laboral se centra en sectores específicos como la construcción, la agricultura o el servicio doméstico, pero su presencia se está extendiendo cada vez más por todos los sectores económicos. En la actualidad, casi el 25% de los trabajos de la hostelería o el 20% de los de la construcción los desempeñan personas extranjeras.

De forma sintética, se puede concluir que el número de extranjeros en España ha aumentado de forma sustancial en los últimos años, que su origen es más plural, que las razones de su estancia son las propias de un fenómeno migratorio marcado por la desigualdad, y que su presencia en el tejido socioeconómico español es muy importante, habiendo comenzado a diversificarse. «España ha dejado de ser el país europeo con el número absoluto y relativo más bajo de inmigrantes para convertirse en uno de los más afectados por los flujos migratorios», se dice en el estudio titulado *Las dos caras de la inmigración* (Díez Nicolás, 2005: 369). Es decir, España ha pasado de ser un país de emigrantes a ser el destino deseado por miles de personas extranjeras que buscan especialmente un lugar para mejorar su situación económica.

Pero la migración, aun siendo una novedad en esta última fase por su sentido y origen, no es un fenómeno extraño en este país. La ida y venida de personas para establecer o facilitar un proyecto de vida no es un fenómeno lejano, sino incluso muy cercano en el tiempo en el caso español. Las distintas fases del desarrollo industrial de los dos últimos siglos, por ejemplo, son imposibles de entender sin la existencia de flujos migratorios internos y externos.

La inmigración actual llena un vacío demográfico que tiene importantes consecuencias económicas y laborales. La demanda de mano de obra, pese a la mayor incorporación de la mujer española al mercado de trabajo y la disminución sustancial del desempleo, es imposible de satisfacer sin la participación de personas de origen extranjero (cifrada en casi dos millones de trabajadores en enero de 2007). La llegada de estas personas, por lo tanto, posibilita un mayor crecimiento económico.

## LAS MIGRACIONES

El fenómeno de las migraciones no sólo compete a España, ya que es inherente a la propia historia de la humanidad. Desde el principio, afirma el profesor de la Universidad del País Vasco Imanol Zubero, «el *Homo sapiens* es, somos, *Homo migrans*. Los actuales flujos migratorios desde África hacia Europa no son sino la continuación de una historia milenaria. Los europeos actuales somos, simplemente, africanos que llegamos algunos años antes de los que hoy vienen» (2004: 32). No es posible establecer ninguna teoría que explique el desarrollo ignorando las migraciones. Siempre han acompañado a la historia y al progreso social.

Pese a su carácter de hecho permanente, la experimentación de la llegada del inmigrante sume a buena parte de la ciudadanía en la perplejidad y la inquietud. No es una realidad objetiva de alta conflictividad el obstáculo para que se viva este fenómeno con mayor normalidad, sino la percepción subjetiva del mismo. Y la falta de comprensión puede derivar en un fracaso social colectivo. Mauro Cerbino (2006) alerta sobre la «imaginarización» abultada cuando parte de la población tiende a exagerar o magnificar ciertos hechos o actividades preocupantes, más desde los estereotipos o prejuicios que desde realidades objetivas y contrastadas.

El encuentro casi siempre conlleva un choque cultural, pero las migraciones pocas veces suponen el primer contacto entre culturas diferentes. Aunque los estereotipos que se tienen del inmigrante tienden a considerarlo como un oriundo de lugares lejanos, la realidad no lo define de la misma manera. La mayoría de la inmigración que llega al continente europeo en la actualidad no proviene de sitios dispares ni geográficamente ni culturalmente (casi siempre es al contrario). Un 18% de las personas extranjeras en España son marroquíes, procedentes por lo tanto de un país vecino con el que se comparte frontera e historia. Algo más del 35% son personas originarias del centro y sur de América (véase la tabla 2). Buena parte de los inmigrantes no proceden de lugares extraños, sino más bien de sitios a los cuales no se suele querer mirar.

La inmigración a menudo se considera una avalancha, cuando no una invasión. Se la percibe como una amenaza de la identidad colectiva, y ello pese a que la realidad no confirma los temores y que la interacción intercultural no acarrea pérdidas. «Una cultura sólo se sostiene y se desarrolla si se constituye en un sistema abierto», recuerda el profesor Zubero (2004: 9). La propia identidad de una comunidad hoy es incomprensible sin su carácter mutable, e inexplicable sin las migraciones.

Una identidad fija es una identidad muerta. Las culturas son porosas, permeables y constituyen una demostración de mestizaje. Sin embargo, cuesta reconocer en el inmigrante lo que se tiene en común con él y, por el contrario, se percibe con más facilidad en él lo que tiene de diferente. «Las culturas se influencian unas a otras. Las culturas perecen en el aislamiento y prosperan en la comunicación. Como ciudadanos, como hombres y mujeres de ambas aldeas —la global y la local—, nos corresponde desafiar prejuicios, extender nuestros propios límites, aumentar nuestra capacidad de dar y recibir así como nuestra inteligencia de lo que nos es extraño. La lección de nuestra humanidad inacabada es que cuando excluimos nos empobrecemos y cuando incluimos, nos enriquecemos» (Fuentes, 2002: 323).

El riesgo es que esta alteridad vivida negativamente sea el caldo de cultivo para la culpabilización del extraño. El otro siempre es el primer candidato a constituirse en enemigo. El extranjero pronto es acusado de ser el origen de cualquier problema: delincuencia, terrorismo, precariedad laboral y salarios bajos, fraude… Es estigmatizado por su propia condición de extraño. Es un presunto culpable que debe responder de sus supuestas culpas nada más tocar suelo español y demostrar que no es peligroso, que su extranjería no supone una amenaza.

Las encuestas de los últimos años han confirmado que el nivel de aceptación de las comunidades árabes y musulmanas ha descendido bruscamente tras el 11-S y el 11-M, y que la asociación de estos colectivos con el terrorismo ha crecido en el inconsciente social. La asociación sistemática de los inmigrantes con la violencia, las actividades clandestinas, la prostitución, el tráfico y consumo de drogas…, aumenta su consideración negativa y su riesgo de exclusión. El inmigrante cuenta con muchas posibilidades de acabar siendo blanco de prejuicios y, como señalaba Albert Einstein, «es más fácil desintegrar un átomo que un prejuicio».

TABLA 2

***Residentes extranjeros en España según origen***

| Procedencia* | Con residencia a 31 de diciembre de 2006 |
|---|---|
| Unión Europea | 661.004 |
| Resto de Europa | 367.674 |
| Bulgaria | 60.174 |
| Rumanía | 211.325 |
| Ucrania | 52.760 |
| África | 709.174 |
| Argelia | 39.433 |
| Marruecos | 543.721 |
| Latinoamérica | 1.064.916 |
| Argentina | 86.921 |
| Bolivia | 52.587 |
| Colombia | 225.504 |
| Cuba | 39.755 |
| Ecuador | 376.233 |
| Perú | 90.906 |
| República Dominicana | 58.126 |
| Norteamérica | 18.109 |
| Asia | 197.965 |
| China | 99.526 |
| Oceanía | 1.816 |
| **Total** | **3.021.808** |

* Ordenados según origen por continentes y países de fuera de la Europa comunitaria con mayor número de residentes.

Fuente: Pajares (2007: 31).

## NI ÁNGELES NI DEMONIOS

Si demonizar al emigrante es uno de los grandes males de nuestra civilización, obviar los conflictos que surgen de este encuentro (profundamente desigual, no se puede olvidar) también puede acarrear desastrosas consecuencias. El «buenismo» con el que en ocasiones se aborda este fenómeno lo dirige hacia un conflicto irresoluble e impide su comprensión adecuada por parte de la ciudadanía. La llegada de grandes grupos de personas en un periodo corto de tiempo facilita imágenes distorsionadas respecto del futuro en la sociedad de acogida. Existe demasiado sesgo y mucha ocultación en las escasas explicaciones que se proporcionan, gestiones desequilibradas de la inmigración y problemas de convivencia que no se deben obviar. Sin

olvidar que abunda un relativismo cultural que incluso pone en tela de juicio la existencia de valores universales, más allá de las diferencias culturales, y que justifica lo injustificable y puede resultar tan negativo como el habitual etnocentrismo.

No se debe «angelizar» el fenómeno migratorio, ni respecto de los estados receptores ni de los países y culturas de origen. La posesión de identidades excluyentes no es, ni mucho menos, monopolio de autóctonos. La ausencia de retorno de muchos inmigrantes muestra que en buena parte del mundo, en sus lugares de procedencia, no hay razones suficientemente atractivas para volver. La salida masiva de ciudadanos y ciudadanas genera problemas en cualquier sociedad. Si bien las remesas aportadas por los emigrantes alivian en numerosas ocasiones la situación de muchas economías nacionales, la emigración puede despoblar países y privarlos de activos importantes. Los desplazamientos forzosos producto de catástrofes provocadas constituyen un reflejo de enormes conflictos sin resolver. Las migraciones forzadas han superado en muchos momentos de la historia de la humanidad a las consideradas «voluntarias», y éstas no son tal, en muchos casos. A una persona que cambia de país por razones económicas difícilmente se la puede considerar una turista o una simple viajera, por mucho que aquellos a quienes se les reconoce una mayor cualificación profesional, ligados a estratos profesionales o grandes empresas, siempre estén en mejor situación que los integrantes de una emigración puramente laboral.

La circulación de los flujos migratorios suele estar marcada por dinámicas de expulsión-atracción. La persona que emigra sufre una situación de pobreza y falta de oportunidades, dificultades políticas, sociales o incluso religiosas y culturales, y coloca sus expectativas de mejora, por motivos fundados, en otro lugar.

En la actualidad estos procesos se producen «en un contexto caracterizado por una globalización asimétrica y jerarquizada, en la que se promueve la reciente liberalización de flujos de capitales y mercancías mientras se limita la de seres humanos que pretenden radicarse en otros países» (Colectivo Ioé, 2003: 99). Pero dichas restricciones no se aplican por igual a todos los grupos sociales o nacionalidades: las políticas migratorias privilegian ciertos flujos y coartan otros. Son, por ello, un fiel testigo del desequilibrio mundial.

## LA VISIÓN DE LA INMIGRACIÓN

En muchas ocasiones, las imágenes asumidas colectivamente no reflejan datos objetivos. La inmigración ilegal que llega a España es, por ejemplo, mucho más abundante a través del visado turístico que en patera o cayuco. La imagen que se tiene del inmigrante extranjero no se sustrae de estereotipos y, por lo tanto, de visiones esquemáticas.

Pese a que la llegada de inmigrantes a España en número significativo es reciente, la ciudadanía ya ha comenzado a situar la inmigración entre uno de sus principales problemas. Es cierto que todos los estudios avalan que la población española muestra un bajo nivel de xenofobia y racismo y que cuanto mayor es este nivel, mayor es la percepción de que son «demasiados» y mayor también la sensación de molestia al tenerlos como vecinos (Díez Nicolás, 2005: 76).

El nivel español de xenofobia y racismo comparado con el del resto de la Unión Europea es bajo, pero, al mismo tiempo, creciente. No existe una situación idílica y, menos aún, estable, sino que surgen muchas de las metáforas inquietantes apuntadas por Sami Naïr y síntomas de extensión de un rechazo al pobre, una *aporofobia* —en palabras de Adela Cortina—, que centra en el inmigrante su atención y resulta una expresión de hostilidad. Como señala en su tesis doctoral Jesús Prieto (2007) a propósito de esta amenaza, «ser pobre en una sociedad rica implica una situación de anomalía social. A los grupos cuyo poder adquisitivo es reducido se les priva de controlar su propia representación e identidad colectivas. Si esa identidad se manifiesta, si determinados marcadores étnicos se hacen públicos son percibidos como peligrosos, salvajes, atentatorios contra la moral y costumbres locales».

Los datos del CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas) han señalado obstinadamente durante 2007 que un porcentaje significativo de la población española elige la inmigración como el problema principal, por encima de la vivienda o la inseguridad ciudadana y sólo superada por el terrorismo y el paro. Habitualmente, un tercio de las personas encuestadas la coloca entre los tres problemas más importantes. Además, a menudo se la considera como un problema muy «cercano», aunque decrezca en este caso en su intensidad en comparación con las cuestiones socioeconómicas.[2] En la sociedad española, los encuestados declaran que la inmigración es «el problema que les afecta más» en una proporción similar al terrorismo.

Entre los más jóvenes, la percepción de la dimensión de este fenómeno es parecida, aunque con algunas variaciones significativas. Es advertido como uno de los principales problemas (en este caso superado por el paro y la vivienda), pero la percepción personal que se tiene de cercanía del fenómeno decrece en mayor medida. En el informe elaborado para la Fundación Santa María, el sociólogo Javier Elzo puntualiza que los jóvenes españoles, a diferencia de lo que ocurre con el conjunto de la población, siguen sin identificar la inmigración como uno de los problemas más importantes de la sociedad (González Blasco, 2006).

Las personas más jóvenes muestran una preferencia mayoritaria por permitir la entrada de inmigrantes (siempre y cuando éstos posean un contrato de trabajo). Sin embargo, una amplia mayoría (el 67% de aquel estudio) opina que empieza a haber demasiados inmigrantes, y dos de cada cinco creen que «les damos demasiadas facilidades».

Los propios inmigrantes perciben a los jóvenes como el segundo grupo social más racista (Colectivo Ioé, 2003: 150), y ello pese a que los estudios señalen que el nivel de xenofobia disminuye claramente cuanto menor sea la edad y mayor sea el nivel educativo.

## MIGRACIÓN Y DERECHOS HUMANOS

Uno de los derechos reconocidos en la Declaración Universal de los Derechos Humanos es el derecho a la libre movilidad (art. 13). Es cierto que no hay un acuerdo respecto a sus límites: ¿implica también el de la movilidad a un país distinto?; ¿está limitado por el derecho de éste a aceptarla? Sin embargo, no es el deba-

2. El Observatorio Vasco de Inmigración analiza este fenómeno en uno de sus artículos (2006).

te jurídico del alcance de este derecho el que guía estas páginas, sino el propiciar la comprensión del fenómeno de la migración y el encuentro entre culturas diversas, dentro del significado profundo que tienen los derechos humanos.

Conceptos como la dignidad, la universalidad y la solidaridad están en la base de la reflexión que dio lugar a la Declaración Universal de los Derechos Humanos en 1948. La dignidad humana forma parte de la centralidad misma del concepto de derechos humanos.[3] Los valores que éstos promueven están insertados en este concepto que desempeña un papel vertebrador de todos ellos y da sentido a la propia Declaración.

Por otro lado, la diversidad de culturas que los fenómenos migratorios iluminan provoca una duda entre muchas personas bienintencionadas sobre el alcance mismo de la Declaración. ¿Son universales los derechos humanos? ¿Hay que matizarlos al hilo de las diferentes culturas? Tal y como señaló la Unesco (1995), «todos los derechos humanos son universales, indivisibles e interdependientes y están interrelacionados». No caben relativismos. Son las estrategias de acción destinadas a materializarlos, en todo caso, las que deben tener en cuenta las distintas situaciones históricas o las diferentes consideraciones culturales.

Y si la universalidad indiscutible figura en el encabezamiento de la propia Declaración Universal, lo mismo ocurre con la solidaridad, que también aparece en el artículo 1 de la Declaración (y en su artículo 29), cuando se hace hincapié en los deberes de la persona «respecto a la comunidad», lo que constituye una llamada mundial a la ciudadanía activa. Precisamente la denominada «tercera generación de derechos» —los derechos al desarrollo, a la inserción o a la asistencia humanitaria— constituye la plasmación más clara de los principios de justicia y solidaridad de los que surge la Declaración. Una solidaridad «inteligente», como recuerda Luis Aranguren Gonzalo, «que tiene su punto de mira en la responsabilidad entendida como la anticipación ante las amenazas futuras» (2006: 127).

La Declaración Universal también es una expresión de un ideal permanente de igualdad que existe en la humanidad. Un impulso «irresistible», como señala Norberto Bobbio.[4] La igualdad ante la ley y ante la realidad es el gran reto que está planteado en todo el mundo. España, por definición de su ordenamiento jurídico, establece para las personas extranjeras una serie de derechos y libertades en las mismas condiciones que para los ciudadanos españoles.[5] Probablemente, una gestión más correcta de la migración pase por una equiparación en derechos y deberes de la población inmigrante, pero la línea de salida no puede ser otra que la observancia, al menos, de la plena aceptación de los contenidos de la Declaración Universal partiendo de la concepción básica que los inspira: la dignidad humana.

---

3. Sobre ello se reflexiona en Jares (2004: 50 y ss.).
4. *Igualdad y libertad,* Barcelona, Paidós, 1993 (citado en Sáez, 2006: 78).
5. Entre los derechos que se garantizan a todos los extranjeros están incluidos el derecho a la educación de los menores de 18 años; el derecho a la asistencia sanitaria para los menores y al cuidado médico de emergencia para todos sin distinción; el derecho a los servicios y beneficios sociales básicos, y el derecho a la protección judicial efectiva y a la asistencia letrada. Además, las personas extranjeras que residen legalmente en España gozan de libertad de circulación dentro del territorio español; participación en las elecciones municipales atendiendo a la reciprocidad con el país de origen; derechos de reunión, manifestación, asociación y sindicación, sujetos a la obtención de autorización de estancia o residencia; derecho de huelga cuando estén autorizadas a trabajar; derecho a la enseñanza no obligatoria; derecho a ejercer una actividad remunerada por cuenta propia o ajena, así como al acceso al Sistema de la Seguridad Social; derecho a acceder a las prestaciones y servicios sociales; derecho a transferir sus ingresos y ahorros; derecho a las ayudas en materia de vivienda; derecho a la intimidad familiar y a la reagrupación familiar.

Este trabajo posee una evidente intencionalidad educativa. La Declaración Universal señala en su artículo sexto que el objeto de la educación es «el pleno desarrollo de la personalidad humana y el fortalecimiento del respeto a los derechos humanos y a las libertades fundamentales», así como el favorecer la comprensión, la tolerancia y la amistad entre todas las naciones y todos los grupos étnicos o religiosos.

Los siguientes materiales tienen como objetivo que la reflexión que se promueva sobre la inmigración con los más jóvenes, además de aprovecharse para el estudio de la misma, se produzca en este marco de los derechos humanos, en el análisis de su respeto o su posible vulneración, acortando peligrosos distanciamientos (estimulados, cuando no creados, artificialmente) y mirando a las personas que emigran por encima de su condición de extranjeras, rehaciendo así su imaginario.

## LA NECESIDAD DE ACTUAR CON TODOS

Las miradas difieren dependiendo de la perspectiva desde la que se realizan. En este sentido, se pueden distinguir al menos tres posibles puntos de vista sobre la migración. El primero es el propio de la persona que emigra, que no es el más notorio habitualmente. En los medios de comunicación ocupan poco espacio las necesidades que impulsan a las personas a abandonar su país y acercarse a una u otra parte del mundo, y menos aún su grado de felicidad, su situación y sus problemas una vez que han llegado a su destino.

La segunda perspectiva, la de la persona autóctona que coexiste con la que inmigra, también pasa desapercibida en múltiples ocasiones, aunque no siempre. Sale a la luz con ocasión del conflicto, y en ese caso, casi nunca su visión resulta favorable al contacto. Y no se puede olvidar que, en muchos sectores autóctonos cercanos a la exclusión social, la inmigración se percibe en ocasiones como nueva competencia. En ese entorno cuesta que se oiga claramente la voz de quienes apuestan por la convivencia.

El punto de vista más distante, pero no por ello ausente en la esfera pública, es el del autóctono que no convive habitualmente con la migración. Aquel que incluso manifiesta que no ha mantenido relación directa ni contacto alguno con personas extranjeras. Sin embargo, ese sector que la percibe tan ajena es precisamente más vulnerable a la plaga del prejuicio.

En el informe *Jóvenes españoles 2005* (González Blasco, 2006), se señala que el principal problema advertido entre los jóvenes en relación con la inmigración es el aumento de la delincuencia, supuestamente vinculado a este fenómeno. Así lo considera en torno al 60% de los jóvenes, mientras que casi un 40% opina que los inmigrantes «quitan» el trabajo a los españoles.

Los datos constatan que una gran mayoría de los jóvenes ve al inmigrante como un problema y la adaptación cultural solamente en una dirección: del inmigrante a la sociedad que lo recibe. Cuatro de cada cinco (78%) se muestran total o parcialmente de acuerdo con que «los inmigrantes deben esforzarse para adaptarse a las costumbres y a la cultura de los españoles y no al revés».

La interculturalidad es compleja (como lo es la democracia) porque es plural, pero ¿cómo se puede acceder a esa mirada intercultural? ¿Qué saben a ciencia cierta los más jóvenes de las circunstancias que empujan a abandonar un hogar e instalarse en otro país? ¿Qué conocen de las condiciones de ese viaje, de esa llegada, del choque casi inevitable? ¿Cuáles son sus datos sobre la vida de los migrantes en las sociedades receptoras y su aportación a las mismas, económica, social o cultural? ¿Cómo construyen su imaginario sobre la migración y sus protagonistas, sin desmontar los prejuicios en los que están envueltos? ¿En qué medida pueden cimentar su pensamiento de forma crítica y democrática sin analizar los estereotipos que bañan (y dañan) la imagen colectiva?

Resulta difícil poder obtener una visión nítida de la migración tras las oscuras gafas del prejuicio, pero desmontar las imágenes cegadoras es una tarea imperiosa. «La civilización democrática se salvará únicamente si hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, no una invitación a la hipnosis», dice Umberto Eco (1997: 367).

## EL CINE COMO HERRAMIENTA DE ANÁLISIS

No se trata sólo de pensar que existe otro, sino también de poder vivirlo. Desde sus orígenes, el cine es el diario de la humanidad: «Ha sido un elemento transmisor de conceptos, valores y pautas de conducta. Tiene una innegable influencia en los valores de la sociedad porque se ha convertido en su altavoz, también de contravalores, de creencias y comportamientos de masas que están poco habituadas a crear el pensamiento crítico. De ahí que nuestra labor como educadores consista en marcar caminos idóneos para hacer que cultura y persona caminen juntos, a fin de restablecer formas de conocer y enfocar la realidad que permitan la reconstrucción de nuestra sociedad de manera reflexiva y crítica» (Ambrós y Breu, 2007: 27).

La cinematografía constituye un magnífico medio para entender la sociedad, tanto por lo que cuenta como por cómo lo cuenta, así como para vivenciar experiencias ajenas sintiéndolas como propias, incluso para ir más allá del mero conocimiento y alcanzar finalmente el compromiso.

Existe una suerte de queja perpetua (cargada de razones, por otra parte) sobre la influencia negativa de los medios de comunicación en la educación en valores y en la cultura de paz. Distintos materiales publicados por la Escuela de paz de Bakeaz han destacado claramente por la importancia de los medios, especialmente los audiovisuales, entre las herramientas para trabajar esta educación para la paz. Incluso han realizado un repaso de filmes que han tenido en cuenta «la diferencia y el diferente en contextos sociales y culturales más o menos homogéneos» o «la problemática de la emigración y sus consecuencias», y han señalado la posibilidad de «emprender un trabajo sistemático de enseñanza y aprendizaje de la realidad del otro por medio de las imágenes cinematográficas» (cf. Sáez Ortega, 2004; Celorio, 2004).

Esta misma colección, titulada Derechos al Cine, pretende contribuir a salvar el foso que separa el estudio y la reflexión sobre el ejercicio de los derechos humanos, del uso y disfrute (nunca mejor dicho) de los soportes audiovisuales y en especial de la cinematografía. Es formación por medio del cine, pero también formación para el cine. Propugna que, además de ser un medio de la educación en valores, la imagen sea

estudiada en sí misma. Es, por lo tanto, una suerte de trabajo en el campo de la alfabetización audiovisual crítica. La familiaridad de un joven del siglo XXI ante la imagen o el sonido no comporta un mejor conocimiento. En una sociedad mediada por el texto escrito, la alfabetización lingüística es un instrumento imprescindible para el ejercicio de los derechos humanos, y en una sociedad dominada por los medios de comunicación, la alfabetización audiovisual crítica debería tener el mismo rango.

Las imágenes de un filme no son neutrales: las elipsis y los encuadres enseñan algo; la ordenación de los planos no sigue un ritmo natural, sino que se construye respondiendo al deseo previo de transmitir un determinado mensaje. Adquirir unos hábitos de lectura audiovisual comprensiva, aprender a leer imágenes de forma crítica, es asimismo el objetivo de este material.

## LA INMIGRACIÓN EN CLAVE DE COMEDIA

Las siguientes páginas analizan una serie de películas y proponen a los educadores que las quieran utilizar un conjunto de actividades para realizar con su alumnado más joven, aunque no exclusivamente con él. Examinar el desarrollo de los derechos humanos a través del cine puede resultar también una propuesta estimulante en la educación de personas adultas. Su bagaje vital, independiente del nivel cultural o la capacitación académica, les va a permitir incluso reflexionar, en mayor medida, sobre los fenómenos que se les planteen. Trabajar en este ámbito con un planteamiento dialógico proporciona un papel más activo a cualquier alumno.

Es cierto que la elección preferente para trabajar la alfabetización audiovisual y el fenómeno de la migración de películas comerciales, encuadradas la mayoría en un género cinematográfico determinado, la comedia, responde a una estrategia de acercamiento de ambas cuestiones a un público concreto como es el alumnado de la Enseñanza Secundaria Obligatoria (con una edad comprendida normalmente entre los 12 y los 16 años). Pero las propuestas fílmicas básicas pueden abarcar igualmente otros públicos, sin olvidar, por otra parte, que se plantean asimismo otros modelos de narración cinematográfica.

Las comedias que conforman el armazón esencial de esta propuesta se suponen atractivas, motivadoras y enriquecedoras desde el punto de vista de la educación en valores y la alfabetización audiovisual. Están dispuestas atendiendo a cuatro aspectos: el viaje y la llegada de la persona que emigra *(The Immigrant),* el encuentro cultural *(El próximo Oriente),* la razón económica de la migración *(Un franco, 14 pesetas)* y las causas políticas *(La terminal)*. Son dos comedias europeas y dos norteamericanas, si se atiende a la perspectiva espacial de su producción, y tres recientes y una antigua, en cuanto a la fecha de realización. Las cuatro son aparentemente sencillas, con importante impacto comercial, y pueden calificarse como comedias «amables», «románticas» incluso, con ese *happy end* tan deseado por los más jóvenes, pero al mismo tiempo posibilitan favorecer el acercamiento a los protagonistas (las personas que emigran) y la comprensión de la multiculturalidad. El humor siempre se ha considerado una vía privilegiada para la recepción de cualquier mensaje.

Además de estas comedias, se incluyen otras dos propuestas cinematográficas pertenecientes a otros géneros. Una de ellas mira hacia el alumnado de Educación Primaria y plantea un largometraje de animación titulado *Fievel y el Nuevo Mundo* (*An American Tail* en la versión original). La otra muestra una película, *Las*

*cartas de Alou,* que supone una oportunidad muy completa para afrontar este fenómeno de la inmigración con muy diversos públicos partiendo de las claves descritas anteriormente.

Asimismo, se abordan mucho más brevemente otras posibles opciones y fragmentos de filmes para su exhibición y debate, sin buscar ofrecer una lista exhaustiva de las películas que han abordado este fenómeno o cuestiones vinculadas en general a la interculturalidad.[6] Estas segundas opciones pueden resultar útiles con públicos más formados en general y en los que estos temas ya se han introducido anteriormente.

La reflexión en torno a los derechos humanos es una herramienta excepcional para mejorar la convivencia entre las personas. Ernesto Gutiérrez-Crespo y José Luis Dueñas señalan que ante la diversidad de culturas, el «imperativo ético de convivencia» debería estar definido por los siguientes principios: «acercarse para conocer, conocer para comprenderse, comprender para encontrarse y encontrarse para enriquecerse» (2007: 70). Pues bien, en esta gradación se encuadran los trabajos con las películas señaladas.

La integración de este material con la página web de la Escuela de paz de Bakeaz (http://www.escueladepaz.org) permite además que quien lea estas páginas pueda opinar y, sobre todo, que quien realice las actividades expuestas u otras en el mismo sentido, pueda comentarlas, posibilitando así un trabajo colectivo en el campo de la educación para la paz y los derechos humanos.[7]

## ACTIVIDADES PARA VER, OÍR, PENSAR…

En las películas que se plantean de forma principal, se encuentra una ficha técnica y una valoración que va más allá de la sinopsis y el comentario. Constituye una propuesta de análisis e interpretación del filme, de descomposición y también de recomposición del mismo. Con ella aparece una serie de sugerencias de debate en foro y un texto escrito relacionado con la película que se ha visto, con ideas para su trabajo.

Tras estas fichas se encuentra un conjunto de actividades que no esconden sus objetivos: propiciar la comprensión, la reflexión e incluso la actuación, ya que una educación en valores no sólo debe procurar el cono-

6. *La memoria escondida. Emigración y cine,* de Eduardo Moyano (2005), analiza una treintena de películas con sus correspondientes fichas, algunos interesantes diálogos, así como citas de otras 250 más, en una perspectiva muy amplia. *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español,* de Chema Castiello (2006), intenta desentrañar los modelos de representación cinematográfica del migrante y ofrece también una guía comentada de trece películas. Existe igualmente el trabajo «Inmigración, emigración y cine» (dentro de la investigación colectiva *Inmigración, interculturalidad y ciudadanía,* editada en DVD y dirigida por María José Aguilar Idáñez), de los profesores de la Universidad de Castilla-La Mancha Fernando Roncero y Juan Agustín Mancebo, y cuya descarga es posible a través de la página personal de este último (http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo). Muy atractiva por su claridad y nivel de exhaustividad es la página <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/emigracion.htm>, que aborda, entre otras cuestiones, una historia de la migración en el cine. Forma parte del Grupo Comunicar, formado por expertos en comunicación y pedagogía (http://www.uhu.es/comunicar). Específicamente sobre América Latina se puede consultar *La memoria filmada: América Latina a través de su cine* (Cascón y otros, 2002).

7. Llegados a este punto, es obligado recordar los múltiples esfuerzos que desde distintas perspectivas han realizado algunas entidades para acercar diversos filmes al mundo de la educación en valores. Tal es el caso de grupos como Drac Magic, Irudi Biziak o la conocida revista *Cuadernos de Pedagogía*. Esta última ha editado dos CD denominados *Citas de cine,* con fichas de centenares de películas para su utilización didáctica. En cuanto a recursos en Internet, aunque la lista sería muy larga, merece la pena destacar por la continuidad de su esfuerzo la página <http://www.edualter.org/material/intcine/indexe.htm> y, por la orientación y apertura de su espacio, <http://www.auladecine.com>.

cimiento sino también el compromiso de las personas. Y son unas acciones que siempre se mueven, como se ha señalado, en estos dos parámetros: el impulso de una cultura de paz y derechos humanos, y la alfabetización audiovisual crítica.

Las actividades sugeridas y encuadradas en diferentes epígrafes tienen como objetivo la atención al fenómeno de la migración más allá de su mero reconocimiento, propiciando un enfoque socioafectivo, buscando la empatía con el migrante y la apuesta por la interculturalidad. Pretenden crear «conciencia intercultural» trabajando el sentir, el conocer y también el actuar (Santibáñez, Cruz y Eizagirre, 2007). Son iniciativas que remiten a actividades concretas y favorecen el ampliar la relación social.

Se ha huido de enmarcarlas en una taxonomía concreta de objetivos conceptuales, actitudinales y procedimentales (que pueden ser muchos), aunque se las relaciona con las competencias básicas que persigue el sistema educativo. De esta manera, este conjunto de propuestas llevado a la práctica no sólo enseña a vivir juntos y a compartir con los demás. También desarrolla las competencias de comunicación lingüística y, por lo tanto, proporciona una mayor capacidad de resolver conflictos y mejorar la convivencia; acostumbra a utilizar en mayor medida las tecnologías de la comunicación y a hacer un uso eficaz y reflexivo de las mismas; impulsa la creatividad y la expresión artística así como el aprecio por las diferentes culturas; asocia los valores con el desarrollo económico y social; potencia la aplicación de destrezas y razonamientos matemáticos tanto a la historia como a la cotidianidad; contribuye a discernir lo justo de lo injusto, a conocer los derechos humanos y a comprender la compleja realidad social partiendo de la implicación constructiva; y enseña, entre otros aspectos, la utilidad de la cooperación en la consecución de objetivos y del conocimiento.

## PARA VER UNA PELÍCULA

La actividad central, al hilo de lo planteado anteriormente, es la visión de una película, siempre de forma colectiva, propiciando el análisis y el debate, junto con una serie de propuestas complementarias. Algunas se detallan tras el análisis del filme. Otras, por ser comunes a cualquier visión, se aportan en el apartado «Sugerencias metodológicas».

Las sesiones pueden ser completas, siempre y cuando tanto las características del público como del escenario lo permitan. La simplificación y el abaratamiento de la exhibición de filmes[8] facilitan la puesta en acción de este programa, pero hay que estar atentos a otras variables como la disposición del espacio, la luminosidad, la comodidad y, sobre todo, la disponibilidad de horario. Todos estos aspectos aparecen comentados en la última parte del trabajo.

Obviamente, los filmes propuestos pueden ser utilizados en diferentes momentos, tanto de educación formal como no formal, aunque determinadas áreas de la enseñanza reglada, como la educación para la ciu-

8. Todos los filmes propuestos se encuentran editados en DVD y circulan en el mercado a un precio aceptable. Un ordenador con un programa de edición de vídeo y un proyector sirven como material básico. Un equipo auxiliar de sonido resulta muy útil.

dadanía o las áreas lingüísticas, artísticas o sociales representan una magnífica oportunidad. De hecho, los distintos tipos de texto que acompañan a la visión de las propuestas cinematográficas principales (un poema, la letra de una canción, una serie de datos sobre la emigración española, la narración que sirvió de base a un guión, una leyenda amazónica o el seguimiento de un acontecimiento a través de un supuesto diario) están pensados para poder trabajar desde la interdisciplinariedad o en distintos contextos, siempre en y desde un espacio educativo.

Muchas campañas acaban en la escuela, pero pocas empiezan en ella. Estos materiales quieren ser una oportunidad para impulsar desde este ámbito la extensión y el reconocimiento de los derechos humanos y reforzar así las convicciones democráticas de quienes buscan formarse mediante el análisis, la reflexión y la acción.

# PROPUESTAS DE TRABAJO

# 1 El viaje migratorio y la llegada

## PROPUESTA PRINCIPAL

### 'The Immigrant'

También titulada en los Estados Unidos *Broke* (8 mm; versión corta), *A Modern Columbus, Hello USA* o *The New World*.

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

| | |
|---|---|
| Duración: | 25 minutos. |
| País: | Estados Unidos. |
| Año: | 1917. |
| Género: | Comedia. |
| Dirección: | Charles Chaplin. |
| Guión: | Charles Chaplin. |
| Producción: | Charles Chaplin para Mutual Estudios. |
| Director de fotografía: | Roland Totheroh. |
| Montaje: | Charles Chaplin. |
| Reparto: | Charles Chaplin (Charlot), Edna Purviance (emigrante), Eric Campbell (maître), Henry Bergman (artista), Albert Austin (comensal). |

### SINOPSIS

El vagabundo que Chaplin interpretó en innumerables cintas llega a los Estados Unidos en barco. Es acusado falsamente de robo en la travesía, y traba amistad con la supuesta víctima (Purviance) y con su madre viuda y enferma, emigrantes que viajan con él y a las que presta ayuda durante el viaje. Ya en Nueva York, Chaplin se reencuentra con Purviance en un restaurante y se erige en su protector. Incluso promete pagarle la comida, puesto que acaba de encontrar una moneda en la calle. Pero, al extraviarse la moneda, Chaplin se da cuenta de que está sin blanca y que debe enfrentarse a un violento camarero. Sin embargo, la

fortuna sonríe a la pareja inmigrante cuando un artista decide contratarla. Charlot negocia las condiciones y un adelanto que le permitirá casarse con la joven.

## ¿QUÉ PLANTEA LA PELÍCULA?

**The Immigrant** Charles Chaplin (1917)

Cuando realizó esta película, Chaplin ya era muy conocido gracias a su trabajo con Mack Sennett y sus obras dirigidas en los estudios Essanay, pero apenas tres años antes era un completo novato en lo que a hacer cine se refiere. Sus doce cortos para la productora Mutual (del que éste es el penúltimo) le convirtieron en una estrella internacional y le posibilitaron nuevos y millonarios contratos.

La primera parte de esta película (tomas 385 a 730) fue escrita y filmada después de rodar la segunda mitad (tomas 1 a 384). En ella, un Charlot falto de dinero se encuentra una moneda y entra en un restaurante para saciar su apetito, pero por casualidad la moneda se le cae del bolsillo. Es después de rodada esta ficción cuando Chaplin decide encontrar un motivo (la emigración desde Europa) por el que el vagabundo se encuentra sin dinero.

La película refleja, de esta manera, los casos de millones de personas que tienen que abandonar su tierra natal por diversas razones para comenzar una nueva vida en un país de acogida. Charlot concurre con un gran grupo de gente, presumiblemente centroeuropea, que emigra en barco a los Estados Unidos. Es posible que su experiencia, y sobre todo la de su hermano y agente, Sydney Chaplin, emigrante en varios continentes, fuera tomada como referencia para escribir el guión.

El filme refleja fundamentalmente la manera en que los países ricos acogen en su tierra a la gente pobre que viaja hasta ellos para ganarse la vida buscando mejorar su situación, y lo dura que es la adaptación a un nuevo lugar, sin dinero y lejos de familia, amistades y personas conocidas.

El personaje vagabundo de Chaplin combina, como en casi todas sus intervenciones cinematográficas, el romance y la aventura, en una trama llena de momentos desesperados ante los cuales el protagonista no se rinde jamás. En *The Immigrant* su optimismo aumenta gracias a su encuentro con una hermosa mujer,

interpretada por Edna Purviance (con la que mantuvo durante varios años una relación amorosa), situación que aprovecha para reclamar el derecho a la esperanza, aun en las peores situaciones imaginables.

Charlot viaja a América para hallar la felicidad, más allá de una mejora económica, y finalmente la encuentra gracias a su trato con la muchacha. El realizador británico expresa de esta manera el valor de la relación humana.

El filme aborda asimismo la solidaridad, al mostrar a un Charlot emigrante que sale en ayuda de una viuda y su hija, dándoles dinero cuando lo necesitan. El protagonista continúa con su actitud solidaria, cuando en el restaurante comparte con ella el dinero encontrado en la calle (y que él no sabe que ha perdido), permitiendo así que la chica coma un plato caliente.

Este cortometraje anuncia la crítica social de filmes posteriores que granjean importantes antipatías a Chaplin. La escena en la que Charlot le propina una patada a un oficial de inmigración fue citada como prueba de su antiamericanismo durante la «caza de brujas» de Joseph McCarthy, y él mismo reconoció haberse creado problemas por esa pequeña burla del sistema de inmigración estadounidense. El periodista ultraconservador Westrook Pegler llegó a describirlo como «un extranjero culpable de tal grado de bajeza moral que lo descalifica para la ciudadanía».

## MEMORIA NARRATIVA

| | |
|---|---|
| 00 min 00 s | Créditos. |
| 01 min 22 s | Presentación del barco, Charlot, los pasajeros, y Purviance y su madre enferma. |
| 03 min 24 s | Cena frugal de los pasajeros, que tienen que soportar el vaivén del barco. |
| 05 min 05 s | Charlot juega a los dados con varios pasajeros y uno de ellos, muy corpulento, se enfada con él porque gana. |
| 06 min 02 s | El jugador corpulento roba a la madre de la chica para seguir jugando. |
| 09 min 30 s | Charlot se apiada de ellas y les regala algo del dinero que acaba de ganar apostando con las cartas, pero un oficial cree que les está robando. |
| 11 min 00 s | El barco llega a Nueva York. |
| 12 min 14 s | Charlot, solo y hambriento, se encuentra una moneda y entra a un restaurante. |
| 13 min 43 s | Charlot pide un plato de judías, que el camarero le sirve. |
| 15 min 00 s | La chica se encuentra en el mismo restaurante y Charlot y ella se ven. Él la invita a su mesa, donde pide para ella otro plato de judías. |
| 17 min 40 s | Charlot comienza a buscar desesperadamente la moneda en su chaqué y no la encuentra. |
| 20 min 45 s | Finalmente paga con la moneda que se le ha caído a otro cliente. El camarero comprueba que es falsa y reclama a Charlot lo que debe. |
| 22 min 15 s | Un cliente del restaurante, que es artista, insiste en pagarles su comida, pero Charlot no lo permite y se las ingenia para pagar con la propina que deja el artista. |
| 23 min 54 s | Charlot, la chica y el artista salen del restaurante. El último promete que les contratará. Charlot pide unos dólares de anticipo. |
| 25 min 00 s | Charlot y la chica entran a una oficina de licencias matrimoniales. |

## ANÁLISIS

En una eficaz combinación de comedia y sátira social, Chaplin lanza una mirada crítica a la Tierra de la Libertad en su acogida a las multitudes pobres del mundo. Señala los contrastes entre el país soñado y la llegada real, ejemplificados en la imagen que muestra a los emigrantes atados y tratados casi como ganado por las autoridades.

A pesar de la dureza del viaje y la llegada, el vagabundo de Chaplin nunca se viene abajo, ni pescando entre viajeros mareados, sorteando las peligrosas olas que azotan la nave, zafándose de un prepotente camarero o enamorándose de una bella emigrante. Sus gestos, su lenguaje corporal y las situaciones, resueltas con su mímica ahora legendaria, consiguen el efecto humorístico deseado. La moderación técnica de la cinta sólo lo es para que el mimo y la contenida composición visual hablen por sí solos. Todo se planifica en función de resaltar de la mejor manera posible el movimiento de Charlot.

Chaplin recurre a los planos generales para situar espacialmente la acción, como por ejemplo en el momento de la llegada del barco a la isla de Ellis, pero también para permitir una mejor visualización de los personajes, en especial del vagabundo en sus devaneos cómicos. Los planos más cercanos sirven para empatizar con determinados personajes o para subrayar el efecto humorístico de un gesto o expresión de otros (es el caso de los planos de Eric Campbell, cuya violenta comicidad se puede apreciar mejor de ese modo). Con el objeto de esclarecer acciones que el espectador no debe perderse para comprender perfectamente la acción, Chaplin acerca el encuadre, como en el momento del robo del dinero de la madre de Purviance.[9]

**The Immigrant** Charles Chaplin (1917)

El director de *The Immigrant* superpone dos tramas. Una principal, marcada por la relación entre el vagabundo interpretado por él mismo y la emigrante encarnada por Edna Purviance, y otra secundaria, constituida por el resto de las peripecias del protagonista en su relación con los demás personajes: el emigrante

9. La alternancia entre planos transpone cinematográficamente la sentencia chapliniana: «Life is a tragedy when seen in close-up, but a comedy in long-shot» (la vida es una tragedia vista desde el primer plano, pero una comedia desde el plano general).

mareado, el jugador resentido, el camarero furioso o el artista interesado. Charlot enfrentará —como siempre, con cómicos resultados— su alegría, su encanto y su fragilidad a enemigos enormes, coléricos y mal encarados. Chaplin opta siempre por la explotación de los contrastes, tanto en personajes como en sentimientos. Hay personajes buenos y malos, y tanto unos como otros consiguen que se transite de la carcajada a la compasión en cuestión de segundos.

La ausencia de palabras no supone una ausencia de ritmo o emociones. La mímica de los personajes y la narración cinematográfica permiten entender perfectamente lo que cada personaje siente o expresa en cada momento, casi sin necesidad de asertos explicativos. En efecto, Chaplin defendía a ultranza el carácter visual del arte cinematográfico.

Pero, aunque *The Immigrant* es cine sin palabras, no se exhibe como cine silencioso en esta versión restaurada. La melodía del filme[10] arranca con notas muy alegres, que contrastan la dureza del viaje con la actitud positiva, la esperanza de un futuro. La comicidad está presente tanto en la manera de narrar (con un Chaplin que enseña su trasero antes que su rostro) como en la banda sonora.

La música deviene vertiginosa cuando Charlot entra al comedor. Escalas al piano acompañan la escena en la que el protagonista y un pasajero se pasan el plato entre ellos. La música cambia cuando se alternan las secuencias del juego y las de la madre y la hija: intrépida durante el juego, y dulce y nostálgica para ambientar las escenas de Purviance.

Al llegar el barco a América, la música se torna triunfal: un *God save the King*[11] se entremezcla con el sonido de la sirena del barco. Las notas propician el contraste irónico de la idealizada acogida con la escena siguiente del trato real dispensado a los migrantes en la cercanía de la isla de Ellis.

Los ruidos cómicos acompañan también el momento de desesperación del protagonista cuando no encuentra la moneda con la que va a pagar, o la escena de la comida en el restaurante. La banda sonora engarza los episodios del barco y los del restaurante mediante la melodía que acompaña al personaje de Edna Purviance. Porque en el filme aparecen también dos escenarios netamente diferenciados: el mar y la tierra firme. Sólo Chaplin y Purviance persisten en ambos. Los personajes del barco son en su mayoría emigrantes, pero en los de la ciudad no se resalta esa condición.

Las relaciones entre Charlot y cada uno de los demás personajes son muy variadas. Es compasivo y generoso con la chica, pero evita la proximidad del emigrante mareado y se aleja del jugador enfadado, sortea al camarero furioso y departe cordialmente con el artista para mejorar su situación. Esta diferente relación nada tiene que ver con su origen geográfico o social. El enfrentamiento con los personajes que se portan incorrectamente se produce en los dos ámbitos (mar y tierra firme). En los dos encuentra Charlot gente digna de ayuda y objeto de burla, pero ni la virtud ni la vileza vienen determinadas por su origen, sino por sus acciones.

10. La música sincronizada de esta versión restaurada del filme está compuesta y dirigida por Carl Davis, en uno de los trabajos más aclamados de este compositor, e interpretada por la Royal Philarmonic Orchestra.

11. El himno oficial de los Estados Unidos tuvo que esperar a una resolución del Congreso del 3 de marzo de 1931.

La simplicidad del filme es sólo aparente. Chaplin rodó más de veintisiete mil metros de película y estuvo durante cuatro días seguidos trabajando para reducir el metraje a los 600 que suponen los dos rollos habituales de las películas rodadas con la Mutual. Ello propició algunos errores de continuidad.[12]

El segmento del barco termina con otro de los *gags* más famosos de Chaplin: cuando los inmigrantes alcanzan a ver asombrados la Estatua de la Libertad, son empujados bruscamente por un oficial uniformado y sujetados tras una gruesa maroma. A la vez que ocurre esto, Charlot echa un vistazo al horizonte, preguntándose si la señorita Libertad sigue realmente ahí después de todo. Su pequeña venganza consistirá en proporcionar una patada a uno de aquellos maleducados oficiales. Esta escena de la soga ejemplifica sus planteamientos antitotalitarios y expresa claramente la opinión de Chaplin respecto del trato que sufren los emigrantes.

**The Immigrant** Charles Chaplin (1917)

Aparte de una refinada pantomima, hay una tendencia hacia un estilo documental del que la imagen de la llegada a la Tierra de la Libertad es también un claro ejemplo. Demuestra un Chaplin interesado en la actualidad, un creador de cuadros de realismo social. Los efectos cómicos se mezclan con el testimonio de la realidad de la inmigración en aquel momento histórico.

La segunda mitad de *The Immigrant* tiene lugar en un restaurante. El vagabundo, solo y hambriento, entra pensando que tiene suficiente dinero para costearse el menú, pues ha encontrado una moneda. Cuando se da cuenta de que ha perdido la moneda y no va a poder pagar lo que ha pedido, su primer objetivo es escapar de la ira de un enorme y amenazante camarero, Eric Campbell. Él es un factor que influye en que la secuencia funcione, ya que consigue expresar una vileza a la vez divertida y aterradora. Resulta muy creíble el miedo de Charlot por lo que pueda pasarle si no paga. Cualquiera puede entender cómo se siente el vagabundo ante semejante camarero impaciente y colérico, que no se compadece de nadie.

El personaje de Charlot es el opuesto: exhibe un comportamiento compasivo y se presta a ayudar a pesar de que su situación no es buena; se apiada de la muchacha en el barco y al reencontrarse se mantienen

12. Por ejemplo, se puede apreciar cómo al final de la escena con los jugadores ha desaparecido un hacha que aparecía en el fondo del escenario. Esta hacha había sido utilizada para uno de los *gags* que finalmente Chaplin suprimió, lo que provocó esta ruptura.

juntos, lo que permite que las cosas comiencen a marchar mejor (la unión hace la fuerza); mantiene su dignidad por encima de todo.

Charlot es objeto de los prejuicios de muchas personas. Su pobre condición y su atuendo lo convierten en presunto culpable. En el barco, aunque lo que realmente hace es dar dinero a la joven y a su madre, un oficial piensa que está robando. En el restaurante, el camarero lo ve como un harapiento inmigrante y lo trata con modos que no usa con otros clientes.

La película denuncia los prejuicios hacia las personas pobres y extranjeras, a las que se aprecia casi siempre de forma estereotipada, lo que hace que se sientan extrañas o diferentes. La mirada igualitaria de Chaplin aboga por el juicio al individuo independientemente de su origen nacional o social.

## TEXTO ASOCIADO

Se puede complementar la visión de este cortometraje con la exhibición de algún documental de la época.[13] También puede ser interesante comentar el texto que aparece en la Estatua de la Libertad: *The New Colossus.* Fue escrito en 1883 por la poeta neoyorkina de origen sefardí Emma Lazarus. Puede ser un momento adecuado para investigar sobre los éxodos forzosos de los judíos, sobre esta autora y sobre el propio Chaplin.

*The New Colossus*

*Not like the brazen giant of Greek fame,*
*with conquering limbs astride from land to land;*
*Here at our sea-washed, sunset gates shall stand*
*a mighty woman with a torch, whose flame*
*is the imprisoned lightning, and her name*
*Mother of Exiles. From her beacon-hand*
*glows world-wide welcome; her mild eyes command*
*the air-bridged harbor that twin cities frame.*
*«Keep, ancient lands, your storied pomp!» cries she*
*With silent lips. «Give me your tired, your poor,*
*your huddled masses yearning to breathe free,*
*the wretched refuse of your teeming shore.*
*Send these, the homeless, tempest-tost to me,*
*I lift my lamp beside the golden door!»*

El nuevo coloso

No como el gigante de bronce de la fama griega de conquistadores miembros a horcajadas de tierra a tierra; Aquí, en nuestras puertas del ocaso bañadas por el mar, se yergue una poderosa mujer con una antorcha, cuya llama es el relámpago aprisionado, y su nombre, Madre de los exiliados. Desde su mano de faro brilla la bienvenida para todo el mundo; sus apacibles ojos dominan el puerto de aéreos puentes que enmarcan las ciudades gemelas. «¡Guarden, antiguas tierras, su pompa legendaria!», grita ella con silenciosos labios. «Dame tus cansadas, tus pobres, tus hacinadas multitudes anhelantes de respirar en libertad, el desdichado desecho de tu rebosante playa. Envía a estos, los desamparados que botó la ola, a mí, ¡yo alzo mi lámpara detrás de la puerta dorada!»

Otra posibilidad es optar por un texto poético en lengua española, como por ejemplo *La muralla,* de Nicolás Guillén, o *En las fronteras del mundo,* de Luis Pastor (ambos han sido también musicados).

## OTRAS PROPUESTAS

Aunque la cinematografía no ha eludido describir la dureza del viaje migratorio (ahí está *In this world,* de Michael Winterbottom),[14] pocas veces lo ha retratado con un tono de humor. Las circunstancias de estas personas una vez arribadas a su lugar de llegada y la legalización de su situación sí han sido tratadas de forma más reiterada, y no sólo por la comedia. La fórmula de «matrimonios de conveniencia» aparece en películas que se comentan brevemente más adelante, como las españolas *Cosas que dejé en La Habana,* de Manuel Gutiérrez Aragón (1997), o *Flores de otro mundo,* de Icíar Bollaín (1999), o la simpática cinta franco-británica *Una cama a cualquier precio (Room to rent),* de Khalid Al-Haggar (2000). También en clave humorística, *El embrujo de Manhattan (Romance in Manhattan),* de Stephen Roberts, ya había tomado en 1935 la idea del «matrimonio blanco» como medio para legalizar el acceso a los Estados Unidos. Desgraciadamente, el DVD de este filme ha debido esperar hasta septiembre de 2007 para ser editado.

13. Una excelente posibilidad es la exhibición del documental *Immigration*. Su duración es de poco más de diez minutos y se encuentra disponible en <http://www.archive.org/details/Immigrat1946>. Tanto este espacio como <http://www.video.google.es> o <http://www.youtube.com> ofrecen una amplia variedad de cortometrajes históricos y actuales en Internet.

14. *In this world* (En este mundo) está concebida como un falso documental. La película, basada en hechos reales, relata el viaje de dos niños afganos desde un campo de refugiados en Pakistán hasta el Reino Unido.

para ver | para oír | para analizar

# ‘Matrimonio de conveniencia’ (‘Green Card’)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 108 minutos.
País: Australia, Francia y Estados Unidos.
Año: 1990.
Género: Comedia.
Dirección: Peter Weir.
Guión: Peter Weir.
Producción: Edward S. Feldman.
Fotografía: Geoffrey Simpson.
Montaje: William Anderson.
Música: Hans Zimmer.
Reparto: Gérard Depardieu, Andie MacDowell, Bebe Neuwirth, Gregg Edelman, Robert Prosky, Mary Louise Wilson, Ethan Phillips, Lois Smith.

## SINOPSIS

George, un emigrante francés, debe conseguir la tarjeta de residente para poder trabajar en los Estados Unidos. Brontë, ciudadana de ese país, necesita parecer casada para poder alquilar un apartamento que desea de modo especial. Ambos acuerdan casarse por conveniencia, pero unos oficiales de inmigración deciden investigar el matrimonio.

## COMENTARIO

En esta película de Peter Weir, el matrimonio de conveniencia lo forman una norteamericana y un francés que deben disimular su relación ante las autoridades de inmigración. El filme muestra al emigrante contemporáneo, que no siempre huye del hambre o la guerra sino que simplemente va en busca de algo mejor. La construcción y el cuidado de diversos jardines, reflejo claro de la diversidad, acompañan metafóricamente algunos pasajes de la cinta.

para ver para oír para analizar

# ‘Bwana’

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 90 minutos.
País: España.
Año: 1995.
Género: Comedia.
Dirección: Imanol Uribe.
Guión: Imanol Uribe, Juan Potau y Francisco Pino (a partir de la obra teatral *La mirada del hombre oscuro,* de Ignacio del Moral).
Producción: Elías Querejeta.
Fotografía: Javier Aguirresarobe.
Montaje: Teresa Font.
Música: José Nieto.
Reparto: Andrés Pajares, María Barranco, Emilio Buale, Alejandro Martínez, Andrea Granero, Paul Berrondo, Rafael Yuste.

## SINOPSIS

Durante un viaje a la costa andaluza, un taxista y su familia se topan con Ombassi, náufrago de una emigración clandestina que se encuentra velando el cadáver de un compañero. La pérdida de las llaves del vehículo les obliga a convivir a todos ellos durante la noche. La situación se complica con la llegada de unos contrabandistas y un grupo de *skinheads*.

## COMENTARIO

Aunque formalmente aparece presentada como una comedia «con un final dramático», la película congela la sonrisa del espectador desde los primeros momentos.[15] El viaje y la llegada del inmigrante tienen aquí funestas consecuencias: uno muere ahogado y el otro presumiblemente morirá apaleado.

Los diversos personajes, un tanto encorsetados, reflejan las dificultades de la sociedad española para abordar la inmigración africana. La incomunicación es clave en este filme. La carga de responsabilidad que la película deposita en el espectador la convierte en una opción útil para el debate.

15. La película (como otras muchas) ha sido excelente y sistemáticamente trabajada por el equipo del IES Pirámide de Huesca. Su página <http://www.undiadecineiespiramidehuesca.com> ofrece la posibilidad de acceder a todas sus guías y fichas didácticas.

# 2 El encuentro cultural

## PROPUESTA PRINCIPAL

## ‘El próximo Oriente’

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

| | |
|---|---|
| Duración: | 128 minutos. |
| País: | España. |
| Año: | 2006. |
| Género: | Comedia. |
| Dirección: | Fernando Colomo. |
| Guión: | Fernando Colomo (argumento de Joaquín Oristrell y Fernando Colomo). |
| Producción: | Beatriz de la Gándara y Gustavo Ferrada. |
| Director de fotografía: | Néstor Calvo. |
| Montaje: | Antonio Lara y María Lara. |
| Reparto: | Javier Cifrián (Caín), Nur Al Levi (Aisha), Asier Etxeandia (Abel), Ash Varrez (Shakir), Lalita Ahmed (Samaah), Gayathry Kesavan (Reema), Laskmi Khabrani (Fátima), Laura Cepeda (Milagros), Víctor Benjumea (Cristóbal), Kira Miró (Pino). |

### SINOPSIS

Caín, un carnicero que envidia la exitosa vida de su hermano Abel, se ve envuelto en un malentendido con la familia de inmigrantes bangladesíes cuyo hogar y negocio se encuentran frente a su domicilio. La hija mayor de la familia, Aisha, seducida, embarazada y abandonada por Abel, intenta suicidarse en la casa de Caín. La familia de la joven le atribuye la paternidad y Caín decide reconocer al niño y casarse. Para ello

tendrá que convertirse al islamismo. En la boda, el padre de Aisha, Shakir, descubre que fue Abel el que dejó embarazada a su hija y sufre un ataque cerebral, quedando en coma. Caín asume el liderazgo enfrentándose al cierre del negocio de la familia bangladesí. Tras el nacimiento del niño, Shakir recupera la consciencia pero no la memoria, y Abel vuelve a Madrid. El suegro descubre toda la verdad de boca de Caín, quien, para evitar problemas, decide irse. Sin embargo, Shakir le comunica que aprueba sus actos y Aisha opta por Caín, por lo que Abel desaparece de escena.

## ¿QUÉ PLANTEA LA PELÍCULA?

Comedia multicultural, *El próximo Oriente* defiende el enriquecimiento mutuo entre culturas para resolver las carencias propias. Acompañado este mensaje por una trama romántica convencional, con buenos buenísimos y un malo malísimo, predomina durante la mayor parte de la película un tono de didactismo. *El próximo Oriente* se propone enseñar al espectador cómo es la religión profesada por muchos de los inmigrantes que residen en España, siempre con un tono conciliador, unas críticas muy poco dañinas[16] y también con una clara posición a favor del mestizaje.

El carácter de «comedia blanca» de la película provoca que algunas aristas conflictivas se pasen por alto. Con todo, se menciona el rechazo del terrorismo integrista y se formulan explicaciones a aspectos asociados al mundo musulmán, como el velo, la poligamia o la abstinencia de consumo de alcohol y carne de cerdo.

Fernando Colomo ya había difundido mensajes de acercamiento ante nuevos fenómenos sociales/culturales en películas anteriores del mismo modo, con un tono muy didáctico, pero la novedad en este filme es que el «otro» ya no se encuentra a miles de kilómetros, sino que vive en el portal de enfrente, separado de los ciudadanos españoles tan sólo por una ventana. Ante esta situación, *El próximo Oriente* defiende, como se verá más adelante, olvidar la postura «nosotros-ellos» y reemplazarla por un enriquecedor «todos».

Las vidas de todos los personajes de la película presentan un vacío, una necesidad, normalmente marcadas por las limitaciones de su propia cultura:

- Caín representa, de forma más que explícita, y valga la redundancia, una de las quintaesencias de la españolidad cinematográfica: el cainismo. En su vacío colabora la envidia que siente respecto a la familia que su hermano sí ha podido tener.
- Aisha, su madre y sus hermanas están coartadas por el carácter rígido y tradicional del padre, Shakir. Además, su restaurante no está teniendo demasiado éxito.
- Milagros, la carnicera, sufre carencias afectivas y tiene problemas con el negocio.
- Los músicos peruanos se ven obligados a vivir en una escalera porque no pueden costearse un alojamiento digno…

16. La secuencia inicial contiene una importante conversación entre los padres de Aisha y ella misma que revela el posicionamiento del director ante el papel de la mujer en el mundo musulmán.

Todos estos problemas se resolverán en el filme mediante la retroalimentación entre culturas. Caín verá su vida llena al unirse a la familia de Aisha y a la fe islámica. Aisha obtiene la libertad que buscaba gracias a la llegada de Caín a su vida y, además, el restaurante será renovado con éxito. Por su parte, el negocio y la vida sentimental de Milagros se salvan tras aceptar a Cristóbal/Abdul en su vida. Por último, al acoger a los peruanos en su casa, Caín resuelve su problema para preparar la boda y para realizar las obras en el establecimiento.

**El próximo Oriente**
Fernando Colomo (2006)

## MEMORIA NARRATIVA

| | |
|---|---|
| 01 min | Créditos de apertura: presentación del barrio y de Caín. |
| 02 min | Cita a ciegas de Caín y una chica en el restaurante. Aisha discute con su padre. Caín la observa desde su ventana. |
| 07 min | Llega Abel para despedirse. Aisha, tras discutir, se arroja por el balcón. Su familia acusa a Caín, y se descubre que está embarazada. Caín asume la paternidad. |
| 16 min | Caín intenta hablar con Shakir, que se siente insultado, por lo que planea su falsa boda. |
| 19 min | Caín se convierte al Islam y Shakir lo instruye en la fe. |
| 24 min | Milagros manifiesta su malestar entre tanto extranjero. Caín no cumple el Ramadán, mientras continúa su instrucción. Piensan en la boda, a la que asistirá Abel. Caín consigue a la banda de peruanos para amenizar su boda. |
| 29 min | Se celebra la boda. Shakir descubre la verdad y sufre un ataque. Primera noche de bodas. |
| 37 min | El doctor les proporciona el diagnóstico de Shakir, que permanece inconsciente. Cierre del restaurante. Caín y Aisha se acercan en su convivencia. |
| 44 min | Piden un crédito para las reformas. Éstas también afectan a la propia vida de la familia de Aisha. El restaurante no consigue clientela. |
| 52 min | La carnicería también se arruina. Cristóbal/Abdul reinstruye a Caín. La banda se instala en el restaurante, una vez recuperada la clientela, y todo vuelve a funcionar. |
| 58 min | Nace Adán. Shakir despierta. Milagros y Cristóbal/Abdul se unen en la carnicería. |
| 1 h 03 min | Doble problema: Shakir y los cambios, y la llegada de Abel, que pretende mandar a Caín a Canarias. |

| | |
|---|---|
| 1 h 12 min | Shakir descubre la verdad del local. Discusión entre Abel y Caín. |
| 1 h 17 min | Caín revela toda la verdad a Shakir. Éste da su permiso a Aisha para vivir con Caín y ella va a buscarlo. |
| 1 h 22 min | Caín, hueso en mano, busca a su hermano pero decide irse por el bien de Adán. Aisha le declara su amor, y mandan a Abel de vuelta a Canarias. |
| 1 h 26 min | Caín cumple el precepto musulmán de la limosna con los peruanos, y él, Aisha y el niño se quedan solos. Fin. |
| 1 h 27 min | Títulos de crédito: vida de la nueva familia por el barrio. Caín y su familia peregrinan a La Meca. |

## ANÁLISIS

A la hora de analizar esta película, lo primero que llama la atención son los nombres de los personajes. El simbolismo en el caso de los protagonistas principales es más que obvio (Caín o Abel), pese a su inversión, pero también es poderoso en el de algunos personajes secundarios (Milagros, Cristóbal/Abdul…).

La relación bíblica entre los dos hermanos de la película aparece desde la primera secuencia, en la que Caín muestra en su cita una foto de la familia de su hermano, doblada de tal forma que sólo pueda verse a su cuñada Pino y a sus sobrinas, en un intento de apropiarse de una vida que él envidia.

Éste es el punto de partida de la búsqueda de Caín, quien, movido por su vacío existencial y por su natural bondad, accederá, literalmente, a suplantar a su hermano en la paternidad de Adán. Las turbias relaciones entre los dos hermanos son un diáfano ejemplo de planificación o composición de superioridad moral de uno de los dos personajes, sólo que, en este caso, Caín será «el bueno».

De este modo, pese a que el físico del actor que interpreta a Abel es aparentemente más atractivo y puede despertar mayores simpatías en el espectador que el rechoncho Caín, interpretado por Javier Cifrián, es este último el que ocupa una posición de superioridad ética, siempre en la izquierda del plano, mirando hacia la derecha, en algunos momentos incluso elevándose en altura. Así se provoca una reacción velada, inconsciente, según la cual se admite que este personaje es el que tiene la razón.

No hay que obviar la voluntad de verosimilitud de la película, o, mejor dicho, de directa ligazón con la realidad. No sólo predominan los planos filmados con cámara en mano, en disposición horizontal, con una iluminación sencilla…, elementos todos ellos encaminados a dar «naturalidad» a la cinta, sino que la propia elección de las localizaciones y la puesta en escena, sin figurantes, con personas reales de la calle, sin decorados, en el barrio de Lavapiés…,[17] buscan acercar la película a una situación real: la proliferación de inmigrantes en algunas zonas de ciertas ciudades españolas.

17. Un tanto idealizado en su presentación en este filme, Lavapiés es a estos efectos un barrio emblemático. Recuérdese que es el destino de los Pérez, la familia emigrante protagonista de *Surcos* (J. A. Nieves Conde, 1951), una de las primeras películas españolas en abordar este fenómeno.

La película evita referencias explícitas con el fin de universalizar esta idea, si bien no quiere eludir la concreción espacial de la trama (la propia morfología del barrio de Lavapiés, el rótulo de la hermandad islámica de Bangladesh en Madrid, la iconografía de «Caja Madroño»…).

La intención de esta verosimilitud está estrictamente ligada a los momentos «didácticos» de la película, de gran peso. Las charlas con Shakir y Cristóbal/Abdul son muy claras en este propósito de normalizar una situación: ver al inmigrante no como alguien lejano o incomprensible, sino desde una perspectiva lógica y comprensiva. Éste será el primer paso para esa defensa del enriquecimiento cultural.

El final de la película insiste en estos detalles, con distintas imágenes de la nueva familia multiétnica por las calles de Madrid y del barrio, de una cotidianidad y realismo evidentes, con el propósito de demostrar un final feliz, «real» en el sentido de posible, ligado a la realidad social. La peregrinación a La Meca[18] que cierra esta pequeña secuencia supone un retorno al tono educativo de la película.

Cabe tomar algunas precauciones ante este tipo de secuencias, ya que el tono adoctrinador de Shakir y de Cristóbal/Abdul no sólo lleva de la mano a Caín, sino también al espectador. Los aspectos que pueden ser más polémicos sobre la coherencia del islamismo se despachan de este modo con la obligación de derrumbar los prejuicios del espectador a la hora de aceptar ese mensaje y de conocer (aunque sea con poca profundidad) la cultura islámica, cada vez más presente en las calles españolas. Por eso, el receptor no debe estar desprevenido ante este tipo de mensajes de tono tan paternalista, como las charlas que proporciona el doctor a la familia.[19]

Pero la película no sólo es didáctica en esos momentos. Algunas secuencias menos obvias tienen también la clara intención de mostrar el interior de una comunidad islámica. Las discusiones con Shakir o, especialmente, la boda, pese a estar más inmersas en la trama y tener una mayor carga dramática, también contribuyen a este propósito instructivo del filme respecto de la cultura y opciones religiosas desconocidas para una parte de la sociedad española a pesar de la convivencia.

El código de comedia clásica en el que se inserta la película contribuye a dotarla de un tono conciliador, aunque pueda resultar insuficiente a la hora de tratar los prejuicios que genera el Islam en Occidente, delicados, y que escapan a un tratamiento tan ligero.

El significado último de la trama de *El próximo Oriente* es la visión de la unión entre pueblos como acto de fertilidad y, en definitiva, de vida. En una sociedad donde la incomunicación se muestra como el paso previo a la muerte,[20] la película expresa argumental y visualmente esta idea de forma evidente: Aisha tendrá un hijo en el seno de una familia de otra cultura, cuyo nombre será (más allá del gancho cómico) Adán, esto es, el fundador de la familia universal en su acepción religiosa.

---

18. Inmediatamente antes del fin formal de la película, Caín ha cumplido con otro de los preceptos coránicos: el pago de limosna a los músicos peruanos. Justo después, culmina el último de los preceptos con la peregrinación a La Meca y la conversación sobre la vida de Mahoma, que Caín ya conoce perfectamente.

19. La familia de Shakir es ilustrada por el doctor del mismo modo que el espectador lo es por la película.

20. Caín manifiesta su intención de suicidarse, y Aisha, directamente, se precipita por el balcón en un intento de quitarse la vida.

**El próximo Oriente**
Fernando Colomo (2006)

La expresión formal de esta idea toma cuerpo en la película en la secuencia en la que llevan al recién nacido a fotografiarse junto a su abuelo postrado en la cama. La ubicación del niño sobre el cuerpo de Shakir provocará una milagrosa resurrección (de resonancias nuevamente bíblicas), como eco de la llegada de esa nueva vida. Constituye una defensa de la unión entre pueblos, no sólo como método de fecundación de una estéril sociedad, sino como verdadero acto de vida sobre aquello que parecía irrecuperable.[21]

Volviendo la mirada al devenir narrativo del filme, esta idea se ve reforzada al apreciarse que, mientras la unión entre los dos pueblos es fingida, buscando el simple provecho, las reacciones en el progreso de la trama son negativas: enfermedad de Shakir o fracaso de los negocios. Sin embargo, tras la «segunda» conversión de Caín al islamismo, esta vez verdadera, desde su pureza espiritual y convencimiento verdadero ante la fe musulmana en su veta sufí, las consecuencias serán positivas: avance de los negocios, nacimiento de Abel, «resurrección» de Shakir.

En consecuencia, la defensa de una unión entre culturas, superando diferencias a priori irreconciliables (con el fin de encontrar nuevas vías de vida en una sociedad donde la inmigración es un fenómeno de tal magnitud), impregna especialmente la banda sonora del filme, a través de una concepción de la música que da una relevancia excepcional al mestizaje. De este modo, la presencia de la banda de peruanos se suma a la carga significante que tiene la educación frustrada del propio Caín como músico, que renacerá tras conocer éste el sufismo. Durante la gestación de Abel, Caín, junto a la banda de sudamericanos, interpretará a Mozart, en una especie de representación posmoderna de la armonía entre los pueblos entendida a través del vínculo melódico.[22]

La música es, en sí misma, una expresión máxima dentro de las artes de mestizaje y enriquecimiento entre culturas distintas, y la película aprovecha y potencia este factor, creando una comedia en ocasiones híbrida, al estilo de *Bollywood,* alternando los diálogos con números musicales. La música, símbolo a lo largo de la historia de unión entre pueblos, no sólo proporcionará éxito al remozado restaurante: Aisha dará a

21. La unión entre Milagros y Cristóbal, justamente, supondrá la resurrección del negocio de aquélla.

22. No hay que olvidar que esto se entronca también dentro de ese constante juego narrativo del filme de necesidades superadas recíprocamente: los peruanos necesitan un lugar donde alojarse y Caín necesita contratar una banda para la boda.

luz a Adán por obra y gracia de la música, y, llegando aún más lejos, la música impregnará de vida el inerte cuerpo de Shakir, cuya familia le canta durante su inconsciencia.

*El próximo Oriente* intenta, en suma, salvar la distancia entre culturas distintas y junto con ello denunciar una escisión entre la sociedad civil y el sistema legal. En el filme, el enriquecimiento y la reciprocidad entre comunidades ocurren por la iniciativa individual, quedando la única intervención de las instituciones en el barrio (dejando de lado la labor del médico) en la de los agentes de la ley que, insensibles, intentan clausurar el restaurante de la familia bangladesí y, con ello, hacer fracasar su proyecto de vida. La importancia de esta sociedad civil y multicultural, llena de vida, contrasta con la de un sistema legal demasiado estricto a juicio de su director Fernando Colomo.

para escuchar

## TEXTO ASOCIADO

Tal y como se ha comentado, la música proporciona muchos sentidos en *El próximo Oriente*. Como actividad textual se propone la lectura de la siguiente canción del grupo Celtas Cortos. Además, se plantean otras cuatro alternativas en la misma línea. Todas ellas son bastante directas y se pueden visionar a través de YouTube (http://www.youtube.es).

El emigrante

Ésta es la vida del emigrante,
Del vagabundo del sueño errante.
Coge tu vida en tu pañuelo
Con tu pobreza tira pa'lante.

Si encuentras un destino,
Si encuentras el camino,
Tendrás que irte a ese lugar.
El polvo del camino
Cubre tu rostro amigo
Con tu miseria a ese lugar.
Un dios maldijo la vida del emigrante.
Serás mal visto por la gente en todas partes.
Serás odiado por racistas maleantes.
Y la justicia te maltrata sin piedad.

Todos hermanos. Todos farsantes.
Hacen mentiras con las verdades.
Buscas trabajo y tienes hambre,
Pero no hay sitio pa'l emigrante.

Si encuentras un destino,
Si encuentras el camino,
Tendrás que irte a ese lugar.
El polvo del camino
Cubre tu rostro amigo
Con tu miseria a ese lugar.
Un dios maldijo la vida del emigrante.
Serás mal visto por la gente en todas partes.
Serás odiado por racistas maleantes.
Y la justicia te maltrata sin piedad.

La tierra de occidente, ya no tiene vergüenza,
Arrasa nuestra tierra, nos roba la riqueza.

¡Qué bien se come de restaurante!
¡Cuánta miseria pa'l emigrante! (bis)

Nuestros hijos se mueren.
Estómago vacío. Tú lo ves por la tele
Después de haber comido. (bis)

¡Qué bien se come de restaurante!
¡Cuánta miseria pa'l emigrante! (bis)

Un dios maldijo la vida del emigrante.
Serás mal visto por la gente en todas partes.
Serás odiado por racistas maleantes.
Y la justicia te maltrata sin piedad.

Somos distintos, somos iguales.
Pero en la calle nadie lo sabe.
Pan para todos. Tenemos hambre.
Pero los ricos no lo comparten.

Somos distintos.
Somos iguales.

## OTRAS CANCIONES POSIBLES[23]

- «Visa para un sueño», de Juan Luis Guerra y 4.40 (álbum *Ojalá que llueva café*).
- «Contamíname», de Pedro Guerra (álbum *Golosinas*).
- «Emigrantes», de Orishas (álbum *Emigrante*).
- «Clandestino», de Manu Chao (álbum *Clandestinos*).

# OTRAS PROPUESTAS

El encuentro intercultural ha sido ampliamente abordado en la cinematografía en clave de comedia, y también lo es en la actualidad. Un ejemplo lo constituye la aportación de Spike Lee en 1989 con la comedia dramática *Haz lo que debas (Do the right thing)*. De forma recurrente lo hace Gurinder Chadha con títulos como *¿Qué se está cociendo? (What's cooking?)* en 2000, *Quiero ser como Beckham (Bend it like Beckham)* en 2002 o *Bodas y prejuicios (Bride and prejudice)* en 2004, comedias costumbristas con escenarios diferentes en los que asoman cuestiones como las relaciones familiares, la sexualidad… Todas ellas trasponen a la imagen la idea expresada por Amin Maaluf: «todos y cada uno de nosotros somos depositarios de dos herencias: una, vertical, nos viene de nuestros antepasados, de las tradiciones de nuestro pueblo, de nuestra comunidad religiosa; la otra, la horizontal, es producto de nuestra época, de nuestros contemporáneos» (2001: 111). Desde perspectivas distintas, las siguientes propuestas abundan en ello.

23. Ésta constituye sólo una pequeña muestra. Un trabajo muy completo se encuentra en la publicación de Pedro Sáez *En las fronteras del mundo. Canciones para una educación intercultural* (2005) y disponible en <http://www.fuhem.es/portal/areas/paz/descargas/Informe_canciones.pdf>.

para ver | para oír | para analizar

# ‘Mi gran boda griega’ (‘My big fat Greek wedding’)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 96 minutos.
País: Estados Unidos.
Año: 2002.
Género: Comedia.
Dirección: Joel Zwick.
Guión: Nia Vardalos.
Producción: Gary Goetzman, Tom Hanks y Rita Wilson.
Fotografía: Jeffery Jur.
Montaje: Mia Goldman.
Reparto: Nia Vardalos, John Corbett, Michael Constantine, Lainie Kazan, Andrea Martin, Joey Fatone, Louis Mandylor, Stavroula Logothettis, Christina Eleusiniotis, Marita Zouravlioff.

## SINOPSIS

Toula, de 30 años, es la hija mayor de Gus, un norteamericano de origen griego, dueño de un restaurante, que cree que todo lo que hay en el mundo proviene de la cultura de su país. Tanto el padre como la mayor parte de su familia están preocupados porque Toula sigue soltera. La situación se complica cuando la joven accede a la universidad y se enamora de un profesor de origen anglosajón.

## COMENTARIO

Este éxito comercial, uno de los más importantes del cine independiente estadounidense, supone una magnífica oportunidad para estudiar el encuentro cultural entre dos grupos norteamericanos de origen distinto: una familia de indisimuladas raíces griegas y otra típicamente anglosajona. El anuncio de la boda entre dos jóvenes de estas familias dispara los recelos.[24]

24. En la página de experiencias del CNICE (Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa) hay una ficha de análisis de esta película (http://www.formacion.cnice.mec.es/experiencia/).

para ver | para oír | para analizar

# ‘Oriente es Oriente’ (‘East is East’)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 96 minutos.
País: Reino Unido.
Año: 1999.
Género: Comedia.
Dirección: Damien O’Donnell.
Guión: Ayub Kah Din.
Producción: Leslee Udwin.
Fotografía: Brian Tufano.
Montaje: Michael Parker.
Música: Deborah Mollison.
Reparto: Om Puri, Linda Bassett, Jordan Routledge, Archie Panjabi, Emil Marwa.

## SINOPSIS

George Khan y su familia viven en la Gran Bretaña de los años setenta. La madre, de origen anglosajón, trabaja en la freiduría familiar. El padre, de origen paquistaní, se encuentra con la resistencia de sus hijos a continuar su modelo cultural y a que sus matrimonios sean concertados.

## COMENTARIO

Situada en el marco de un Reino Unido bajo la dirección de Margaret Thatcher, constituye una buena (y ácida) aproximación a una sociedad que mantiene una multiculturalidad que no promueve el intercambio y el mestizaje.

La divertida escena de la procesión religiosa al comienzo de la cinta anuncia en imágenes el conflicto argumental que se desarrollará a lo largo de toda la película.[25]

25. Existe una buena propuesta didáctica dentro del ciclo *Cine y salud* del Gobierno de Aragón, cuya guía didáctica se encuentra disponible en <http://www.aragob.es/san/cineysalud/descargas/orienteprofe.pdf>.

# 3 La causa económica de la emigración

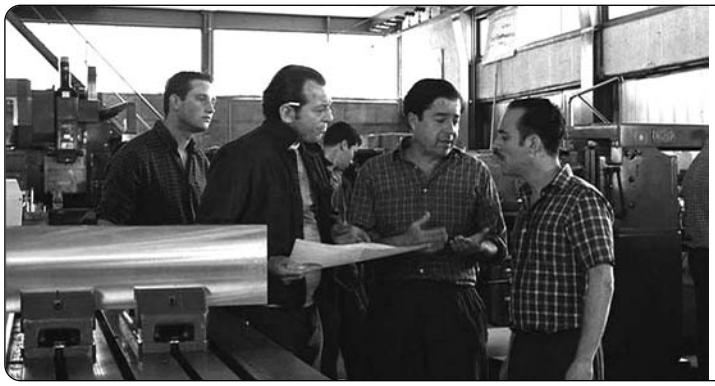
## PROPUESTA PRINCIPAL

para ver

para oír

## ‘Un franco, 14 pesetas’

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA



Duración: 105 minutos.
País: España.
Año: 2006.
Género: Comedia.
Dirección: Carlos Iglesias.
Guión: Carlos Iglesias, en colaboración con Central de Guiones.
Producción: José Manuel Lorenzo, Eduardo Campoy y Susana Maceiras.
Director de fotografía: Tote Trenas.
Montaje: Luisma del Valle.
Música: Mario de Benito.
Dirección artística: Enrique Fayanás.
Vestuario: José María de Cossío y Puy Uche.
Maquillaje y peluquería: Sara Márquez y Óscar Aramburu.
Reparto: Carlos Iglesias (Martín), Javier Gutiérrez (Marcos), Nieve de Medina (Pilar), Isabel Blanco (Hanna), Iván Martín (Pablito), Tim Frederik (Pablo), Eloísa Vargas (Luisa), Aldo Sebastianelli (Tonino), Ángela del Salto (Carmen).

### SINOPSIS

En los años sesenta, dos amigos, Martín y Marcos, deciden marcharse a Suiza en busca de trabajo. Dejan a sus familias en España y emprenden un viaje hacia una nueva vida en la Europa del progreso y las libertades. Allí descubrirán una mentalidad muy diferente, a la que deberán adaptarse trabajando como mecá-

nicos en una fábrica y viviendo en un pequeño pueblo industrial. Con la llegada de Pilar, la mujer de Martín, acompañada de su hijo Pablito, y de Mari Carmen, la novia de Marcos, se les termina la vida de hombres solteros que llevaban en un país con tanta libertad. El trabajo sigue siendo el día a día de Martín y Pilar, mientras el pequeño Pablito comienza a ir al colegio y a integrarse. Con la muerte del padre de Martín, se plantean que lo que habían ido a buscar ya lo han conseguido y que es hora de regresar. Para su sorpresa, será más difícil la vuelta que la ida.

## ¿QUÉ PLANTEA LA PELÍCULA?

*Un franco, 14 pesetas* se plantea como una inmersión en la cotidianidad de las familias españolas que durante el franquismo emigraron al extranjero en busca de mejores oportunidades. La película, una comedia con tintes dramáticos, introduce al espectador en las vidas de dos hombres que deciden viajar a Suiza en busca de una vida mejor y un lugar donde poder rehacerse económicamente. Martín, un mecánico fresador, decide probar suerte con su amigo Marcos en Suiza, pese a carecer de documentación suficiente para trabajar en aquel país.

En una sociedad que ha pasado de ser emigrante a receptora de emigrantes, la vista atrás de Carlos Iglesias recuerda pasajes de la historia española que tienden a olvidarse fácilmente. La película hace pensar inevitablemente en los extranjeros que llegan a España en busca de lo que los españoles de entonces perseguían en Suiza: mejorar la vida de sus familias.

El director capta la esencia de aquellas pequeñas historias que se repitieron en muchos hogares españoles en los años sesenta: numerosos hombres e incluso familias enteras (se calcula que casi cuatro millones de personas) tuvieron que emigrar a países como Suiza o Alemania para prosperar en la vida. Muchos se quedaron allí e incluso formaron sus propias familias; otros regresaron a España años después con los bolsillos un poco menos vacíos.

Pero, además, para el director esta película supone el relato de su propia historia como hijo de emigrantes retornado a España a finales de los años sesenta. Por rendirle un homenaje a su padre (personaje que interpreta él mismo en la película) y al tratarse de algo tan tremendamente cercano, ha sabido darle un toque de ternura, presente en todo momento. Gran conocedor de este tema, sabe presentar las diferencias de costumbres que enmarcan el largometraje mezclando momentos de risa con momentos de reflexión. Se suceden hábilmente las escenas dramáticas y las cómicas, de forma que se logra un buen equilibrio y una buena dosificación de la emoción. Así se consigue ante todo retratar la España de la época y las mentes cerradas de algunos debido al manipulador régimen instalado en nuestro país.

Se trata de un homenaje a los emigrantes, por su particular periplo vital, un viaje que contribuyó a oxigenar el viciado aire que por entonces se respiraba al sur de los Pirineos. Un homenaje a personas que viajaban con la ilusión y la esperanza de conseguir lo que habían oído de otros: que en el extranjero había cosas maravillosas, tecnologías inimaginables, y sobre todo salarios increíbles por el mismo trabajo que realizaban en su país.

## MEMORIA NARRATIVA

| | |
|---|---|
| 00 min 00 s | Despertar del matrimonio protagonista. |
| 01 min 25 s | Presentación de Marcos. |
| 04 min 30 s | Martín comunica en casa que le han echado del trabajo, así que Pilar no le habla del piso que quiere comprar. |
| 08 min 30 s | Martín y Pilar hablan de la compra del piso. Discuten porque ella ya ha dado una señal y él no entiende que ella no quiera seguir viviendo con los padres de él. |
| 12 min 00 s | Despedida de Martín y Marcos, que se marchan en tren a Suiza. |
| 18 min 50 s | Pasan la aduana sin problemas. |
| 21 min 40 s | Llegada a Uzwil (Suiza). |
| 27 min 00 s | Desayuno. Apenas prueban bocado pensando que se lo van a cobrar. |
| 29 min 20 s | Conocen la zona nudista de un lago. |
| 32 min 15 s | Hanna les explica cómo se duerme con fundas nórdicas y que el desayuno es gratis. |
| 34 min 05 s | Aparece un catalán para darles trabajo. |
| 35 min 00 s | Pilar lee una carta de Martín mientras se ven imágenes de su adaptación a la nueva vida en Suiza. |
| 36 min 40 s | Es Navidad y Marcos tiene planes para Nochebuena, pero Martín no. Martín se queda solo y se acuerda de su familia, al igual que Pilar. |
| 42 min 50 s | Pilar descubre el timo de la constructora. |
| 44 min 00 s | Pilar y Pablito parten hacia Suiza. |
| 46 min 15 s | Celebración del cumpleaños de Martín. Marcos se acuesta con la camarera. |
| 49 min 30 s | Martín y Hanna se besan. |
| 50 min 20 s | Pablito pasa el regalo de cumpleaños de su padre en la aduana. |
| 51 min 00 s | Pilar y Pablito llegan a Uzwil. |
| 57 min 45 s | Hanna aparece desengañada. |
| 1 h 00 min 00 s | Pilar ha encontrado una casa que pueden comprar y van a verla para quedársela. |
| 1 h 03 min 40 s | Boda de Marcos con Mari Carmen. |
| 1 h 07 min 35 s | Clase sobre la reproducción cinco años después, en la que Pablo evidencia la falta de educación sexual que ha tenido en España. |
| 1 h 09 min 50 s | Un español es pillado robando en una tienda de comestibles. Martín intercede aconsejándole que deje lo que ha robado y el tendero, al no encontrar nada, recompensa económicamente al ladrón. |
| 1 h 13 min 20 s | Martín y Pilar se confiesan su nostalgia por España. |
| 1 h 15 min 40 s | Martín viaja a España pero no llega a tiempo de despedirse de su padre antes de la muerte de éste. |
| 1 h 17 min 15 s | Martín le comenta a Pablo la posibilidad de volver a España y pasean hasta la casa de Hanna, donde Martín descubre que ésta tiene una hija morena llamada María. |
| 1 h 25 min 00 s | Llegada a España. El encuentro de Pablo con su abuelo materno es traumático, ya que el anciano necesita una prótesis en la pierna, que además no lleva puesta. |
| 1 h 28 min 50 s | Decepción por el nuevo piso. |
| 1 h 29 min 30 s | La familia se sorprende por la opinión de unos fontaneros que les arreglan la nueva cocina, que creen que los suizos son unos racistas. |
| 1 h 30 min 50 s | Carta en *off* de Martín explicándole a Marcos la decepcionante nueva vida en España. |
| 1 h 35 min 00 s | Martín y Pablo quieren volver a Suiza, pero Pilar les convence de que deben acostumbrarse a su propio país, aunque no sea el mejor. |

## ANÁLISIS

*Un franco, 14 pesetas* dibuja sin estridencias el viaje de dos emigrantes españoles en los años sesenta y su descubrimiento de un mundo nuevo. Pero el viaje en ferrocarril hasta Suiza no marca el trayecto de la película. El verdadero periplo no es el que inician Martín y Marcos desde la estación de tren de Madrid hasta Uzwil, un pequeño pueblo industrial ubicado entre montañas suizas. El itinerario indiscutible, alumbrador y duro, es el que va desde la profundidad oscura del sótano en el que malvive la familia del mecánico protagonista, hasta la altura luminosa del piso que alquila su esposa en la población helvética.

El filme hilvana un relato en el que actúa como símbolo una omnipresente maleta, y como motor la búsqueda de la dignidad. La película supera la mera descripción de la experiencia migratoria para instalarse en la necesidad de edificar una vida distinta, más allá del ladrillo que la envuelva o el suelo sobre la que se levante.[26]

**Un franco, 14 pesetas**
Carlos Iglesias (2006)

La película se puede considerar dividida en tres partes: la primera, marcada por la decisión de Martín y Marcos de emigrar (irregularmente) y su llegada a Suiza; la segunda, desde la llegada de Pilar a Uzwil, y la tercera, el regreso de la familia a su país de origen.

El atraso en todos los órdenes de la España de la época respecto del país helvético que trata de transmitir Iglesias está reflejado cómicamente en diversas escenas. El descubrimiento del nudismo (que les provoca vergüenza) y de las fundas nórdicas, encima de las que duermen (pasando frío durante las noches), la existencia de un grifo con agua caliente y fría en el lavabo del cuarto de baño…, son algunos de los momentos en los que cómicamente se contrasta la situación de España respecto a buena parte de Europa, así como la del pobre frente al rico.

También se observa la frontera levantada entre la democracia y la dictadura en una escena especialmente significativa. Al levantarse los dos amigos en el hotel e ir al baño, descubren el papel higiénico y Marcos le dice a Martín: «Entonces…, ¿para qué usan aquí los periódicos?». Con intenciones cómicas, se transmite la incultura[27] de un país sumido en el régimen de Franco y en un retraso secular.

26. Hay una constante que ejemplifica el «para qué» de la emigración española: la compra de una vivienda. A ella dedican todos sus ahorros, primero para ser estafados, posteriormente para adquirir un piso propio pero que no colmará sus expectativas.

Sin embargo, la película cambia de registro y se torna sombría cuando se adentra en las vivencias personales de sus protagonistas. En la segunda parte del filme, en la que el drama adquiere un mayor protagonismo, se muestran las dificultades que las personas tienen, no tanto para abandonar su país, como para asentarse en otro. Una dificultad que para el director resulta intrínseca a la españolidad. También la relación en perpetuo conflicto del mecánico madrileño con el trabajador catalán introduce la idea de un país incapaz de aceptar su propia diversidad.

El director, y también guionista, pone de manifiesto de forma comprensible (incluso para quien no haya vivido la experiencia) la causa de la emigración como respuesta a un proyecto de mejora de vida y, por otro lado, la consecuencia fundamental del hecho migratorio: las personas en esta situación toman conciencia de que la propia identidad no es algo estable, no es una línea en un territorio, ni tampoco haber vivido conforme a una determinada tradición cultural.

La incorporación de Pilar al universo suizo libera todos los matices inconformistas del filme, y tanto su personaje como el de Pablito provocan un nuevo giro en la estancia en el extranjero. La confesión sobre el fatal destino de los ahorros, su empeño por conseguir un piso, su incorporación al trabajo y, sobre todo, su empecinamiento en el retorno a la ciudad de origen, crean expectativas en un relato acomodado en la exposición memoriosa. Siete años pasan en total hasta que regresan a España, pero, aun así, y por decisión de Pilar, deciden quedarse en la tierra de sus orígenes.

Son ilustrativas de estas ideas las imágenes de la conversación entre Martín y Pablo antes de volver a España, que transcurre en mitad de un simbólico puente y en la que Martín le propone a su hijo volver a casa. En la última parte de la película el director muestra este gran dilema: volver al país de origen o quedarse en la tierra de acogida.[28] Iglesias sabe plasmar el desasosiego de encontrarse en tierra extraña, pero sobre todo la situación de los emigrantes en medio de dos mundos, a ninguno de los cuales pertenecen completamente.

**Un franco, 14 pesetas**
Carlos Iglesias (2006)

27. Una de las escenas del viaje ya revela la toma de postura del director. Se desarrolla en el vagón del tren, cuando los dos amigos están a punto de llegar a Suiza. Sentados uno frente al otro comiéndose un bocadillo, al terminar, en lugar de tirar el envoltorio a la papelera que tenían al lado, lo tiran al suelo. Una anciana del lugar, que los está mirando, se levanta de su sitio, recoge los envoltorios y los echa dentro de la papelera.

28. El propio director confiesa que echaba de menos Suiza cuando volvió a instalarse en España.

Esta especie de «esquizofrenia identitaria», que podría resumirse en la pregunta «¿de dónde soy realmente?», tiene una importancia especial entre los hijos de la emigración, que sienten este conflicto y que deben aprender a vivir en «un lugar que, aunque puede ser de división, también lo es de reunión y punto de encuentro», como recordaba Najat El Hachmi en la inauguración del Congreso Mundial de Movimientos Humanos e Inmigración de Barcelona en el año 2004.

En el último tercio del filme, se respira grisura y contrariedad, y las miradas de los personajes dejan de brillar. La última estación de este viaje de ida y vuelta pronto se revela diferente de lo deseado. Los personajes son víctimas de un idealizado retorno. Cuando visitan a sus familiares y se ve la amputación de la pierna del padre de Pilar, se representa la idea de que ellos mismos son seres mutilados: la distorsión de la lejanía les había impedido intuir el choque de la vuelta y ahora son personas que se sienten pertenecientes a dos lugares y que estando en uno siempre extrañarán el que han dejado atrás.

Una última conversación entre los tres integrantes de la familia, ya retornada, plantea la posibilidad de volver a la condición de emigrantes. El encuadre del padre y el hijo por un lado, y de la madre en actitud preeminente por otro, expresa la jerarquía entre los personajes y anticipa a quién corresponde la decisión final. El diálogo expresa cómo ha cambiado la visión del emigrante según el momento.

La fotografía del filme retrata Suiza como un paraíso, un mundo casi perfecto, de gente amable con modales impecables que vive en cómodas y pulcras moradas, mientras que los españoles aparecen como ignorantes y míseros. Tremendamente ilustrativo resulta el sintagma paralelo de la despedida de Suiza y la llegada a España. En una bucólica escena, Pablo se despide de sus dos amigos mientras éstos acarician a un perro. Poco después, se ve a la familia abandonando el pueblo, a lo largo de una carretera que recorre una bella sucesión de casas alternadas con espacios verdes en una muestra de lo que ha sido su hogar. Sin solución de continuidad, la mirada del niño enfila una abigarrada hilera, en este caso de viviendas impersonales, en la que reina el hormigón. La llegada a España se completa con un plano picado que aumenta la sensación de desamparo de la familia regresada. Como culminación del paralelismo, Pablo observa a dos niños que juegan arrojando piedras a un perro.[29]

Son retratos un tanto maniqueos pero que ofrecen la perspectiva del emigrante, que retorna y que ayuda a comprender mejor los distintos modos de ver y vivir la emigración: desde la inicial reticencia de Martín a irse de España y el empeño de su mujer para que lo haga, hasta la incapacidad de Pilar para acomodarse a su nuevo país, pasando por la completa adaptación de su hijo Pablo y su desencanto al tener que volver a España.

La banda sonora marca discretamente, de forma a veces casi imperceptible, la multiculturalidad de la película: canciones españolas, italianas o suizas, enmarcan, a modo de escenario costumbrista, los personajes y los distintos momentos.

Los títulos de crédito que cierran la película, con sus estampas antiguas y actuales de la emigración, hacen pensar en un fenómeno que en cualquier instante puede afectar a cualquiera. Casi todas las personas hoy son emigrantes de alguna parte: o sus padres o abuelos o ellos mismos, o sus hijos incluso lo pueden ser.

29. En la escena inmediatamente posterior, un obrero que arregla la cocina de la casa recién adquirida sentencia: «En el extranjero a los españoles nos tratan como a perros».

## TEXTO ASOCIADO

El análisis de los datos que refleja la tabla 3 ayuda a comprender las magnitudes de la emigración española del pasado siglo y permite realizar actividades de apoyo a la visión de la película.

TABLA 3

***Emigrantes españoles por años y continentes de llegada***[30]

| Año | Total | América | Europa | África | Asia y Oceanía |
|---|---|---|---|---|---|
| 1887 | 287.399 | 179.336 | 1.389 | 94.573 | 12.101 |
| 1897 | 882.872 | 638.610 | 22.295 | 177.818 | 44.149 |
| 1900 | 163.778 | 110.877 | 40.836 | 46.148 | 1.917 |
| 1910 | 1.061.965 | 823.844 | 20.540 | 210.186 | 7.395 |
| 1920 | 1.272.211 | 1.050.772 | 44.948 | 172.881 | 3.610 |
| 1930 | 860.455 | 719.233 | 16.494 | 122.301 | 2.427 |
| 1940 | 245.697 | 127.080 | 16.466 | 101.148 | 1.003 |
| 1950 | 257.318 | 151.527 | 8.117 | 97.444 | 230 |
| 1960 | 649.039 | 499.120 | 37.026 | 110.969 | 1.924 |
| 1970 | 919.149 | 173.902 | 731.547 | 1.340 | 11.360 |
| 1981 | 507.951 | 34.577 | 462.820 | 4.164 | 6.390 |

Fuente: Instituto Nacional de Estadística (2003: 27), a partir de datos del *Anuario de migraciones* del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.

Otra posibilidad vinculada a las razones sociales de la migración es analizar los datos de evolución del número de extranjeros afiliados a la Seguridad Social.

30. Se debe tener en cuenta que los datos oficiales siempre han ido hasta la etapa democrática sustancialmente por debajo de los reales.

## OTRAS PROPUESTAS

Por desgracia, y pese al éxito comercial que tuvo en México, aún no es posible encontrar una edición europea en DVD de *A Day Without a Mexican,* comedia presentada en español como *Un día sin mexicanos* (Sergio Arau, 2004), curioso origen de un importante acto político reivindicativo.

## ‘Las mujeres de verdad tienen curvas’ (‘Real women have curves’)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 90 minutos.
País: Estados Unidos.
Año: 2002.
Género: Comedia.
Dirección: Patricia Cardoso.
Guión: Josefina López, George La Voo.
Producción: George La Voo y Effie T. Brown.
Fotografía: Jim Denault.
Montaje: Sloane Klevin.
Música: Heitor Pereira.
Reparto: América Ferrera, Lupe Ontiveros, Ingrid Oliu, George López, Brian Sites.

### SINOPSIS

Estela dirige un sencillo taller de costura en la ciudad estadounidense de Los Ángeles. Su hermana Ana está a punto de acabar los estudios de secundaria. Es la primera de su familia que tiene una oportunidad de ir a la universidad, pero Carmen, la madre, es una mujer muy tradicional que ha puesto todas sus esperanzas en que adelgace, se case y le proporcione los nietos que desea tener.

## COMENTARIO

Esta película es una buena oportunidad de apreciar con humor las condiciones de trabajo de las mujeres de origen hispano en los talleres textiles del sur de los Estados Unidos.[31]

El choque cultural de las comunidades latinas (ver la película en versión original permite acceder a sus diálogos con continuas alternancias de código) y la situación económica de las mismas se aprecian desde los primeros instantes.

## 'Cosas que dejé en La Habana'

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 110 minutos.
País: España.
Año: 1997.
Género: Comedia.
Dirección: Manuel Gutiérrez Aragón.
Producción: Gerardo Herrero.
Guión: Senel Paz y Manuel Gutiérrez Aragón.
Fotografía: Teodoro Escamilla.
Montaje: José Salcedo.
Música: José M.ª Vitier.
Reparto: Jorge Perugorría, Violeta Rodríguez, Kiti Manver, Daisy Granados, Broselianda Hernández, Isabel Santos, Pepón Nieto.

## SINOPSIS

Tres hermanas llegan a Madrid desde Cuba reclamadas por su tía materna, también cubana pero residente en España, que piensa utilizarlas para su negocio. Otra familia llega en el mismo avión esperando con-

31. La profesora Elisa Armas de la Cruz tiene expuesta una propuesta de trabajo muy completa sobre esta película en el espacio de experiencias del CNICE (http://www.formacion.cnice.mec.es) y también en <http://www.auladecine.com/recursos/las_mujeres_de_verdad_tienen_curvas.pdf>.

seguir una documentación para poder volar a Miami. El encargado de conseguirla es un compatriota relacionado con la delincuencia y que sobrevive seduciendo españolas. Sus vidas acabarán cruzándose.

## COMENTARIO

Gutiérrez Aragón, director de cine cántabro de ascendencia cubana, ofrece una rica panorámica de las condiciones de vida de los inmigrantes, que venden sexo o trabajo por poco dinero. Los riesgos cotidianos y la dificultad en alcanzar los sueños que impulsaron la salida de la isla son tratados con una sonrisa amarga en esta suerte de comedia de costumbres.

La obra de teatro incluida en la película aporta, además de un ejercicio metalingüístico, una importante carga metafórica. La escena en la que aparece lo que se convertirá por un tiempo en el alojamiento de una de las familias, muestra sin ambages el rigor de la pobreza.

# 4 Los motivos políticos de la emigración

## PROPUESTA PRINCIPAL

## ‘La terminal’ (‘The Terminal’)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

| | |
|---|---|
| Duración: | 128 minutos. |
| País: | Estados Unidos. |
| Año: | 2004. |
| Género: | Comedia. |
| Dirección: | Steven Spielberg. |
| Guión: | Sacha Gervasi y Jeff Nathason. |
| Producción: | Laurie MacDonald. |
| Director de fotografía: | Janusz Kaminski. |
| Montaje: | Michael Kahn. |
| Música: | John Williams. |
| Reparto: | Tom Hanks (Viktor Navorski), Catherine Zeta-Jones (Amelia Warren), Santley Tucci (Frank Dixon), Diego Luna (Enrique Cruz), Barry Shabaka Henley (Ray Thurman), Kumar Pallana (Gupta Raján), Zoe Saldana (Dolores Torres), Chi McBride (Joe Mulroy). |

### SINOPSIS

Viktor Navorski viaja a Nueva York, pero, mientras vuela, se desata un alzamiento militar en su país que derroca al Gobierno e instaura uno nuevo que los Estados Unidos no reconocen. El pasaporte de Viktor deja de tener validez desde ese momento y, legalmente, no tiene posibilidad de pisar suelo americano y tampoco puede regresar a su país. Está condenado a vivir en la terminal del aeropuerto hasta que se resuelva la situación. El responsable de seguridad Dixon siente cada vez más la presencia del extranjero como un incor-

dio, mientras que en el resto de los «habitantes» de esa suerte de ciudad en miniatura crece el respeto por él. Entre la azafata Amelia Warren y Viktor se inicia una relación amorosa.

## ¿QUÉ PLANTEA LA PELÍCULA?

Aunque la película se inspira en el caso de Merhan Karimi Nasseri, cuya dramática historia le empujó a vivir encerrado en un aeropuerto durante bastantes años, huye de cualquier pretensión trágica. El filme se mantiene durante casi todo su metraje dentro de los terrenos roturados por la comedia clásica estadounidense, con momentos de romanticismo y momentos de heroicidad. El tono optimista se aprovecha de todo el potencial que tiene la situación, incluyendo los guiños idiomáticos, pero la risa no hace menos interesante la descripción de la situación del extranjero encerrado en el aeropuerto.

Creando una rutina con los personajes, la terminal aérea llega a dar la sensación de una ciudad a escala. La gente transita con prisas, incapaz de mirar a su alrededor, ni siquiera para leer los rótulos de precaución ante un suelo resbaladizo. El tratamiento visual que se realiza, con muchos movimientos de cámara, transmite la sensación de que el escenario en el que se desarrolla casi toda la trama conforma una ciudad occidental moderna, llena de luces y comercios pero aculturalizada, anónima e inhóspita para quien deba vivir en ella.[32] Todo presentado con mucha ironía, como cuando un viajero, afeitándose junto a Viktor en los lavabos, le dice: «¿No tiene la sensación de estar viviendo en un aeropuerto?».

**La terminal** Steven Spielberg (2004)

El protagonista, calificado como «inaceptable», y por ello como peligroso e inútil, convertido a la fuerza en una suerte de nuevo apátrida, tratará de alcanzar la dignidad y superar su condición de poseedor de un idioma que nadie entiende y una nacionalidad que no se le reconoce. Su generosidad, su afán solidario y su humildad le harán llegar a ser considerado como un héroe incluso y a superar tanto las barreras legales como los prejuicios culturales en su contra.

32. Una terminal aérea es uno de esos «no lugares» paradigmáticos, definidos por Marc Augé en su libro *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (1993).

El recurso al engaño de las apariencias es una constante en la película, tanto con fines cómicos como con la intención de transmitir un mensaje más importante: detrás de cada persona hay una historia, un secreto (que simboliza en la lata llena de música jazz).

Viktor Navorski no es sólo un extraño más, es un extranjero sin patria reconocida y sin hogar al que poder regresar, constantemente tomado por algo que no es y considerado como una molestia por un sistema que lo mira con recelo en un aeropuerto (el referente mundial del miedo en la actualidad), olvidando la dureza de la situación en la que se encuentra.

## MEMORIA NARRATIVA

| | |
|---|---|
| 00 min | Comienza el día en la terminal, con la llegada de miles de viajeros, entre ellos Viktor. Mientras, el agente Dixon descubre a unos «chinos» sin papeles. |
| 03 min | Los agentes Thurman y Dixon explican a Viktor su situación de «inaceptable». |
| 10 min | Viktor se encuentra en su nuevo hábitat, y trata de descubrir lo sucedido en su país en las televisiones, pero no entiende el idioma y nadie lo ayuda a comprenderlo. |
| 14 min | Tras perder sus vales de comida, conoce al primer personaje del aeropuerto con quien tendrá relación: el limpiador indio Gupta. |
| 15 min | Encuentra una puerta en obras (la número 67) y se acomoda para dormir allí. |
| 18 min | Dixon es informado sobre su futuro ascenso mientras Viktor comienza su nueva vida. Dixon decide dejarlo ir, pero desconfía por miedo a las cámaras que le observan. |
| 26 min | Aparece una azafata, Amelia. Los trabajadores hablan sobre Viktor en su partida de cartas. |
| 28 min | Viktor trata de solucionar su problema para conseguir comida recogiendo carritos y su problema de desconocimiento del inglés leyendo folletos traducidos. |
| 32 min | Viktor sigue llevando rutinariamente sus documentos irregulares a la agente Dolores Torres, que los rechaza una y otra vez. Dixon acaba con su fuente de ingresos. |
| 36 min | Enrique, trabajador del *catering,* propone a Viktor un trueque: comida a cambio de ser su celestina con la agente Torres. |
| 41 min | Viktor recibe la llamada de Dixon. Le propone la libertad de tránsito si afirma tener miedo de volver a su país, pero Viktor alega que no puede temer regresar a su hogar. |
| 46 min | Nuevo encuentro con Amelia, que lo toma por un contratista y lo invita a cenar. |
| 50 min | Viktor busca empleo sin éxito para poder invitar a Amelia. Tras trabajar por la noche en unas obras paradas, será contratado como obrero al día siguiente. |
| 55 min | Confraterniza con Enrique, Guptar y Joe (empleado de equipajes) jugando al póquer, pese a que lo hacen pasar por el detector de metales. Afirma que en su misteriosa lata hay jazz. |
| 58 min | Se encuentra con Amelia en la librería, hablan de Napoleón y comen juntos. |
| 1 h 01 min | Dixon intenta deshacerse de Viktor antes de la inspección. Se produce un incidente con un posible suicida extranjero. Recurren a Viktor como intérprete, y resuelve la situación para beneficio del extranjero. Dixon pierde los nervios delante de los inspectores. |
| 1 h 12 min | Se difunde la hazaña de Viktor y se lo considera un héroe. Dixon le asegura que nunca entrará en los Estados Unidos mientras esté en su mano. |

| | |
|---|---|
| 1 h 15 min | Junto con sus amigos prepara la cita con Amelia y se compra un traje. Guptar le cuenta su historia. Finalmente, cena con Amelia y se sincera, pero ella lo malinterpreta. Se desprenden de sus buscas y preparan una nueva cita. Viktor empieza a construirle su regalo. |
| 1 h 28 min | Enrique y Dolores se relacionan al fin y se casan. Dixon interroga a Amelia, quien, tras saberlo todo, va a ver a Viktor enfadada. Él le enseña su regalo y le cuenta la verdad sobre la lata que lleva. Se besan. |
| 1 h 38 min | Celebran la paz en Krakozhia. Amelia le entrega el visado de entrada y se separan. |
| 1 h 41 min | Viktor va a entrar en los Estados Unidos, pero Dixon lo amenaza con despedir a sus amigos, por lo que Viktor accede a regresar a Krakozhia. |
| 1 h 44 min | Sus amigos se decepcionan, pero Gupta, al saber la verdad, se sacrifica por él y se hace detener. |
| 1 h 48 min | Viktor intenta marchar. El agente Thurman, desobedeciendo a su jefe, le abre paso. Se despide de Amelia. Dixon se rinde. |
| 1 h 53 min | Viktor cumple su promesa, consigue la firma del músico Benny Golson y regresa a su país. |

## ANÁLISIS

La película responde a una estructura estándar de tres actos (la presentación abarca hasta la primera noche en las obras y el nudo concluye en el fundido en blanco que precede al fin de la guerra en Krakozhia y al desenlace de la película), lo que la convierte en objeto de fácil seguimiento por parte del espectador y de cómodo estudio por parte del analista.

El país de origen de Viktor es ficticio, pero la situación de agitación política que apunta podría corresponderse, sin mucho esfuerzo imaginativo, con la de diversos países de la Europa del Este, el Cáucaso o los Balcanes. No obstante, el hecho de que el protagonista provenga de un país imaginario es uno de los factores que contribuyen a proporcionar a la película ese halo de fábula, por lo que resulta decisivo en la carga significativa del filme.

Si durante la presentación predomina el drama, en el resto del filme se van multiplicando los elementos puramente cómicos —la fugaz boda de Enrique y Dolores, la cena entre Viktor y Amelia, con hilarantes intervenciones de Gupta…—, que van sucediendo a los episodios dramáticos y por momentos angustiosos del primer acto (el desesperado intento de Viktor por perseguir la señal en las televisiones de la terminal y descubrir lo sucedido en su país), si bien ya estaban salpicados de momentos divertidos.

Viktor persigue dos objetivos: alcanzar una condición humana digna en su nuevo hábitat y cumplir la promesa realizada a su padre, para lo cual necesita llegar a Nueva York. Por el camino, el protagonista encontrará un nuevo fin: la conquista del amor de Amelia.

Para lograr estos tres objetivos, el personaje cuenta con la ayuda de las personas con las que se relaciona en la terminal, especialmente tres: el limpiador indio Gupta, el latino Enrique, encargado de transportar las comidas, y el afroamericano Joe, que trabaja con las maletas. El carácter multirracial y llamativamente pro-

letario de los apoyos de Viktor (todos ellos trabajan en los empleos peor pagados y más duros) propone la colaboración entre la gente sencilla, sin distinciones étnicas ni culturales.

Una vez aceptada la equivalencia entre el aeropuerto y una ciudad moderna, es evidente que el filme propone la solidaridad ciudadana para hacer realidad los sueños entre estos tres personajes, que, al igual que Viktor (quien no por casualidad terminará trabajando de obrero), son gente humilde.

Sin embargo, si bien estos personajes se pueden agrupar como coadyuvantes de Viktor para la consecución de sus fines, el relato, equilibradamente y dentro del desarrollo clásico, incluye un antagonista, cuya descripción es diametralmente opuesta: Frank Dixon, encargado de la seguridad de la terminal y ejemplo de *wasp,*[33] que cuenta también con dos ayudantes, los agentes Torres y Thurman (hispana y afroamericano respectivamente), que acabarán desertando de su mando.

**La terminal** Steven Spielberg (2004)

El alto responsable está atado a la burocracia, consume en su despacho la comida que trae perfectamente organizada, carece de relaciones afectivas o emocionales e intenta controlar todo desde la artificiosa e inhumana sala de monitores. La iluminación y la dirección artística de las secuencias allí emplazadas, más propias de un filme de ciencia ficción que de una comedia «romántica», dejan patente el carácter inhumano no sólo de la vida de Dixon, sino también de la obsesión por el control y la seguridad tras los atentados del 11-S que domina a la sociedad americana, y de la que los aeropuertos son una expresión. En su despacho se puede observar una imagen con la palabra *success* (éxito), y ése es precisamente su objetivo.

Dixon es conocedor de las normas y observador de la gente que transita en un aeropuerto. Por eso, reconoce en un solo vistazo irregularidades delictivas en turistas chinos con camisetas de Mickey Mouse pero sin cámaras de fotos, o en un hombre que lleva nueces a su suegra sin anillo de casado, lo cual denota el intento de acceder sin documentación o de introducir droga, respectivamente. Pero Dixon olvida el factor humano. Su lema es «la persona, el documento, la historia; descubra la verdad de una y tendrá la verdad de las tres», y sitúa a las personas al nivel de los documentos; para él no hay diferencia entre ambos. El filme eleva este error a los niveles más altos.[34]

33. Como *white, anglo-saxon and protestant* (blanco, anglosajón y protestante) se conoce al arquetipo de ciudadano americano.

Por el contrario, Viktor es un personaje que ayuda a los demás, procura que no resbalen por ir demasiado ensimismados o apresurados, intenta que una joven pueda cerrar la maleta (con desastroso y cómico resultado), termina unas obras sin que nadie se lo pida y asume renunciar a su sueño cuando ve que ello puede poner en peligro a sus amigos. La oposición entre Navorski y Dixon resume el pulso entre humanidad y burocracia que se desarrolla a lo largo del filme.

Esta idea toma forma en un momento clave en el filme, aquel en el que entra en escena el suicida. Hasta ese momento *La terminal* había contado la historia de un hombre atrapado entre omnipresentes *borders* (fronteras), incapaz de encontrar su lugar entre la masa. Ya se ha presentado a todos los personajes, se conoce la irritación que Viktor provoca en Dixon, se sabe que el protagonista está empezando a encontrar su espacio como individuo, y que incluso dispone de trabajo, pero sigue siendo alguien que no cuenta con una identidad plena para el espectador. Falta el momento heroico.

Si hasta este punto la película había tenido pocos momentos de intensidad dramática, la situación cambia radicalmente cuando Dixon requiere a Navorski ayuda como intérprete para solucionar el incidente con un inmigrante que intenta transportar medicinas a su país. Tras resolver el incidente haciendo posible que el extranjero pueda llevarlas a su padre y reciba su abrazo emocionado, Viktor adquiere una condición de dignidad visual preeminente ante Dixon, emplazado este último en posición de inferioridad dentro del cuadro, y a la derecha de la pantalla. La rabieta del funcionario termina con una agresión a Viktor sobre la fotocopiadora, lo que hace que su mano izquierda se duplique. Este símbolo será, a continuación, el icono referente de la aceptación que alcanza Viktor.

**La terminal** Steven Spielberg (2004)

La oposición que representa el responsable de la seguridad frente al extranjero indocumentado no oculta el tono conciliador de la película, similar al de muchas comedias clásicas (gran parte de ellas, de corte romántico) de Hollywood. Todo el mundo acaba apoyando a Viktor, alegrándose de su éxito, y sería un error calificar a Dixon abiertamente como un villano; más bien se trata de alguien que ha perdido su lado humano y que ha acabado obsesionado con su trabajo.

34. «Si se enfrenta a mí, se enfrenta a los Estados Unidos de América. Y cuando acabe la guerra sabrá por qué el pueblo de Krakozhia hace cola para comprar papel higiénico barato mientras el Tío Sam se limpia el culo con papel de doble cara», le espeta Frank Dixon a Viktor Navorski.

El proceso de conversión ha tocado a otros personajes que a lo largo del filme también evolucionan en su apreciación errónea del extranjero indocumentado. Gupta desconfía al principio, pero, tras ver su interior (lo hará literalmente por medio de un escáner), llegará a quererlo, a contarle su terrible historia y, en último término, a sacrificarse por él, en una imagen muy similar a la del joven que detuvo una columna de tanques en la plaza de Tiananmen.

No obstante, la principal evolución proviene de Amelia, que primero lo ignora y luego lo considera un profesional en viaje constante. En este sentido, Amelia mantiene ciertas similitudes con Dixon, pese a que el tratamiento de la película deja claro que son personajes muy diferentes en la secuencia que ambos comparten en la sala de control.

Pero Amelia tardará en ver el verdadero interior de Viktor. Ella percibe en los hombres lo que quiere ver, y eso mismo sucede hasta que él le muestra la fuente que ha construido. Tras el obsequio, llega la última revelación de Viktor, que enseña el contenido del que constituye, durante toda la película, el símbolo del engaño de apariencias con el que constantemente juega el filme: la lata de anacardos.

Esa simple lata, llena de jazz (con todas las implicaciones que tiene esa música mestiza y libre, *leit motiv* de buena parte de la banda sonora), encierra el deseo del padre de Viktor, la muestra de humanidad que la burocracia y el miedo ahogan e impiden. Cuando Viktor abre la lata, que hasta entonces se había percibido como algo sospechoso, extravagante, incluso síntoma de algún desequilibrio mental, ésta resulta ser una emotiva promesa. El recipiente y su contenido simbolizan en el filme la idea de que en el interior de las personas, y no en su exterior, se encuentran los valores que, juzgando sólo la apariencia, pasarían inadvertidos.

Porque, finalmente, una vez superadas las barreras idiomáticas e ideológicas y los prejuicios culturales y sociales hacia el extranjero, la película demuestra, con un tono amable, elegante y clásico, que lo que hace a Viktor Navorski «inaceptable» es el miedo a la propia humanidad.

## TEXTO ASOCIADO

### El protagonista original

*La terminal* está inspirada en el caso de Mehran Karimi Nasseri, nacido en Irán en 1942. Esta persona viajó en 1973 al Reino Unido, donde, al parecer, participó en diversas protestas contra el Sha Mohammad Reza Pahlavi. Por este motivo, a su vuelta a Irán en 1975 fue arrestado durante varios meses y presumiblemente torturado.

Posteriormente, fue expulsado de su país, y empezó a recorrer diversos países europeos hasta que fue acogido por la Comisión de Refugiados de las Naciones Unidas en Bélgica. Residió en este país hasta 1986, cuando decidió viajar de nuevo al Reino Unido, vía París.

Según sus declaraciones, durante el desplazamiento le robaron su equipaje y documentación, por lo que cuando llegó al aeropuerto británico de Heathrow, no se le permitió el paso, y hubo de regresar a Francia de nuevo. Al llegar al aeropuerto Charles de Gaulle y no poder probar su identidad y condición de refugiado, fue trasladado a la zona de espera destinada a los pasajeros sin documentos, donde permaneció varios años. El abogado que gestionó su caso, Christian Bourget, intentó que el Gobierno belga enviara de nuevo los papeles que acreditaban su condición, pero éste pedía que Nasseri se presentara en persona para identificar si era de verdad él a quien proporcionaron el estatus de refugiado.

Con el paso de los años, Nasseri se acostumbró a vivir en el aeropuerto. Se aseaba en los baños públicos de la terminal, antes de que los pasajeros de los vuelos matutinos acudiesen, recurriendo a los *sets* gratuitos que proporcionan las compañías aéreas. Algunos empleados del aeropuerto le hacían favores, como lavarle la indumentaria, e incluso llegaron a regalarle un sofá, pero rechazó otros regalos, como por ejemplo ropa. Varias veces por semana lo visitaban un sacerdote y el médico de la terminal, que controlaba su salud.

En 1995, el Gobierno belga accedió finalmente a devolverle su condición de refugiado si aceptaba vivir en Bélgica bajo la supervisión de un trabajador social, lo que Nasseri rehusó.

Cuatro años después, el Gobierno francés cedió a Nasseri un permiso de residencia provisional y un pasaporte de refugiado, dándole la oportunidad de vivir en Francia y abandonar el aeropuerto, pero Nasseri se negó a aceptarlos. Para entonces, su estabilidad mental era precaria. Se pasaba el día escuchando la radio, leyendo libros o escribiendo en su diario, que acabó convertido en un libro autobiográfico, *The Terminal Man*.

Nasseri afirmaba que gastaba muy poco dinero al día: «Suelo desayunar en McDonald's y después me compro unos cuantos periódicos. El resto del dinero lo ahorro para cuando pueda abandonar este lugar». Confesaba que llevaba «una especie de vida marginal», sin conversar con casi nadie.

Desde 1994, Nasseri podía moverse libremente por todo el aeropuerto. De hecho, podría haberlo abandonado en cualquier momento, pero prefería seguir viviendo en la zona de tiendas y restaurantes de la planta baja.

El 1 de agosto de 2006 Nasseri dejó la terminal. Cayó enfermo y se lo llevaron al hospital, donde estuvo hasta enero de 2007. Después, fue a un hotel cercano al aeropuerto, hasta acabar el 6 de marzo de 2007 en el centro de caridad Emmaus de París.

Se dice que Dreamworks le proporcionó a Nasseri 250.000 dólares por los derechos de filmación de *La terminal,* y que al parecer éste no ha visto la película. Años antes, en 1993, su historia había inspirado la coproducción hispano-francesa *En tránsito (Tombés du ciel)*.

## OTRA PROPUESTA

para ver | para oír | para analizar

# ‘Un ruso en Nueva York’ (‘Moscow on the Hudson’)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

| | |
|---|---|
| Duración: | 112 minutos. |
| País: | Estados Unidos. |
| Año: | 1984. |
| Género: | Comedia. |
| Dirección: | Paul Mazursky. |
| Guión: | Paul Mazursky y Leon Capetanos. |
| Producción: | Paul Mazursky. |
| Fotografía: | Richard Halsey. |
| Montaje: | Donald McAlpine. |
| Música: | David McHugh. |
| Reparto: | Robin Williams, Alejandro Rey, María Conchita Alonso, Cleavant Derricks. |

## SINOPSIS

Aprovechando una gira artística, un saxofonista de la extinta Unión Soviética logra asilo político en los Estados Unidos. Se instala en el barrio de Harlem en Nueva York, con la familia del guardia de seguridad de unos grandes almacenes que lo ayuda en su fuga, y comienza una relación amorosa con otra empleada de origen italiano.

## COMENTARIO

Paul Mazursky, director estadounidense cuyo abuelo emigró de Kiev a los Estados Unidos en 1905, realiza en forma de *flashback* el relato de un ruso que abandona su hogar movido por un afán de libertad. Su vida se cruza con la de otros muchos inmigrantes que se abren paso en este país no sin dificultad. El guión de esta comedia cuenta con una segunda parte en la que se describe la vuelta del exiliado *(Moscow on the rocks),* y que no ha llegado a rodarse.

# 5 Mirando hacia abajo: la emigración explicada a los más pequeños

## PROPUESTA PRINCIPAL

## ‘Fievel y el Nuevo Mundo’ (‘An American Tail’)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 77 minutos.
País: Estados Unidos.
Año: 1986.
Género: Animación.
Dirección: Don Bluth.
Guión: Judy Freudberg, Tony Geiss, Gary Goldman y David Kirschner.
Producción: Don Bluth y Judy Freudberg.
Montaje: Dan Molina.
Música: James Horner y Barry Mann.
Reparto de voces en la versión original: Philiph Glasser (Fievel Mousekewitz), Erica Yohn (Mamá Mousekewitz), Nehemiah Persoff (Papá Mousekewitz), Amy Green (Tanya Mousekewitz), Christopher Plummer (Henri), John Finnegan (Warren T. Rat), Hal Smith (Moe), Pat Musick (Tony Toponi), Cathianne Blore (Bridget), Neil Ross (Honest John), Madeline Kahn (Gussie Hausheimer), Dom Deluise (Tiger).

### SINOPSIS

Fievel Mousekewitz y su familia escapan de su tierra natal en Rusia a finales del siglo XIX. Embarcan hacia América para huir de los gatos, pues creen que éstos no existen en el Nuevo Continente. Pero Fievel cae del barco en el que viajaba, y llega a Nueva York separado de sus padres, que lo dan por muerto. Allí inicia la búsqueda de su familia mientras trata de sobrevivir en un nuevo país. Junto con los demás ratones hacen frente a los gatos de los que los Mousekewitz creían haberse librado con su viaje. Fievel hace diversos amigos y reencuentra a su familia.

## ¿QUÉ PLANTEA LA PELÍCULA?

Con una realización sobria y efectiva, y un ritmo vigoroso, *Fievel y el Nuevo Mundo* dibuja la historia de una familia de ratones paralela a la de muchas familias hebreas del centro y este de Europa que huyeron de los pogromos imperiales rumbo a América. La narración se suaviza una vez que los ratones llegan al Nuevo Continente, separados tras un viaje azaroso, para dar paso en mayor medida al relato sobre el ratoncito que intenta encontrar a su familia.

A comienzos de los años ochenta, Don Bluth separó a un equipo de animadores de Disney para realizar una película que mantuviera su «toque» pero que contara con una mayor carga crítica. Así, la cinta afronta la experiencia de los inmigrantes en América y muestra tanto los inconvenientes que les causaba dejar sus hogares como los problemas a los que tenían que enfrentarse al llegar a su destino.

A pesar de esta seriedad, la viva animación, el logrado doblaje y la banda sonora de James Horner, hacen de la película una experiencia gratificante e incluso conmovedora. Steven Spielberg la produjo y, sin embargo, aunque la cinta relate claramente una experiencia judía de éxodo, son pocas las referencias explícitas al origen étnico y religioso de los Mousekewitz.[35]

En general, Bluth y compañía desarrollan las mismas ganas de explorar temas serios que en su anterior película, *Nimh, el mundo secreto de la Sra. Bisby*. Aunque divertida, la película puede resultar demasiado oscura para el gusto infantil, pero así es como se produce el impacto duradero, y en ese sentido, *Fievel y el Nuevo Mundo* ofrece mucho más que hora y media de entretenimiento.

El 10 de marzo de 2000 se presentó oficialmente en la isla de Ellis al pequeño ratón emigrante como imagen de Unicef para la promoción mundial durante ese año de los derechos de la infancia.

## MEMORIA NARRATIVA

00 min 00 s Créditos.
03 min 00 s Presentación de la casa y la familia de Fievel.
07 min 20 s La casa de los Mousekewitz se incendia a causa del ataque de un grupo de cosacos y gatos.
09 min 00 s La familia emprende su viaje a América.
15 min 40 s Fievel se cae del barco al tratar de ver de cerca los peces.
18 min 00 s La familia de Fievel llega a América.
19 min 40 s Henri, la gaviota (que vive dentro de la Estatua de la Libertad, en fase de construcción), se encuentra a Fievel, que llega a Nueva York navegando a la deriva dentro de una botella.
24 min 00 s Honorio S. Rata engaña a Fievel para explotarlo.
28 min 00 s Fievel escapa del taller donde lo explotaban y sus compañeros, gracias a su idea de descolgarse por la ventana, escapan detrás.

35. Por ejemplo, al comienzo de la película la familia de ratones se encuentra celebrando *Hanuka,* festividad anual en la religión judía.

30 min 00 s Fievel deambula solo. Cree oír a su padre tocando el violín, pero en realidad es un toca discos.
32 min 00 s Reencuentro con su compañero Tony y presentación de Bridget.
34 min 30 s Fievel descubre (a la vez que sus padres) que también hay gatos en América.
38 min 40 s Tony, Bridget y Fievel visitan a Juan el Honesto, pero éste no conoce a los padres de Fievel.
41 min 50 s Reunión de ratones para hacer frente a los gatos. Fievel propone una idea para que los ratones emigrantes en América puedan librarse de los gatos.
45 min 00 s Preparación del plan de ataque contra los gatos.
48 min 00 s Honorio atrapa a Fievel y resulta ser un gato.
52 min 00 s Fievel hace amistad con su carcelero, Tiger, un gato bonachón.
56 min 30 s Fievel consigue escapar y es perseguido por los gatos, que llegan antes de lo previsto donde los ratones duermen.
59 min 30 s Los ratones utilizan su arma secreta: el ratón gigante de Minsk, que asusta a los gatos.
1 h 02 min 00 s Un barco lleva a los gatos a Hong Kong.
1 h 04 min 30 s La familia de Fievel descubre que sigue vivo gracias a Tony y Bridget.
1 h 05 min 40 s Fievel se instala en el callejón de los huérfanos.
1 h 08 min 30 s La familia y amigos de Fievel van a buscarlo montados en Tiger.
1 h 09 min 30 s Fievel se reencuentra con su familia.
1 h 11 min 30 s La Estatua de la Libertad aparece terminada.

## ANÁLISIS

*Fievel y el Nuevo Mundo* cuenta el viaje iniciático de un ratoncito hebreo ruso a Nueva York. Las aventuras que vive separado de sus padres lo hacen madurar, utilizar el ingenio y sobrevivir por su cuenta. Cuando se reencuentra con sus progenitores es un ser nuevo, que ha sido capaz de idear un plan contra los gatos y a quien simbólicamente ya le sirve el sombrero que su padre le había regalado, hasta entonces enorme.

Fievel es heredero de una tradición familiar (cultural), traspasada a él mediante la posesión del sombrero de su padre, que antes lo había sido de su abuelo y así hasta tres generaciones. Su madre anuncia lo que ocurrirá con Fievel: «crecerás», le dice, cuando el protagonista siente que aún no colma las expectativas que sus padres tienen para él.

El padre de Fievel cree que no hay gatos en América, y es justamente la confirmación de lo contrario lo que permite al pequeño protagonista madurar. «Sólo quería ver», explica Fievel cuando su padre le reprocha que le haga tantas preguntas. La curiosidad es una característica que los Mousekewitz censuran, aunque esta cualidad se revela como la que posibilita no sólo la aventura y la maduración del ratoncito, sino, además, la mejora del entorno y la consecución de la libertad para muchos ratones inmigrantes en América, mediante la expulsión de los gatos malvados.

La película dirige también una crítica hacia la corrupción política de la época. Juan el Honesto es un personaje con poder en la sociedad de los ratones, un político que, aunque tiene fama de ayudar a todos por

Fievel y el Nuevo Mundo
Don Bluth (1986)

igual, sólo presta servicio a sus votantes. Cuando Fievel le pregunta por sus padres y comprueba que no están registrados para votar, su indiferencia se hace total.[36] Siempre beodo, se ocupa de apuntar «votos fantasmas», es decir, apuntar votos de ratones muertos.

El filme subraya la conveniencia de la solidaridad para lograr objetivos comunes. Los gatos representan la mayor amenaza para todos los ratones emigrantes, tanto ricos como pobres, que quieren vivir en paz y libertad en América. Solamente cuando los ratones de los barrios ricos y los barrios pobres se unen, consiguen librarse de la amenaza.

América es presentada, en un principio y especialmente a ojos del señor Mousekewitz, como una tierra idílica, libre de las mayores desgracias con las que tienen que lidiar los ratones rusos: la abundancia de gatos y la escasez de queso. «No hay gatos en América y las calles de queso son», dice la canción. Una vez allí, y tras descubrir que también hay felinos que destruyen para conseguir sus objetivos, parece diluirse el carácter utópico con el que se estaba describiendo la «Tierra de la Libertad».

Sin embargo, y a pesar de los grandes inconvenientes y peligros que los ratones encuentran, incluso la señora Mousekewitz, la más reticente e incrédula en lo que concierne a las maravillas del país, termina pronunciando con gran complacencia «América, ¡qué lugar!». Para expresar su ya total integración (¿o asimilación?),[37] la familia termina reunida sobre un sombrero típicamente americano. Los apuntes críticos finalmente se desechan, para convenir que, aun con todo, América es superior.[38]

36. Es inevitable recordar al célebre William Tweed, que rescató del olvido, años después, la película *Gangs of New York,* de Martin Scorsese. No es sólo que Fievel resulte un epígono de diversos ratones cinematográficos, sino que la película cuenta con muy diversas referencias metafílmicas que evocan títulos como *The Immigrant* o *El violinista en el tejado,* citados en estas páginas.

37. Concepción Maiztegui, profesora de la Universidad de Deusto, explica el modelo de John Berry para entender las diferencias entre estos términos: «Si los individuos no desean mantener su cultura original y se mantienen en contacto diario con otras culturas, se denomina *asimilación*. Por el contrario, cuando la balanza se inclina por mantener la cultura original y evitar contactos con otras, nos encontramos ante una estrategia de *separación*. En caso de que haya un interés en ambos aspectos, mantener la cultura pero al tiempo relacionarse con otros grupos, se prefiere la opción de *integración*. Finalmente, define *marginalización* como un proceso de aculturación en el que una persona tiene poco interés en mantener su cultura de origen pero también rechaza, o es rechazado, por su nueva cultura» (2007: 60).

38. La equiparación de América con los Estados Unidos es permanente. Esta metonimia se complementa con la presentación de los Estados Unidos con el país de la libertad, en contraposición a la Rusia de la época, y a la que hay que añadir, para su correcta comprensión, la clave histórica.

**Fievel y el Nuevo Mundo**
Don Bluth (1986)

Mediante el viaje, la realidad que el protagonista creía inamovible —los gatos son malos, los peces son fascinantes— se trastoca, y Fievel comprueba que puede trabar amistad con un felino o sentirse amenazado por un pez. Es más, el personaje reúne a los dos colectivos ubicados en la mayor dicotomía del relato: gatos y ratones. Gracias a Fievel, Tiger traba amistad con los ratones, encontrando también así su propia felicidad. Ambos son, además, igualados en un plano en el tema musical «A duo», incluido en la banda sonora, durante el cual los dos personajes bailan y en el espejo se reflejan con la misma altura, aunque su diferencia de tamaño sea muy acentuada.

Los cuentos aparecen como fuente de transmisión de conocimientos, una suerte de tradición oral, como un Talmud que sirve de verdadera enseñanza vital. El título original del filme es *An American Tail*. *Tail* es «cola» en inglés, pero fonéticamente suena igual que *tale,* es decir, «cuento». Además, el nombre del protagonista, *Fievel,* suena parecido a *fable* («fábula»). A Fievel, la idea para liberar a los ratones de los gatos que los tienen atemorizados, se le ocurre gracias a la historia que a su padre le gustaba contar sobre el ratón de Minsk.[39] La familia es la que asegura esta transmisión cultural. Una familia a la que se encuentra siempre unido, de forma más poderosa incluso cuando se separa físicamente de ellos. En la escena en la que los hermanos cantan «Somewhere out there», cada uno en un punto de Nueva York, la misma luna los ilumina, lo que simboliza esa unión, y a pesar de que ambos se encuentran en lugares muy distintos, son presentados muy cerca uno del otro.

La película reivindica la esperanza y la persistencia en un objetivo. Mediante la medicina que Henri, la gaviota,[40] inyecta a Fievel justo a su llegada a América, el protagonista es marcado por ese espíritu de constancia que le resulta tan útil. Cuando al final su padre acude a buscarlo tocando el violín (su sonido enlaza persistentemente a los personajes), Fievel acude corriendo de nuevo para comprobar si es él, a pesar de todas las veces que ha oído ese sonido antes y ha visto, decepcionado, que no provenía del violín de su padre. Así, el protagonista encuentra a su familia.

La banda sonora de James Horner posee en ocasiones una suerte de música diegética (aquella que proviene de personas u objetos que aparecen en pantalla; en este caso, con origen en gramófonos y otras fuen-

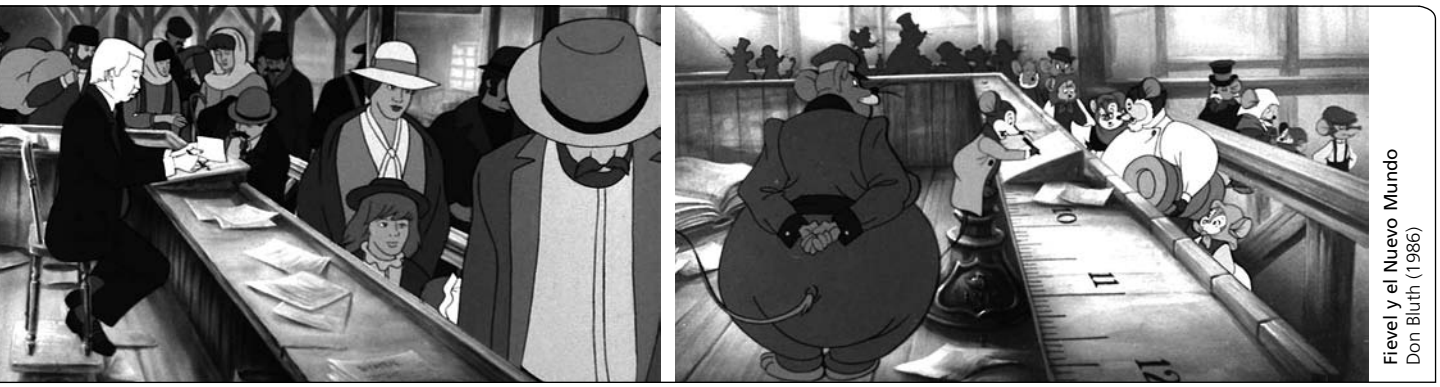
39. Que recuerda inevitablemente a las leyendas centroeuropeas acerca del Golem.

40. Existe una simbología evidente entre la esperanza que representa Henri y la Estatua de la Libertad que construye.

tes sonoras), hasta el extremo de que en la escena en la que los Mousekewitz suben al barco para irse a América, un grupo de músicos que interpreta a su lado deja de tocar cada vez que Fievel formula una pregunta a su padre.

Hay otros elementos que se anuncian, se repiten o se reflejan: el plan contra los felinos es visualizado antes de realizarse mediante muñecos de madera, y Fievel anuncia su pérdida antes de que ésta ocurra mediante varias escapadas que acomete. Los gatos, cuando son expulsados de América, se consuelan pensando que habrá muchos ratones en su nuevo destino, al igual que éstos, obligados a emigrar a América, se consolaban pensando que no habría gatos.

La anticipación es también la característica principal en la interacción entre humanos y animales en el filme. Aunque tal interacción no se produce formalmente (nunca se observa un humano relacionándose con un animal), las personas desempeñan un papel de anticipación de los animales: la razia de los cosacos a caballo presagia la de los gatos; la llegada de los emigrantes a la isla de Ellis anuncia la de los ratones; incluso el comentario de Tanya ante su forzado cambio de nombre es avisado por un suceso anterior entre los oficiales de inmigración y los desplazados.



**Fievel y el Nuevo Mundo**
Don Bluth (1986)

El color tiene un papel importante. La coloración de determinados elementos y planos es especialmente significativa, en ocasiones el factor expresivo determinante. Fievel viste casaca roja y pantalones azules, los colores de la bandera estadounidense. Tanya, sentada con sus padres en su nuevo hogar, con la esperanza de que Fievel siga vivo, está coloreada con tonos vivos y brillantes, mientras que los señores Mousekewitz, que han perdido la esperanza, aparecen representados con colores grisáceos, oscuros o pálidos.

A punto de producirse el reencuentro final, un plano lo anuncia simbólicamente. Cuatro pájaros de colores se posan en una vista oscura y simbólica de Nueva York, similar a los escenarios que ha tenido que ir cruzando el protagonista en su búsqueda. Esa panorámica, a medida que los pájaros se van incluyendo uno a uno en ella, va adoptando lentamente los colores de las aves. El desolador paisaje americano que Fievel conocía se tiñe de colores vivos y alegres con la llegada de su familia. Y es que en la escena del reencuentro, los colores se mantienen igualmente vistosos, semejando un arco iris, el símbolo de un mundo plural y multicultural.

## TEXTO ASOCIADO

Como se ha señalado, *An American Tail* contiene un juego de palabras sobre el sentido de cuento y fábula. Para continuar con el tema y con el objetivo puesto en el reconocimiento de la diversidad, la importancia de la solidaridad y la colaboración, se plantea la lectura de esta leyenda, basada en una original de las tribus jíbaras de la Amazonia peruana.[41]

El tucán y el pájaro carpintero

Hace mucho tiempo, cuando la selva no tenía más fin que el mar y ocupaba toda la tierra, un pájaro carpintero trabajaba en la construcción de su nido en lo alto de un árbol. Esta vez quería poner su huevo en un lugar seguro.

El pájaro carpintero es un ave pequeña y trepadora. Tiene un pico tan fuerte que gracias a él puede romper la corteza de los árboles para buscar su alimento o hacer un hueco para cobijarse. Con esta potente herramienta golpeaba rítmicamente el tronco, que retumbaba como un tambor.

De pronto, llegó volando un tucán con sus vistosas plumas multicolores. El tucán tiene un pico enorme, tan grueso y tan largo como su propio cuerpo, pero no le sirve para horadar los árboles, como hace el pájaro carpintero.

A pesar de todo, el tucán quería observar cómo hacía su nido el pájaro carpintero, ya que había oído hablar de su habilidad para construir hogares de la selva y tenía prisa por encontrar un refugio a sus polluelos. Cuando estuvo junto a él, le preguntó:

—¿Es cierto que haces unos nidos estupendos?

—Sí. Mira cómo los fabrico —respondió el pájaro carpintero, y continuó golpeando con su pico el grueso tronco.

El tucán lo intentó en otro árbol cercano, pero su pico rebotaba contra la corteza, sin conseguir ni el más pequeño agujero. Al cabo de un tiempo, desistió de su intento, pero siguió observando al pájaro carpintero, que ya había conseguido abrir un importante hueco en el tronco. Al cabo de un rato, le volvió a preguntar:

41. En el marco del programa Comenius, seis centros de diferentes países europeos han desarrollado un proyecto titulado *La maleta intercultural* (disponible en <http://www.sebyc.com/iesrch/intercultural/index.htm>) y que, entre otros materiales, cuenta con una unidad didáctica a propósito de la utilización en el aula del cuento tradicional como elemento de unión entre los pueblos.

—Amigo, ya lo he intentado, pero mi pico no es tan fuerte como el tuyo. ¿Se te ocurre alguna otra forma de que pueda hacerme una casa amplia y segura? A mí también me gustaría poder poner mis huevos y vivir tranquilo.

El pájaro carpintero lo miró y pensó un momento. A él siempre le había llamado la atención el penacho de plumas que lucía el tucán en su cresta. Por eso, le respondió:

—¿Por qué no hacemos un cambio? Tú me regalas las plumas de colores que luces en la cabeza, que me gustan mucho, y yo te regalo mi casa para que no te falte un lugar seguro donde poner tus huevos y criar a tus polluelos. ¿Qué te parece?

Tras dudar un instante, el tucán se mostró de acuerdo y dijo:

—Está bien. Hagamos el cambio.

Y así lo hicieron. El tucán le entregó las plumas de su cresta al pájaro carpintero y éste, a cambio, le cedió el nido que acababa de construir.

Por la cabeza del pájaro carpintero pasó una leve nube de tristeza: iba a tener que volver a trabajar para conseguir hacer otro hueco. Pero, por otro lado, se puso muy contento: había conseguido una linda cresta de colores muy vivos.

El tucán también tuvo un momento de congoja: había regalado el plumaje que adornaba su cabeza. Sin embargo, enseguida se consoló: le quedaban las hermosas plumas de su pecho y, además, había conseguido una sólida casa para él y su familia, por lo que le estaba muy agradecido al pájaro carpintero.

A partir de aquel día, los dos pájaros se hicieron muy buenos amigos y salían juntos a pasear. Por eso, aun cuando la selva del Amazonas ya no es tan profunda ni ocupa tanto terreno, los pájaros carpinteros viven alegres y, al golpear los troncos de los árboles con su pico, mueven con orgullo el brillante penacho de plumas rojas y amarillas de su testa.

Y también desde aquel amistoso intercambio, a los tucanes de pico curvo nunca les falta un nido en los troncos de los árboles, y sus crías nacen y crecen en un lugar abrigado y defendido de las intensas lluvias tropicales.

# 6 La inmigración más allá de la comedia

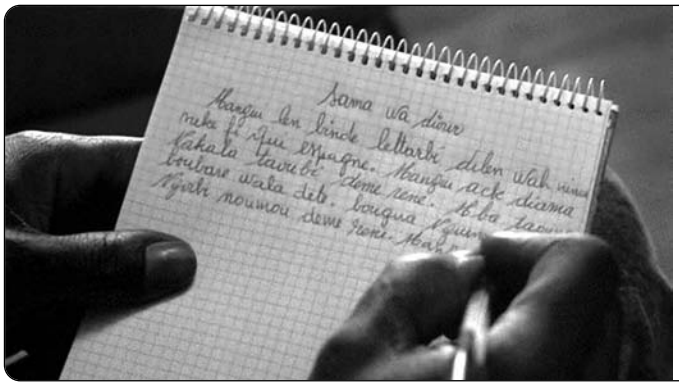
## PROPUESTA PRINCIPAL

para ver

para oír

### ‘Las cartas de Alou’

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA



Duración: 95 minutos.
País: España.
Año: 1990.
Género: Drama.
Dirección: Montxo Armendáriz.
Guión: Montxo Armendáriz.
Producción: Elías Querejeta.
Director de fotografía: Alfredo F. Mayo.
Montaje: Rori Sáinz de Rozas.
Música: Bernardo Fúster y Luis Mendo.
Reparto: Mulie Jarju (Alou), Eulalia Ramón (Carmen), Ahmed El-Maaroufi (Moucef), Akonio Dolo (Mulie), Albert Vidal (padre de Carmen), Rosa Morata (esposa de Mulie), Mamadou Lamine (Kassim), Ly Babali (Ibrahim), M’Barick Guisse (Lami), Joaquín Notario (Antonio).

### SINOPSIS

Alou llega clandestinamente a España con la esperanza de encontrar un empleo. Trabaja en unos invernaderos en Almería, de donde marcha a Barcelona en busca de su amigo Mulie. Pero sufre un robo y se ve obligado a vagabundear y trabajar como vendedor ambulante. Posteriormente se traslada a Cataluña, donde encuentra a Moucef, un marroquí que vino en su misma patera pero que había caído al agua. A tra-

vés de él conoce a Carmen, que trabaja en un bar donde se juega a las damas y se puede sacar dinero con las apuestas. Tras vivir hacinado en unas ruinas con otros inmigrantes, debe abandonar la recogida de fruta después de una pelea con el patrón. En Barcelona encuentra a su amigo Mulie, quien lo coloca en un taller clandestino, y posteriormente empieza a trabajar en la recogida de chatarra, aunque ello no le sirve para legalizar su situación. Su compañero Lami muere asfixiado por el gas de su precario sistema de calefacción y, finalmente, Alou es detenido y deportado. Sin embargo, parece otra vez listo para regresar a España.

## ¿QUÉ PLANTEA LA PELÍCULA?

Bajo una aparente frialdad documental, *Las cartas de Alou* expone el caso particular de un inmigrante africano en España con el ánimo de denunciar una situación general. La película está construida en primera persona, desde el interior de la comunidad inmigrante, siendo éste el innovador punto de vista desde el que se muestran las relaciones con el pueblo español y su incapacidad, más soterrada, de aceptar al otro.

La película se construye, además, como un viaje permanente, lo que permite abrir la paleta de situaciones propia de la emigración clandestina desde África y dar una visión más generalizada de falta de dignidad en la vida de muchas de estas personas. La estructura circular del relato (el filme comienza y termina en una patera en el estrecho) proporciona un tono pesimista, una especie de determinismo social, pero también la evidencia de que el problema debe ser afrontado, y que no se le puede volver la espalda, ya que no por ello dejará de existir.[42]

Tras exponer detalladamente la vida laboral de Alou y otros inmigrantes en diversos ámbitos, así como sus problemas para llevar una vida socialmente arraigada, la parte final de la película se convierte en una abierta denuncia, explicitada en las propias palabras de Alou sobre el rechazo hacia el inmigrante, que ve todos sus esfuerzos de integración tirados por la borda.[43]

Quizá el mensaje que mejor transmite la película es el del desarraigo en la vida de estas personas. El constante movimiento de los personajes, convertidos en nómadas, imposibilitados para establecer relaciones duraderas, y la minuciosa exposición de los desplazamientos, evidenciando siempre la distancia, describen fríamente un panorama desolador y una sensación de extrañamiento.

## MEMORIA NARRATIVA

| | |
|---|---|
| 01 min | Créditos iniciales. Travesía por el estrecho hasta España. Alou escribe su primera carta, a Mulei (explica su marcha). |
| 07 min | Invernaderos. Primera casa, con Kassim. Trabajo en los invernaderos. Baile nocturno y cita humillante con dos españolas. Tras ganar su primer sueldo, Alou se despide de Kassim, y se va a Barcelona. |

42. Y, por lo tanto, la estructura circular lleva a una segunda denuncia del director: no se hace nada efectivo por cambiar la situación.

43. Al igual que en la secuencia inicial, Moucef cae al mar sin recibir ayuda.

| | |
|---|---|
| 16 min | Viaje a Barcelona. En la estación de Madrid le roban su bolsa y vagabundea hasta ver a otro inmigrante, compatriota suyo, que lo acoge en su casa. |
| 22 min | Comienza a trabajar como vendedor ambulante y aprende el castellano. Escribe la segunda carta, a sus padres (sobre la vida en España). Recibe la humillación de dos mujeres en un bar de copas. |
| 32 min | Viaje final a Barcelona. Va a la casa de Mulie y conoce a su familia. Va a buscarlo a Lérida, donde es humillado por un camarero. Encuentra a Moucef, que cruzó con él el estrecho. Ante la falta de trabajo, aprende a jugar a las damas para sacar algo de dinero con las apuestas. Conoce a Carmen. Se establece en unas ruinas con otros inmigrantes. |
| 48 min | Empieza a intimar con Carmen. Encuentra trabajo recogiendo fruta. Va al baile con Carmen y pasa la noche con ella. Es humillado por el patrón, al que ataca, viéndose forzado a huir. |
| 58 min | Regresa a Barcelona. Esta vez sí encuentra a Mulie, quien lo coloca cosiendo en un taller por las noches. Escribe la tercera carta, a sus padres. |
| 1 h 04 min | Visita a Carmen, con una visita a su viejo hogar en las ruinas. Conversan sobre su país y sobre la imposibilidad de ser aceptados en España. El padre de Carmen le prohíbe volver a verla. |
| 1 h 10 min | Alou descubre la nieve, pero tiene que huir de la policía. Empieza a ser consciente de la necesidad de tener documentación, y se la pide a Mulie, que no se la puede proporcionar. Trabaja recogiendo chatarra para obtener un contrato. Abandona la casa de Mulie. |
| 1 h 19 min | Le niegan los papeles. Acuden a una manifestación, donde discuten el problema de las legalizaciones. Su amigo Lami muere por su precaria calefacción, y es enterrado según el rito islámico. Tiene una nueva cita con Carmen, quien le asegura que le va a decir todo a su padre para poder verse libremente, pero Alou es detenido en el momento en que ella se va, y es deportado a su país. Escribe la cuarta carta, a Mulie (sobre su incapacidad para quedarse en Senegal). |
| 1 h 27 min | Regresa al estrecho, donde vuelve a encontrarse con Moucef, que también vuelve a España. Créditos finales. |

## ANÁLISIS

La película, en su vertiente narrativa, cuenta con tres grandes bloques temáticos que son desencadenantes de la acción, que intervienen en el desarrollo de los personajes y en la forma en que consiguen lo que buscan. El primero de ellos es la distancia, entendida como desplazamiento frente a estatismo. El segundo es la solidaridad, con su opuesto, el rechazo. El tercero es la dignidad, expresado en la consecución de trabajo, o en su ausencia.

Prácticamente todas las secuencias de la película ponen en escena alguno de estos temas, cuando no varios a la vez. Todos ellos convergen en la imposibilidad para los inmigrantes de llevar una vida digna, y desembocan en la reacción de Alou, que concluye el filme con una clara conciencia de su situación y reivindicando sus derechos.

En lo que se refiere a la distancia, la película se detiene en varias ocasiones para expresar visualmente una idea, la del alejamiento de un hogar, la falta de una identidad. El filme es un viaje constante del protagonista, que nunca logrará echar raíces en un lugar concreto. Durante buena parte del metraje, Alou está caminando o corriendo, cuando no en un medio de locomoción. Es significativo que sólo en uno de esos desplazamientos la cámara adopte un encuadre que dé preeminencia a lo que se deja atrás, en un *travelling* hacia atrás.[44]

La ausencia de música en la banda sonora en momentos en los que se podía haber añadido una importante carga dramática a la acción, o el rechazo de una implicación directa del espectador con el protagonista son elementos que confirman esa idea inicial:[45] *Las cartas de Alou* buscará la implicación del espectador por medios sutiles, como suaves movimientos de cámara o la propia voz en *off* de Alou leyendo sus cartas desde el mismo inicio de la película.

La película está llena de juegos de sutileza narrativa,[46] dando mucha relevancia al fuera de campo (en el primer encuentro amoroso de Alou y Carmen, o en la secuencia en la que Alou encuentra muerto a su compañero de piso Lami), y ni siquiera necesitará recurrir a la palabra explícita ni a efectos visuales para transmitir ideas como ésta de la distancia. Por ejemplo, durante la recogida de peras, Moucef sorprende al protagonista enseñándole la foto de su familia en Marruecos. La realidad hasta entonces desconocida de que ese personaje tiene una familia a miles de kilómetros, supone una expresión narrativa del tema del alejamiento más contundente que el recurso visual más obvio o un diálogo lacrimógeno.

Es sintomático que el filme deje no ya fuera de campo, sino fuera del relato, todo lo relativo a la vida de Alou en Senegal, salvo las referencias que aparecen en las cartas. La película no quiere entrar en la razón que obliga a emigrar sino en la exposición de una realidad de los que ya se han decidido a realizar el viaje migratorio y han sobrevivido al mismo. El debate que genera *Las cartas de Alou* es más la integración del inmigrante en la sociedad española que el motivo que conduce a la emigración, aunque no esconda, sino que enseñe sin mostrar, la necesidad económica que ha generado el desplazamiento.

En cualquier caso, esta ausencia de implicación aparente con el personaje protagonista tiene como consecuencia algo que enlaza directamente con el segundo bloque temático, el de la solidaridad/rechazo. La película no invita formalmente al espectador a ponerse en la piel de Alou; muestra sus emociones pero a una aparente distancia. Propicia una lectura en clave «nosotros/ellos» entre inmigrantes y españoles.

El largometraje no intenta atenuar la diferencia sino reflejarla, sacarla a la luz, demostrar que «el otro» está entre nosotros, trabajando[47] de forma precaria y en una situación lamentable. El discurso de Moucef para

44. Ese momento es cuando se ve obligado a irse de Lérida. Por primera vez en la película, Alou deja atrás algo importante para él (Carmen), lo que añade un cariz de dolor en su constante viaje.

45. Esta frialdad narrativa en la ficción es la que permite que parezca un documental. Descartar en determinadas escenas la música que hubiera contribuido a un mayor dramatismo se hace para apoyar esta atmósfera de pura realidad y, por lo tanto, de irrefutabilidad. Pero no se debe olvidar que tanto los filmes de ficción como los documentales son siempre construcciones, es decir, relatos.

46. Así, por ejemplo, el ligero movimiento de cámara ante el rezo practicado por los inmigrantes hacinados hace que el espectador, inconscientemente, participe del acto.

47. Es significativo que Alou aparezca trabajando en todos los sectores económicos: el primario (por ejemplo, en un invernadero), el secundario (en un taller) y el terciario (como vendedor ambulante). Con ello se expone la necesidad económica de la mano de obra que aporta el inmigrante.

**Las cartas de Alou**
Montxo Armendáriz (1990)

convencer a Alou de que se quede a dormir en las ruinas donde los inmigrantes conviven hacinados es aclaratorio: «Éste es nuestro sitio, nosotros olemos mal, vestimos sucio, y vivimos como animales; he aquí: mal olor y suciedad, por lo tanto, es nuestro sitio».

Esto implica el riesgo de percibir en el filme el retrato del «buen salvaje», que no por ser aparentemente bondadoso deja de ser negativo éticamente. Sin embargo, Alou siempre es presentado en el filme como una persona más a todos los efectos, que incluso es capaz de perder la paciencia ante la negación de su propia identidad.[48]

La película presenta los valores positivos como la solidaridad, la generosidad y el sacrificio casi siempre ligados a los inmigrantes (que se ayudan entre sí) y en menor medida a los españoles, mientras que el único inmigrante que realiza actos éticamente reprobables es Mulie, que saca beneficio de sus amistades y de las necesidades de sus compañeros. Precisamente Mulie (que ha cambiado de nombre para que sea «más fácil» para los españoles) es el único inmigrante que aparece totalmente establecido dentro de la sociedad de acogida.

La idea aplicada de distanciamiento entre inmigrantes y españoles tiene también su expresión visual en la película, pese al carácter aparentemente cristalino, sin grandes recursos de montaje para evidenciar las ideas. En la película sólo se presentan unos pocos fundidos encadenados, y como meras elipsis temporales. Algunos aspectos semánticos y la composición del plano implican esta separación. Varias secuencias (la del conductor de la camioneta en los invernaderos gritando a Alou, pese a ser evidente que no lo puede entender; la de la separación de las dos chicas que conocen en el bar de Almería, que no quieren que las vean con ellos; la de las reticencias de la casera de Madrid; la del insulto racista tras recoger peras…) están construidas mediante una gramática de plano/contraplano que enfrenta, literalmente, a inmigrantes y españoles, agrupando (y, mediante el corte del montaje, «separando») a unos y otros.

La construcción argumental y formal en función de esa estructura de nosotros/ellos tiene, no obstante, momentos de fractura. Uno de ellos (el otro es la colaboración en la recogida de chatarra) se produce cuan-

48. Su ira contra el patrón en la recogida de fruta se produce porque éste se niega a llamar a Alou por su nombre: «Yo soy Alou». A lo largo de la película, a Alou se le llamará de distintas maneras («moreno», «negro», «baltasar»…), todas ellas reflejo de una negación de su humanidad.

**Las cartas de Alou**
Montxo Armendáriz (1990)

do Moucef enseña a Alou a jugar a las damas. En el bar de Carmen, competirán en condición de igualdad con los habitantes del pueblo, en una situación en la que sólo la astucia y la inteligencia importan, y no el lugar de origen, el idioma o el color de la piel de cada uno. Es ésta una demostración de que un lugar de entendimiento y de encuentro entre los dos mundos es posible.[49] El juego también supondrá para Alou una ruptura y el derribo de un estereotipo, al descubrir que Carmen sabe jugar tan bien como los hombres.

Es precisamente Moucef el personaje que se encarga de poner la rúbrica a la denuncia de la película, exponiendo visualmente la estructura circular del relato, cuando, al volver a encontrarse para cruzar el estrecho, se ata con un cabo a la barca, simbolizando al inmigrante irremediablemente condenado a viajar para vivir. Desgraciadamente, la acusación de Montxo Armendáriz ha cumplido más de quince años manteniendo su vigencia.[50]

## TEXTO ASOCIADO

Otra historia, otro Alou. Con este título se aporta un texto construido con información periodística sobre un suceso real y cercano en el tiempo y estructurado como un supuesto diario.[51]

49. Aunque con prevenciones. De ahí la definición que Moucef hace del juego de las damas: «blancas comen negras».

50. Existe una propuesta de trabajo con este filme en *La educación intercultural a través del cine* (Jiménez Pulido, 2005). Igualmente en la citada <http://www.edualter.org/material/intcine/cartase.htm>.

51. La historia completa de este suceso se encuentra disponible en varios diarios, de forma especialmente amplia en <http://canales.laverdad.es/especiales/heroe_sanjuan>.

**13 de julio de 2006.** Son casi las dos menos cuarto de la tarde. Lucía Rodríguez, una niña de 7 años que se bañaba a unos diez metros de la orilla en la playa de San Juan en Alicante, sufre el mordisco de un pez golfar que le desgarra la mano y le rompe tres tendones. Comienza a sangrar abundantemente y es atendida de manera urgente por los socorristas. Se avisa al Hospital General, donde es conducida instantes después ante la gravedad de sus lesiones.

**15 de julio de 2006.** «Ha sido una mordedura tremenda, como las de la película *Tiburón*», explica el padre de Lucía. «Todavía no sabemos si le quedarán secuelas, la operación fue muy complicada, pero los médicos nos han dicho que, al ser pequeña, tiene más posibilidades de que los tejidos se regeneren bien», prosigue. Cuando ocurrió el suceso, «mi mujer fue a atenderla, pero en ese momento, un inmigrante africano que vendía pareos en la playa soltó su cargamento, sacó a mi hija del agua y la llevó corriendo a toda velocidad al puesto de socorro», señala el padre. «Me gustaría agradecerle personalmente este gesto, porque, de toda la gente que había en la playa de San Juan en una hora punta como las 13.30, fue el único que la socorrió», explica. «Lamentablemente, desapareció tras dejarla en buenas manos, porque muy probablemente está en situación ilegal», añade.

**17 de julio de 2006.** El concejal de Sanidad del Ayuntamiento de Alicante, Juan Zaragoza, hace un llamamiento para que el vendedor ambulante que sacó a Lucía Rodríguez del agua se ponga en contacto con el consistorio. «Que no tenga ningún problema, ningún temor, que se ponga en contacto y le intentaremos echar una mano porque los padres están muy interesados en poderlo conocer personalmente para darle las gracias, y el Ayuntamiento también», asegura, al tiempo que añade que «será un tema muy íntimo».

**20 de julio de 2006.** La persona que socorrió a la niña mordida por un pez ya tiene rostro y nombre. Es un emigrante que se llama Alassane Sy, Alou para su familia y amigos. Llegó a Alicante hace un mes.

**21 de julio de 2006.** Alou cuenta su vida. La agricultura es el trabajo que su familia desempeña desde hace varias generaciones, pero en Senegal apenas proporciona suficiente comida para todos. «Mis padres tuvieron que ahorrar durante mucho tiempo para conseguir los 500 euros que costaba el pasaje a Europa —afirma—. Ahora soy yo el que tiene que ganar dinero para mantenerlos, yo soy la única esperanza que tienen.»

Una vez aquí, y a pesar de contar con la ayuda de su primo, las cosas no resultaron tan fáciles como parecían: «Los comienzos son difíciles, porque, si no tienes papeles, no tienes nada», relata. Comenzó a ganarse la vida vendiendo ropa en la playa, a la espera de que la suerte le permitiese conseguir los papeles y dedicarse a algo mejor. «Vi a la madre sacarla del agua, desorientada, sin saber dónde ir, entonces no lo pensé, solté mi carga, cogí a la niña y la llevé corriendo al puesto de socorro para que la atendieran», relata.

Hasta que se regularice su situación, tendrá que seguir vendiendo ropa en la playa y ganando como mucho 25 o 30 euros al día «si hay suerte y vendo algo». Pero, según Alou, «es una suerte poder estar aquí y ganar lo suficiente para vivir y ayudar a los míos».

**25 de julio de 2006.** La pequeña Lucía Rodríguez recibe el alta en el Hospital de Alicante y vuelve a Sevilla con su familia.

**28 de julio de 2006.** La subdelegada del Gobierno en la Comunidad Valenciana entrega a Alou el permiso de residencia que le permite vivir legalmente en España.

**2 de agosto de 2006.** Alou se levanta a las cinco y media de la mañana. Una hora más tarde coge el autobús que lo lleva al trabajo. Su jornada laboral comienza a las siete y media. Ha sido contratado como peón por la empresa Arqco, que le ofreció el trabajo al enterarse de su historia.

**26 de noviembre de 2006.** Alou cuenta su rutina diaria a una periodista. Vuelve a casa del trabajo hacia las seis y media de la tarde. Una vez allí, se ducha, cena y habla con los amigos un rato. Como cualquier otro trabajador, es durante el fin de semana cuando tiene tiempo para salir y divertirse. Tiene 24 años y le gusta bailar, pero no beber alcohol, algo contrario a su religión. El 14 de septiembre empezó a salir con Laura. Ella no lo reconoció como el inmigrante que ayudó a la niña en la playa, aunque conocía la historia por la prensa.

De la misma manera que este supuesto diario, se puede confeccionar otro con las fotografías recogidas en distintos reportajes.

## OTRAS PROPUESTAS: LA INMIGRACIÓN EN OTRAS CLAVES

*Las cartas de Alou* o el filme de animación *Fievel y el Nuevo Mundo* son propuestas cinematográficas del fenómeno de la inmigración en claves diferentes al género de la comedia, que supone el soporte fundamental de este trabajo, o que están dirigidas, aunque no exclusivamente, a públicos distintos del inicialmente planteado.

Casi todos los géneros cinematográficos han abordado este fenómeno. Ahí están, como ejemplos recientes, *Ilegal,* de Ignacio Vilar (2002), una película de acción, o el filme de ciencia ficción *Hijos de los hombres (Children of men),* de Alfonso Cuarón (2006).

En las siguientes líneas reseñamos brevemente otras posibilidades, siempre conscientes de que existen otros títulos muy útiles que desgraciadamente no están aún disponibles en DVD en Europa, como el filme *Ghosts* (Nick Broomfield, 2006), que describe dramáticamente la situación de emigrantes chinos en el Reino Unido, o la reedición en 2004 del histórico *Alambrista!,* de Robert Young. Lo mismo ocurre con *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), un «drama romántico en un contexto social», en palabras de su directora, que se desarrolla en los invernaderos de Almería, y que resulta difícil de exhibir en estos momentos por hallarse descatalogado el DVD de la edición original.

Las propuestas que se comentan a continuación se realizan sobre algunos de los filmes que se ajustan al tema objeto de trabajo y que están disponibles en formato digital. El drama y el documental constituyen los géneros más utilizados para desarrollar la migración en el cine de forma explícita.

52. La alteración del final de la película con respecto al relato, según la cual el largometraje expresa un tono de esperanza, fue motivo de enemistad entre el escritor y el director de cine.

53. Valga como ejemplo la escena de la gasolinera, donde uno de los empleados, mirándolos alejarse, pronuncia estas palabras: «Esa gente ni siente ni padece. No son humanos. Si lo fueran, no podrían vivir así. No se resignarían a ser tan miserables».

**DRAMA**

**para observar**

# ‘Las uvas de la ira’ (‘The grapes of wrath’)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 129 minutos.
País: Estados Unidos.
Año: 1940.
Género: Drama.
Dirección: John Ford.
Guión: Nunnally Johnson (a partir de una novela de John Steinbeck).
Producción: Darryl F. Zanuck.
Fotografía: Gregg Toland.
Montaje: Robert Simpson.
Música: Alfred Newman.
Reparto: Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine, Charley Grapewin, Dorris Bowdon, Russell Simpson, John Qualen.

## SINOPSIS

Tom Joad vuelve a su hogar tras haber cumplido condena en prisión, pero su granja sufre las consecuencias de la sequía y es expropiada. La familia intenta sobrevivir durante la Gran Depresión norteamericana. En una vieja camioneta recorren varios estados en busca de un empleo. Sin embargo, son muchas las personas en su misma situación y es difícil encontrar trabajo y comida.

## COMENTARIO

La película de John Ford basada en un relato de Steinbeck[52] recoge el éxodo por diversos estados de un grupo de *okies,* tal y como se conocía a los cientos de miles de personas de los estados de Oklahoma, Kansas o Tejas y que perdieron sus granjas por la presión combinada de la Gran Depresión, las catastróficas tormentas de polvo que destruyeron las tierras de cultivo y la avidez de los bancos.

El viaje de los nuevos emigrantes hasta la California que ya había sido el destino décadas antes de trabajadores chinos, filipinos o mexicanos, supuso un hito en la historia de los Estados Unidos y en la migración moderna. La película de Ford, llena de escenas y diálogos plenos de sentido,[53] destaca el desprecio que reciben de sus mismos compatriotas en su largo camino.

para observar

# ‘América, América’

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 174 minutos.
País: Estados Unidos.
Año: 1963.
Género: Drama.
Dirección: Elia Kazan.
Guión: Elia Kazan (a partir de su propia novela).
Producción: Elia Kazan.
Fotografía: Haskell Wexler.
Música: Manos Hatzidakis.
Montaje: Dede Allen.
Reparto: Statlis Giallelis, Frank Wolf, Harry Davis, Elena Karan, Estelle Hemsley, John Marley, Lou Antonio, Gregory Rozakis, Katharin Balfour, Joanna Frank.

## SINOPSIS

El joven Stavros Topouzoglou vive en un pequeño pueblo de Anatolia con su familia de origen heleno. La idea de llegar a América y escapar de la dura situación sociopolítica que padecen las minorías griegas y armenias lo obsesiona. Su primer paso consiste en ir a Constantinopla, donde, tras grandes esfuerzos, consigue una cierta prosperidad, pero sigue dominado por la misma idea y finalmente logra embarcarse rumbo a los Estados Unidos.

## COMENTARIO

Retratada en blanco y negro para acentuar el verismo y basada en una historia familiar que el propio director desarrolló como texto literario, Kazan (emigrado a los Estados Unidos en 1913) teje un largo filme con la miseria y la emigración tomadas en primer plano.

El largometraje cuenta, con un sostenido aire oriental, cómo el protagonista supera las pruebas en su largo camino a la tierra autoprometida, no sin dejar en ello bastante de sí mismo. Diversas escenas detallan cómo incluso las oportunidades de emigrar están dramáticamente limitadas.

para observar

# ‘Flores de otro mundo’

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 105 minutos.
País: España.
Año: 1999.
Género: Drama.
Dirección: Icíar Bollaín.
Guión: Icíar Bollaín y Julio Llamazares.
Producción: Santiago García de Leániz y Enrique González Macho.
Fotografía: Teo Delgado.
Montaje: Ángel Hernández Zoilo.
Música: Pascal Gaigne.
Reparto: José Sancho, Lisette Mejía, Luis Tosar, Marilin Torres, Chete Lera, Elena Irureta, Amparo Valle, Rubén Ochandiano.

## SINOPSIS

Una fiesta de solteros en un pequeño municipio es el marco en el que se produce el encuentro entre éstos y un grupo de mujeres españolas y extranjeras que buscan iniciar una convivencia familiar. El encuentro muestra las diferencias culturales y sociales entre las recién llegadas y los vecinos del pueblo.

## COMENTARIO

Impresionada por las caravanas de mujeres[54] que se desplazaban al campo español, Bollaín realiza con dureza y ternura a partes iguales un filme en el que son las mujeres las protagonistas del relato, pero la mirada de la directora hacia la desigualdad va más allá del género.

La película[55] refleja la diferencia de oportunidades de nacionales y extranjeras. Las escenas que muestran las dificultades de este encuentro, como, por ejemplo, las relaciones entre la joven dominicana y su suegra, son especialmente significativas.

54. Iniciativa que recuerda inevitablemente al filme de William Wellman *Caravana de mujeres* (*Westward the women,* 1951).

55. Sobre esta película, una de las más utilizadas en el ámbito de la educación intercultural, se han realizado ya varias y muy completas propuestas de utilización en las aulas, por ejemplo, <http://www.edualter.org/material/intcine/florese.htm>.

para observar

# ‘Pan y rosas’ (‘Bread and Roses’)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 112 minutos.
País: Reino Unido, Francia, España, Alemania y Suiza.
Año: 2000.
Género: Drama.
Dirección: Ken Loach.
Guión: Paul Laverty.
Producción: Rebecca O’Brien.
Fotografía: Barry Ackroyd.
Montaje: Jonathan Morris.
Música: George Fenton.
Reparto: Pilar Padilla, Adrien Brody, Elpidia Carrillo, Jack McGee, George López, Alonso Chávez, Monica Rivas, Frankie Dávila, Tim Roth.

## SINOPSIS

Maya entra clandestinamente en los Estados Unidos, donde la espera su hermana Rosa. Ambas trabajan como limpiadoras en un edificio de oficinas de Los Ángeles. Su encuentro con Sam, un sindicalista norteamericano, propicia que se unan a una campaña por los derechos sindicales. Pero esta lucha hace peligrar su empleo, a lo que se añade el riesgo de ser expulsadas del país.

## COMENTARIO

Esta coproducción europea filmada en Los Ángeles comienza con unas escenas que recrean el cruce de la frontera de México con los Estados Unidos de varios inmigrantes indocumentados.

La película de Ken Loach se adentra en la descripción explícita de la explotación laboral que sufren muchas personas por su condición de extranjeras en situación irregular. Se inspira para ello en la campaña «Justice for janitors», impulsada por sindicatos estadounidenses.

para observar

# ‘Sólo un beso’ (‘Just a kiss’)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 108 minutos.
País: Reino Unido, Italia, Alemania y España.
Año: 2004.
Género: Drama.
Dirección: Ken Loach.
Guión: Paul Laverty.
Producción: Rebecca O’Brien.
Fotografía: Barry Ackroyd.
Montaje: Jonathan Morris.
Música: Sean Dinsmore.
Reparto: Atta Yakub, Eva Birthistle, Ahmed Riaz, Shamshad Akhatar, Shabana Bakhsh, Ghizala Avan, Gary Lewis, David McKay, Raymond Mearns.

## SINOPSIS

Casim es un joven escocés de religión musulmana, apasionado por la música y que sueña con abrir un club propio con su mejor amigo, Hamid. Sus padres, emigrantes paquistaníes, han decidido casarlo con su prima. Su hermana menor estudia en un centro católico cercano. Casim siente una fuerte atracción por su profesora de música, Roisin, con la que comienza una relación.

## COMENTARIO

Mientras que en *Pan y rosas* Loach hace un repaso de las condiciones laborales del emigrante en el sur de los Estados Unidos, en este filme[56] aborda, gracias a un guión de Paul Laverty muy marcado por la situación tras el 11-S, el encuentro entre dos personas de grupos culturales distintos, uno ligado al ambiente católico escocés y el otro al ámbito musulmán del Punjab.

Los protagonistas deberán salvar prejuicios propios y ajenos para poder mantener su relación amorosa, mostrando además que las identidades culturales no son impermeables ni inmutables. Las secuencias iniciales anticipan buena parte del discurso del filme.

56. Cuenta con una ficha didáctica realizada por el IES Pirámide de Huesca y disponible en <http://www.undiadecineiespiramidehuesca.com>.

para observar

# ‘Gangs of New York’

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 166 minutos.
País: Estados Unidos.
Año: 2002.
Género: Drama.
Dirección: Martin Scorsese.
Guión: Jay Cocks, Steven Zaillian y Kenneth Lonergan.
Producción: Alberto Grimaldi y Harvey Weinstein.
Fotografía: Michael Ballhaus.
Montaje: Thelma Schoonmaker.
Música: Howard Shore.
Reparto: Leonardo DiCaprio, Daniel Day-Lewis, Cameron Diaz, Jim Broadbent, John C. Reilly, Liam Neeson, Henry Thomas, Brendan Gleeson, Gary Lewis, Stephen Graham.

## SINOPSIS

La acción se sitúa en Five Points, peligroso barrio de la ciudad de Nueva York, durante la guerra civil norteamericana. Amsterdam Vallon, hijo del dirigente de una banda de inmigrantes irlandeses asesinado en una reyerta, prepara su venganza. Para ello, se acerca a Bill el Carnicero, asesino de su padre y líder de un poderoso grupo que detesta a los inmigrantes y a los afroamericanos.

## COMENTARIO

Esta película de Scorsese, que hubo de esperar treinta años para ser realizada, recuerda, en una especie de drama histórico, la difícil vida de los barrios pobres de Nueva York durante la mitad del siglo XIX que describía la novela *Gangs of New York. An informal history of Underworld (1800-1925),* de Herbert Asbury.

Con una cuidada ambientación, recrea, entre otras, la imagen de los enfrentamientos entre los partidarios de los «Native Americans», que se reclaman herederos de los británicos protestantes que colonizaron los Estados Unidos, y los inmigrantes irlandeses católicos de la época de la «gran hambruna» que despobló este país europeo. Las escenas rodadas en el puerto recogen las distintas actitudes norteamericanas hacia la inmigración y que aún hoy perviven en buena manera. La edición más completa del DVD cuenta con una serie de «extras» que abundan en los aspectos históricos.

## WESTERN

para observar

# ‘Caravana de paz’ (‘Wagon Master’)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 114 minutos.
País: Estados Unidos.
Año: 1950.
Género: Western.
Dirección: John Ford.
Guión: Frank S. Nugent y Patrick Ford.
Producción: Lowell J. Farrell.
Fotografía: Bert Glennon.
Montaje: Jack Murray.
Música: Richard Hageman.
Reparto: Ben Johnson, Joanne Dru, Harry Carey Jr., Ward Bond, Alan Mowbray, Jane Darwell, Charles Kemper, Russell Simpson, James Arness.

## SINOPSIS

Travis y Sandy, dos jóvenes tratantes de caballos, aceptan la oferta de guiar a un grupo de mormones que pretenden instalarse en el Oeste para cultivar tierras fértiles. En el camino se topan con unos artistas ambulantes y un grupo de forajidos que se unen a la caravana.

## COMENTARIO

Este filme describe explícitamente un viaje migratorio en caravana, elemento frecuente en el *western* y casi siempre presentado de forma épica, conforme a los cánones clásicos del género. Esta película no elude las duras condiciones en las que se realizaban estos éxodos, pero quizás sea más interesante la mirada crítica que dirige a las sociedades establecidas y el canto que realiza a la convivencia de culturas.

Hay que advertir que en la versión doblada al español los diálogos pierden, en ocasiones, parte importante de su sentido (especialmente en la conversación inicial entre los guías y los responsables de la caravana de mormones), que sí se conserva, en cambio, en el original subtitulado.

## MUSICAL

para observar

# ‘El violinista en el tejado’ (‘Fiddler on the Roof’)

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 181 minutos.
País: Estados Unidos.
Año: 1971.
Género: Musical.
Dirección: Norman Jewison.
Guión: Joseph Stein (basada en la obra teatral del mismo nombre y la novela de Sholom Aleichem *Las hijas de Tevye*).
Producción: Norman Jewison.
Fotografía: Oswald Morris.
Montaje: Antony Gibbs y Robert Lawrence.
Música: Jerry Bock.
Reparto: Chaim Topol, Norma Crane, Leonard Frey, Molly Picon, Paul Mann, Rosalind Harris.

## SINOPSIS

En la aldea rusa de Anatevka conviven en 1905 dos comunidades, una hebrea y otra de religión ortodoxa. Tevye, el lechero judío, y su mujer Golde intentan casar a sus hijas siguiendo la tradición, pero las jóvenes tienen otras ideas. Todo se complica con la aplicación de un pogromo imperial.

## COMENTARIO

Los éxodos forzosos del pueblo judío en diversos momentos históricos han sido retratados en diversas ocasiones por el cine. Este musical, cuya versión teatral se estrenó en 1964 y aún hoy se sigue representando periódicamente en diferentes lugares, localiza uno de los más importantes de la historia contemporánea en una ficticia aldea ucraniana.

El protagonista, aferrado a la tradición, se debe enfrentar a los cambios vertiginosos de la época, que afectan no sólo a su forma de pensar, sino incluso a su propia vida, como un violinista que intenta ejecutar su melodía sobre un inestable tejado.

## DOCUMENTAL

para observar

# ‘Balseros’

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 120 minutos.
País: España.
Año: 2002.
Género: Documental.
Dirección: Carles Bosch y Josep Maria Domènech.
Guión: Carles Bosch y Josep Maria Domènech.
Producción: Loris Omedes.
Fotografía: Josep Maria Domènech.
Montaje: Ernest Blasi.
Música: Lucrecia.
Reparto: Miriam Hernández, Juan Carlos, Guillermo Armas, Rafael Cano, Mérycis González.

## SINOPSIS

En 1994, Cuba se encuentra en plena crisis política y económica. Tras el intento fallido de secuestro de la lancha que cruza la Bahía, más de cincuenta mil personas intentan alcanzar las costas de Florida. Conocidos como «balseros» por echarse a la mar en rudimentarias balsas fabricadas con todo tipo de materiales, abandonan sus hogares y familias en busca de una vida mejor.

## COMENTARIO

*Balseros* condensa cien horas de grabaciones realizadas por diversas productoras y conducidas por periodistas de TV3. La película sigue de forma documental, pero con un gran dramatismo, la trayectoria de siete cubanos que se arriesgaron a salir de su país en una balsa improvisada y a los que se localiza de nuevo cinco años más tarde.

El filme aborda no sólo la trayectoria vital de sus protagonistas durante la gestación y realización de su peligroso viaje migratorio, sino también varios años después, mostrando la evolución de sus vidas e ilusiones una vez en los Estados Unidos, lo que aumenta su interés.

para observar

# ‘Extranjeras’

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 75 minutos.
País: España.
Año: 2002.
Género: Documental.
Dirección: Helena Taberna.
Guión: Helena Taberna.
Producción: Helena Taberna.
Fotografía: Federico Ribes.
Montaje: Tiago Herbert.
Música: Ángel Illarramendi y Afrika Lisanga.
Reparto: Distintas mujeres inmigrantes que viven en Madrid.

## SINOPSIS

Varias mujeres inmigrantes en Madrid cuentan ante la cámara su vida cotidiana, en qué trabajan, sus relaciones, cuáles son sus sueños y cómo se adaptan al nuevo entorno en el que se encuentran.

## COMENTARIO

El cine puede proceder a ocultar pero también a visibilizar, como en esta película de Helena Taberna,[57] en la que aparece la realidad heterogénea de las mujeres inmigrantes, cuyo protagonismo ha aumentado en los movimientos contemporáneos de población.

El filme, construido básicamente en primer plano y sobre historias pequeñas, abre en ocasiones el objetivo para mostrar conjuntos de una riqueza vital excepcional, como las secuencias rodadas en el Parque del Retiro madrileño, trasladables a otros muchos lugares un domingo cualquiera.

57. Existe una edición del DVD con una guía didáctica realizada por la propia productora (http://www.lamiaproducciones.com/extranjeras).

para observar

# ‘El tren de la memoria’

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Duración: 85 minutos.
País: España.
Año: 2005.
Género: Documental.
Dirección: Marta Arribas y Ana Pérez.
Guión: Marta Arribas y Ana Pérez.
Producción: Santiago García de Leániz.
Fotografía: Antonio González.
Montaje: Ángel Hernández Zoido.
Reparto: Josefina Cembrero, Leonor Mediavilla, Victoria Toro, Heinz Seidel, Hans Peter Stebe, Hedi Stoinski, Pedro Serrano, Virginia Sánchez, José Luis Leal.

## SINOPSIS

Este documental retrata, con testimonios principalmente de inmigrantes, el éxodo de miles de españoles hacia distintos países europeos en la mitad del pasado siglo, y en concreto de un grupo que vivió y trabajó en la ciudad alemana de Núremberg. Su protagonista principal, Josefina, vuelve a tomar el tren cuarenta años después.

## COMENTARIO

Este paralelismo de la pasada emigración española con los actuales inmigrantes supone una lección de dignidad imprescindible y una oportunidad de conocer buena parte de los sentimientos y emociones de quienes trabajan en otro país para poder sostener a sus familias.

No es una recuperación gratuita de la memoria, ya que persigue saldar una deuda de reconocimiento con miles de españoles y españolas que emigraron en los años sesenta a otros lugares de Europa.

# SUGERENCIAS METODOLÓGICAS

Estos materiales no constituyen, ni mucho menos, una propuesta cerrada para trabajar el tema de las migraciones en un espacio educativo, pero sí pretenden ser una ayuda, complementada con las aportaciones que puedan hacerse a través de la página web de la Escuela de paz de Bakeaz (http://www.escuela-depaz.org). En este sentido, se proporcionan diversas sugerencias metodológicas en relación con los filmes propuestos u otros posibles, formuladas teniendo en cuenta la alfabetización audiovisual[58] y la educación en valores. La mayoría están previstas para llevarse a cabo en grupo, antes y especialmente después de la visión de una película. En otros casos, las actividades pueden suponer un trabajo individual, lo que conviene tener en cuenta en la planificación de las actividades.

## TRABAJAR CON EL GUIÓN

La película *Casablanca,* que narra una historia de amor en un trasfondo de refugiados que intentan ponerse a salvo del nazismo, obtuvo tres premios Oscar en 1942, uno de ellos al mejor guión. Pero éste había sido una suma de despropósitos. Se basó en una obra teatral rechazada en Broadway, cuando lo habitual era que las películas de Hollywood se apoyaran en grandes éxitos. Hasta cuatro guionistas distintos se sucedieron en su elaboración, cada uno con criterios diversos. Parte de los diálogos se improvisaron en los despachos de varios productores por los que pasó la película. La propia protagonista, Ingrid Bergman, confesó que el guión de *Casablanca* se modificaba habitualmente y que el rodaje comenzaba a diario, a menudo, a partir de cero: «Nadie sabía en qué lugar ocurría la trama ni cómo finalizaría ésta». Incluso la frase que cierra el filme («Creo que éste es el principio de una buena amistad») y que ha pasado a la historia del cine, fue introducida por un productor una vez finalizado el rodaje.

Pero casos como el de *Casablanca* no son habituales. La calidad de un filme se asienta en un guión bien realizado. Se suele decir que «un director no puede arreglar un mal guión». Y es que el guión es una parte

**The Immigrant** Charles Chaplin (1917)

58. Los términos cinematográficos que aquí se emplean aparecen definidos en los glosarios de múltiples obras. Por su facilidad de acceso y por la utilidad de su información, destaca el del CNICE (http://recursos.cnice.mec.es/media/cine).

clave de cualquier película: todos los sonidos y las imágenes se estructuran en torno a él, y durante su redacción la persona que lo elabora traduce las abstracciones en instrucciones, es decir, convierte los «quién», «qué» y «por qué» iniciales en «cómo».

En el género de la comedia, el *gag* es el elemento principal que propicia la risa. Se dice incluso que el primer chiste cinematográfico es anterior al propio cine.[59] Lo cierto es que desempeña un papel esencial. La película de Chaplin, por ejemplo, está marcada desde el principio por esta estructura subversiva. El plano de inicio sugiere al espectador que el vagabundo está sufriendo los efectos de un mareo, pero se trata de la primera conclusión errónea. Ésa es precisamente la estructura del *gag,* en la que se suceden dos unidades con funciones distintas: una normativa y otra perturbadora (en el caso de Chaplin, siempre asociada a la dura realidad y sólo levemente exagerada para lograr un efecto cómico).

**para aprender**

- Los *gags* a menudo soportan secuencias clave. En el filme de Chaplin, por ejemplo, seis camareros dan una paliza a un comensal porque le faltan diez centavos. Una actividad podría consistir en preguntar cuál es el mensaje que se transmite por medio de esta escena sobre la sociedad de acogida y el conocido como «sueño americano».

- Otra actividad posible consiste en elegir, de entre unos cuantos fotogramas, aquel que define la película y condensa visualmente el guión. Este ejercicio actúa a la manera de «pon título al filme». Una variante consiste en confeccionar el dibujo de un cartel anunciador de la película.

**The Immigrant** Charles Chaplin (1917)

59. En 1894, Edison proyecta por medio de su *kinetoscopio* el estornudo de uno de sus trabajadores, Fred Ott, un año antes de que los hermanos Lumière filmaran *El regador regado,* la primera comedia cinematográfica reconocida como tal.

## LOS PERSONAJES

Tras la visión del filme puede organizarse un debate para desentrañar el guión: descifrar su tema, condensar su argumento, analizar cómo se ha desarrollado el espacio y el tiempo, y cómo se han mostrado los principales personajes, además de cómo éstos se han relacionado entre sí y cómo han evolucionado. Trabajar con los personajes de un filme resulta un ejercicio atractivo y enriquecedor.

- Una actividad posible consiste en diferenciar personajes principales de secundarios, enumerar sus características y analizar las relaciones entre ellos, así como su papel en el filme. Por ejemplo, se pueden clasificar según se consideren víctimas, responsables de las injusticias, ajenos a los sucesos, responsables por omisión, etc.

- Resulta muy atractivo como herramienta por su doble papel de trabajo y evaluación aflorar las opiniones de identificación con cada personaje o manifestar la opinión respecto a lo que representa cada uno. Estas distintas opiniones pueden agruparse en torno a la imagen del personaje mediante *post-its*.

- También se puede valorar la evolución de los personajes a lo largo del filme o analizar determinadas cualidades de uno de ellos y cómo se las convierte en un paradigma. Por ejemplo, la actitud de los inmigrantes ante el aprendizaje que reflejan estas películas se puede apreciar fácilmente a través de los distintos personajes: Alou aprende a trabajar en el campo, a coser, a hablar español, a bailar, a jugar a las damas; la familia de Shakir aprende literatura, música, canto, pintura, restauración; Viktor aprende el idioma inglés, la normativa jurídica internacional, a enamorar…

# TRABAJAR CON LA PALABRA

La voz aporta tantos elementos significativos a una película como la combinación visual. Supuestamente natural en muchas ocasiones, siempre es profundamente artificial (nadie puede estar materialmente tan cerca del protagonista como lo está el espectador del filme). La palabra, bien sea en **voz en *over,***[60] es decir, sincrónica con los personajes que se muestran en pantalla, o **voz en *off*** (un pensamiento de alguien que está en escena, una narración desde fuera de campo, etc.), permite sentir a los personajes de un filme de una manera muy especial.

**para aprender**

- Llamar la atención sobre la función de la voz en este universo sonoro permite apreciar la importancia de la lengua en la comunicación humana. Lo hace incluso en un filme mudo como *The Immigrant,* de Chaplin, en el que el protagonista recurre a la mímica para hacerse entender en el restaurante. *La terminal* sería mucho menos divertida si Viktor Navorski supiese inglés desde el principio de la película. Son múltiples los detalles lingüísticos con los que el director de *Un franco, 14 pesetas* refleja la integración (o no) de los emigrantes españoles en su nuevo entorno. Armendáriz obliga a Alou a salvar la barrera del idioma para alcanzar su primer trabajo en un invernadero.

## LOS DIÁLOGOS

Los diálogos siempre marcan las comedias. Las de los hermanos Marx son imposibles sin ellos, y lo mismo ocurre con la comedia norteamericana clásica de los años treinta. Pero el diálogo puede ser determinante

**Casablanca** Michael Curtiz (1942)

60. Obviamente, esa voz puede ser original o doblada. De hecho, el término *voice over* se traduce como «voz superpuesta», y se refiere al doblaje no sincronizado y que se realiza sin llegar a ocultar el original, muy habitual en filmes documentales. La utilización de versión original, con *voice over* o doblada depende en buena medida de pautas culturales y procesos históricos.

para el seguimiento de cualquier historia, independientemente del género cinematográfico empleado. En *Casablanca,* por ejemplo, la conversación mantenida entre Rick (Humphrey Bogart) y Ugarte (Peter Lorre) es la que explica al espectador el origen de los salvoconductos que permitirán a la postre la huida de la pareja de refugiados.

- El derecho de cualquier persona al reconocimiento pleno de su personalidad que forma parte de la denuncia del filme de Montxo Armendáriz se plasma frecuentemente mediante el diálogo. En el encuentro entre Alou y su viejo amigo Mulai se proporciona al espectador una información básica sobre el proceso de integración/asimilación de este último: el amigo de Alou ha decidido cambiar de nombre, ahora lo llaman Johnny, porque piensa que es «más fácil» para los españoles. Por su parte, el protagonista mantiene viva la reivindicación del reconocimiento de su personalidad. Uno de los momentos más dramáticos de la película también se refiere a esta cuestión y se expresa en el siguiente diálogo:

  CAPATAZ: ¡Eh, tú, *negro,* deja esa pera!
  ALOU: Yo tengo un nombre, igual que tú y ésos.
  CAPATAZ: Me dan igual vuestros nombres. Si queréis comer peras, cogerlas del suelo. Ésas no son para vosotros. ¿Qué pasa? ¿No me oyes o no entiendes? ¡Deja esa pera!
  ALOU: ¡Tómala! *(Le lanza fuertemente la pera.)*
  CAPATAZ: ¡Pero qué te has creído! *(Comienza una pelea.)*

  Los diálogos permiten a los realizadores de las películas lanzar «ideas fuerza». En este otro ejemplo, el antagonista de *La terminal* explica a Viktor Navorski su situación:

  —Tras esas puertas hay suelo americano. Debe tener siempre muy presente esto: Usted no puede cruzar nunca esas puertas… ¡América está cerrada!

  El análisis de estos diálogos, con frases cargadas de significado, permite una fácil aproximación a la reflexión individual pero también al debate colectivo: ¿es posible cerrar un país?; ¿y cómo se abre?; ¿quién puede cerrar un país? Con estas preguntas se puede abordar, por ejemplo, la elaboración de una ficha sobre los requisitos que establecen los estados para la entrada de inmigrantes.

- Otra posibilidad consiste en elaborar diálogos alternativos, algo que resulta especialmente sencillo con filmes como *The Immigrant,* de Chaplin.

# TRABAJAR CON OTROS SONIDOS

Otra fuente de sonido, la **música,** cumple una función clave en las obras cinematográficas. Se ha podido comprobar cómo es fundamental en la relación entre los protagonistas de *El próximo Oriente,* tal y como se ha señalado en su análisis. Acompaña los *gags* de *The Immigrant,* y su supresión se utiliza para transmitir tensión al espectador en la dramática escena del intento de suicidio de *La terminal*. Los **efectos** de sonido como la sirena del barco, la campana que llama a comer, los golpes, etc., que recorren el cortometraje de Chaplin son igualmente determinantes y necesarios para la creación de atmósferas.

Todo este conjunto de voces, música y ruidos de las películas se aprecia gracias a la banda sonora. Normalmente, en una película se distinguen dos «bandas»: una de ellas es la dedicada a la imagen y en la otra está grabado el sonido. Esta segunda recoge el conjunto de sonidos del filme, fundamental en la construcción del relato cinematográfico.

De esta banda forma parte la **banda de diálogo,** aquella sobre la que se registran los diálogos de las películas y de la que se ha hablado anteriormente. A menudo se considera incluida en ésta la **banda de efectos,** que recoge todos los sonidos de ambiente que dependen de las actuaciones de los personajes, de los movimientos de objetos, efectos especiales, etc.

La banda de música (*soundtrack* en inglés) contiene la grabación de la música de la película convenientemente montada en sus lugares correspondientes. Esta música puede ser **diegética,** cuando proviene, al menos aparentemente, de personas u objetos que están en pantalla (por ejemplo, las actuaciones musicales en *El próximo Oriente* o la de la orquesta en la plaza de *Las cartas de Alou*), o **extradiegética,** cuando es ajena a lo que se muestra en la pantalla.

La mezcla de diálogo, música y otros sonidos constituye la **banda sonora.** En ocasiones se puede editar con «sonido directo», es decir, se graban los diálogos y sonidos al mismo tiempo que se realiza el rodaje. En este caso, se gana en naturalidad pero se pierde en claridad. Lo más habitual es «doblar», es decir, grabar en estudio al menos una parte.

**El próximo Oriente**
Fernando Colomo (2006)

**para aprender**

- Para abordar el «descubrimiento» del sonido pueden realizarse diversos ejercicios con las bandas sonoras de las películas que se han comentado:

  — *The Immigrant:* crear efectos sonoros que acompañen a determinadas escenas, o poner otra banda sonora a la película.[61]
  — *El próximo Oriente:* analizar la mezcla musical del filme.
  — *Fievel y el Nuevo Mundo:* observar el papel que desempeña el violín.
  — *Las cartas de Alou:* analizar el efecto de la voz en *off*.
  — *La terminal:* observar el carácter diegético y extradiegético de la música de jazz, o estudiar el surgimiento y características de este tipo de música.

  Además, puede doblarse un diálogo de cualquiera de estos filmes.

- También puede resultar muy interesante la audición de un fragmento fílmico con los ojos cerrados, o dividir al grupo en dos, uno que solamente escuche y otro que únicamente vea, etc.

## TRABAJAR CON LA IMAGEN

La imagen en movimiento está descompuesta en pequeñas unidades básicas que se denominan planos. El **plano** es aquel trozo de acción filmado mediante una única **toma** que la cámara realiza de modo ininterrumpido y usando el mismo **punto de vista.** La duración de un plano es indefinida y puede ser ilimitada. De hecho, existen películas que constan de un solo plano, aunque son casos excepcionales.

El plano puede definirse en términos lingüísticos como la más pequeña unidad de significación. A partir de él se construye todo el entramado de una obra audiovisual. Si la película constituye un conjunto narrativo, los planos podrían equipararse a las palabras en el texto escrito.

Una sucesión de planos que tiene continuidad dramática es una escena. La **escena** constituye una unidad narrativa que puede estar formada por una o varias secuencias. Una **secuencia** puede coincidir o no con una escena. De hecho, cada vez que existe un salto de espacio o de tiempo se considera que existe una secuencia diferente. Las secuencias están formadas por planos, por lo que una secuencia es una sucesión mecánica de planos (cuando está constituida por un único plano, se trata de un **plano secuencia**).

61. Se puede realizar esta actividad mediante programas informáticos de edición de vídeo y sonido. Pero también de forma más rudimentaria, suprimiendo el sonido del filme y sustituyéndolo por otra fuente y produciendo los efectos de forma simple, en paralelo a su visión.

La función de los planos es la de lograr una segmentación de la realidad, algo que se efectúa para lograr una mayor y mejor comprensión de la misma. Ello obliga a una **planificación** previa, a descomponer la acción de la forma más precisa posible, lo cual se hace previamente a la filmación de la película, durante la redacción del guión.

Aunque el término *plano* se utilice para designar lo filmado «de una sola vez», también se tiene en cuenta para denominar el espacio que recoge la filmación en relación con la figura humana. Los planos abiertos, que abarcan un espacio muy amplio, tendrán por regla general un carácter eminentemente informativo, y los más cerrados, por el contrario, contarán con un carácter más expresivo.[62] La utilización de uno u otro plano dependerá de la voluntad de la dirección del filme.

La clasificación de estos planos es muy diversa, pero la más habitual es la siguiente: planos generales, plano americano, plano medio y primer plano. Asimismo, hay dos planos muy especiales que merecen destacarse: el plano detalle y el *overshoulder*.

El **gran plano general** sirve para marcar la situación de la acción, el lugar en que se desarrolla. Puede ser el decorado, el fondo de la acción. También se lo denomina plano de «campo total». La figura humana no suele tener importancia en él. En el **plano general,** la figura humana ocupa la pantalla, pero aún predominan los elementos informativos sobre los expresivos. Recibe el nombre de **plano general largo** si aparece «aire», es decir, espacio libre por arriba y por debajo de la figura encuadrada, que aquí ya adquiere importancia aunque no esté aislada de su contexto. En el **plano general corto,** o plano completo, la figura humana ocupa toda la pantalla. Por el contrario, en el **plano americano,** conocido también como «plano 3/4» o «plano Hollywood», la figura humana tiene un poco de espacio por arriba y está cortada por encima de las rodillas. Este plano tiene una gran utilidad cinematográfica, porque permite las relaciones entre varios personajes. Por su parte, el **plano medio** corta al personaje por la cintura.

En los primeros planos, el rostro del sujeto (o del objeto) ocupa toda la pantalla. El **primer plano largo** corta al personaje a la altura del pecho y suele dejar un poco de espacio por encima del mismo, mientras

**La terminal** Steven Spielberg (2004)

62. Es cierto que en el cine actual predomina el uso de planos cortos (por influencia sobre todo de la televisión, que descarta planos generales por razones de tamaño de pantalla), si bien su uso no siempre implica que haya un mayor nivel de expresividad de los personajes.

que el **primer plano corto** encuadra al personaje desde el cuello y no deja espacio libre por arriba. Un **gran primer plano** secciona el rostro del personaje por la frente y también por la barbilla. Spielberg realiza una divertida mezcla de planos en la escena en la que Navorski se da cuenta de que es espiado por las cámaras del aeropuerto.

Fuera de esta clasificación, merece la pena mencionar dos planos. El **plano detalle** es un plano de los ojos, de las manos o de cualquier otra parte del sujeto o de un elemento que se considere oportuno destacar, por contar con una especial significación.

Existe otro tipo de encuadre en el que se aprecia, en primer plano, parte de la cabeza, la espalda y el hombro de un personaje, y, en segundo plano —por lo general de frente—, el rostro de quien requiere la atención principal del espectador: es el **plano *overshoulder,*** encuadre referencial que permite saber quién está a la derecha y quién a la izquierda, sin que se rompa el **eje visual.**

Este eje se forma al dirigir un movimiento intencional para crear una relación entre un objeto y un punto dado, o entre un sujeto y otro. Así, si un personaje en una toma o en un plano se mueve de derecha a izquierda, en el siguiente debe moverse asimismo de derecha a izquierda para ofrecer continuidad en sus movimientos. Esto se consigue realizando ambas tomas desde el mismo lado del eje de acción, que es aquella línea imaginaria que define el desplazamiento o el movimiento de ese personaje.

**The Immigrant** Charles Chaplin (1917)

Del mismo modo, si dos personajes se encuentran hablando, o en cualquier otra situación uno frente al otro, se crea una línea imaginaria entre ellos. Si la cámara la cruza, se romperá la continuidad, y las miradas de los personajes, en lugar de converger, parecerá que divergen.

El **punto de vista** también desempeña una función clave en el plano. En el plano denominado **objetivo,** la escena se presenta desde el punto de vista de quien narra la historia (de quien dirige la película, a fin de cuentas) y no de los protagonistas. Cuando el plano es **subjetivo,** la cámara se coloca desde la mirada del personaje. Valgan como ejemplo las imágenes del abandono de Suiza por los emigrantes de *Un franco, 14 pesetas,* en las que se alternan los puntos de vista de Pablo y los del realizador, con el fin de transmitir el estado de ánimo del joven hijo de emigrantes.

**Un franco, 14 pesetas**
Carlos Iglesias (2006)

Este punto de vista es independiente de la **posición de la cámara.** Ésta puede colocarse a la altura de los ojos de los personajes, con lo que se consigue que el plano sea neutro y tenga un carácter meramente informativo.

Si el plano se realiza colocando la cámara por encima de los personajes, es un **plano picado,** porque utiliza un ángulo visual pronunciado, y con él se resalta la escena o el plano.

**Un franco, 14 pesetas**
Carlos Iglesias (2006)

Cuando se utiliza el ángulo **cenital** o máximo picado, no se trata tanto de mostrar como de expresar algo. Si el plano se toma con la cámara por debajo de los ojos, en un **plano contrapicado,** se hace hincapié en el plano. El **ángulo Nadier** o máximo contrapicado se utiliza con intención de expresar, por ejemplo, la fortaleza de la persona.

En muy raras ocasiones se toma un plano ladeado, con la cámara inclinada a la derecha o a la izquierda. Esta toma constituye un **ángulo aberrante,** que, sin embargo, tiene mucha fuerza expresiva.

Un franco, 14 pesetas
Carlos Iglesias (2006)

## LOS MOVIMIENTOS DE CÁMARA

En los inicios del cine, la cámara no se movía. Quienes lo hacían eran los actores y actrices, o incluso los decorados. Con las mejoras tecnológicas, se introdujeron dos movimientos básicos: la **panorámica** y el ***travelling***. En el primero, la cámara no cambia de emplazamiento, sino que gira alrededor de un eje imaginario horizontal o vertical, que puede pasar por su punto de fijación al trípode en su caso, moviéndose así hacia la derecha o la izquierda o bien hacia arriba o hacia abajo. Hay diferentes tipos de panorámica: la **panorámica de acompañamiento,** para seguir el movimiento de un actor, o la **panorámica sobre el vacío,** en la que se busca algo significativo.

En el *travelling,* la cámara se desplaza. Puede hacerlo gracias al movimiento del operador al desplazarse, o bien sobre ruedas, raíles o mediante una grúa. Se distinguen dos tipos fundamentalmente: el ***travelling*** **de acompañamiento** (como el que acompaña a Alou del mismo modo que él acompaña a su compañero Moucef) trata de acompañar lo que está aconteciendo, y en él prevalece la información. Por otra parte, en los ***travellings*** **de acercamiento/avance o alejamiento/retroceso,** se quiere dar mayor importancia a los elementos expresivos.

Las cartas de Alou
Montxo Armendáriz (1990)

Existe un falso movimiento de cámara, un movimiento que no es tal. Es el ***zoom,*** que en realidad es un movimiento de la óptica de la cámara y que semeja un acercamiento o alejamiento de los personajes u objetos.

- *La terminal* es una película muy rica en movimientos de cámara. Especialmente interesante es el vertiginoso *travelling* que cierra los intentos de Viktor por saber qué ha pasado en su país, separándolo de la multitud y haciéndolo desaparecer.
- Desde una perspectiva de interdisciplinariedad puede resultar muy interesante estudiar la nomenclatura de los planos en inglés, que se pueden detallar debajo de fotogramas convenientemente aislados.
- Para observar algunos de los «artilugios» que se utilizan en un rodaje y sus formas de trabajo, es muy ilustrativo el *making off* de *Un franco, 14 pesetas* que aparece en el DVD correspondiente.

## TRABAJAR LAS IDEAS

Existe toda una serie de actividades que se pueden realizar junto con la visión de las películas propuestas y que enlazan con la mirada intercultural y el enfoque socioafectivo que se plantea. He aquí algunos ejemplos.

- Las razones de la emigración. Una oportunidad de trabajar conjuntamente el lenguaje visual y los valores se puede obtener con esta actividad que propone completar los diálogos de una historieta. Como ejemplo se aporta la realizada por Romeu.[63]

- Las cifras. Trabajar con los datos permite, sobre todo con grupos de mayor madurez, desmontar algunos prejuicios que obstaculizan una adecuada mirada al fenómeno de la migración. En concreto, observar la mayor presencia de población activa entre la población inmigrante, comparar su presencia en los distintos sectores económicos, o trabajar en paralelo los datos de disminución del desempleo, incremento de la población activa y aumento de la inmigración,[64] desmontan habituales falacias del tipo «los inmigrantes nos quitan el empleo».

63. Se encuentra disponible, entre otros lugares, en la página del grupo asturiano Eleuterio Quintanilla (http://www.equintanilla.com/Publicaciones/Viaje/libro2000/C4/c4.htm).

64. Todos estos datos se pueden obtener en la página del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (http://www.mtas.es).

- El diccionario de conceptos. Resulta importante clarificar y analizar los distintos conceptos que surgen en los filmes que se han exhibido. Para ello, nada mejor que confeccionar un diccionario con términos tales como *emigrante, inmigrante, refugiado, apátrida, turista, viajero, pasaporte, visado*…

- Nuestro árbol genealógico. Se trata de elaborar una encuesta al grupo participante con el objeto de obtener información de la procedencia de los familiares (se debe tener en cuenta que ocho apellidos equivalen a cuatro generaciones) y los movimientos que han efectuado a lo largo de los años, hasta el momento actual. Con los resultados se confecciona el árbol genealógico del grupo y se sitúan en un mapa todas las procedencias, marcadas con círculos adhesivos de colores diferentes para cada generación.

- Saludos del mundo. ¿A cuántas personas sabes saludar? Esta actividad propone estudiar las formas habituales de saludo en distintas culturas. Para los más pequeños puede resultar interesante esta sencilla actividad[65] que pone su atención en el saludo, pero para personas más mayores puede suponer una introducción a las diferencias en la comunicación verbal y no verbal.

- Apreciar la complejidad de la naturaleza. Se puede crear un pequeño jardín en clase con distintas variedades de flores, buscando su origen. Desde una perspectiva intercultural también puede ser muy enriquecedor un paseo por el campo o una visita a un jardín botánico. Existen numerosos jardines concebidos con una mentalidad educativa, conservadora y de investigación, algunos de los cuales cuentan incluso con visitas virtuales que se pueden realizar a distancia.

- La diversidad en la alimentación. El pan es un alimento que se presenta de múltiples maneras. Se puede hacer una pequeña comida con los distintos tipos de pan mediterráneo: *pita* árabe, *baguette*

65. Existen un sinfín de actividades de este tipo (músicas folklóricas, diversidad culinaria…) que pueden ayudar a mostrar la multiculturalidad, pero conviene tener presente que determinados aspectos culturales como los citados no son más que pequeñas partes visibles del «iceberg» más amplio, dinámico y complejo que constituye cada cultura.

francesa, *chapata* italiana, el pan típico del lugar en que se realice la actividad… Es posible añadir otra variedad, como el pan de molde o sándwich. Para apoyar una dinámica intercultural se puede organizar una actividad de degustación de distintos bocadillos, observar las posibilidades de combinación de unos alimentos con otros, bucear en el origen de los ingredientes de una ensalada, su contribución a una dieta equilibrada…

- El restaurante del mundo. El Seminario de Educación para la Paz de la Asociación Pro Derechos Humanos trabajó una compleja actividad por la que se invitaba a los participantes a un banquete en el «restaurante del mundo» (1994: 113 y ss.).[66] La experiencia había sido también adelantada por Rafael Grasa en la revista *Cuadernos de Pedagogía* (número 182). Se sortearon las invitaciones que indicaban el lugar en el que debía sentarse cada comensal, según la distinta composición de la población mundial. Los participantes desconocían lo que iban a encontrar; la mayoría esperaba un menú compuesto por platos típicos de lugares distintos. Lo que encontraron fue un restaurante distribuido tanto en espacio como en raciones atendiendo a la desigualdad existente en el mundo.

- Conocer hechos culturales y religiosos diversos. En el conjunto de filmes propuestos aparecen numerosas menciones a celebraciones que cuentan con un componente religioso (cristiano, como la fiesta de Nochebuena que celebran en *Un franco, 14 pesetas;* hebreo, como el *Hanuka* de *An American Tail;* musulmán, como las que aparecen en *El próximo Oriente*…). Profundizar en su conocimiento y en la libertad religiosa, o en la práctica de una confesión religiosa en su convivencia con otras, es otra opción interesante, ya que no solamente promueve el conocimiento de una dimensión cultural ajena, sino que también posibilita el «re-conocer» una propia. Como aclara El Hachmi (2004), «es por la religión por lo que uno hace la circuncisión a sus hijos, practica el Ramadán, no come cerdo y no bebe alcohol, pero de la misma manera es por la religión por lo que uno celebra la Navidad, hace *panellets* por Todos los Santos y tiene calendarios con los nombres de los santos escritos bajo los números».

- Juegos de rol. Es posible trabajar ideas también con otros juegos de simulación, como por ejemplo el del gato y el ratón.[67] En él se plantea la siguiente situación:

  > Al entrar en una vieja casa, empezamos a sentir que nos transformamos en ratón. De pronto, oímos un ruido. Un gato entra por la puerta y al cabo de un rato nos ve. Se acerca a nosotros y sentimos miedo. Cuando va a comernos, nos volvemos a trasformar, y ahora somos gatos, y el gato es un ratón, que está indefenso ante nosotros. ¿Qué hacemos? Poco a poco nos convertimos otra vez en personas y salimos de la casa.

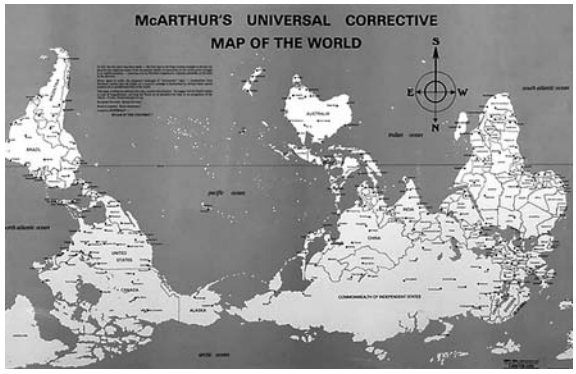
  Se puede discutir sobre lo que se ha pensado hacer cuando se era ratón y cuando se era gato, comparar este ejemplo con las relaciones sociales o internacionales…

66. La propuesta original se formula en Unesco (1983: 121 y ss.). Posteriormente, se ha desarrollado en varios materiales, por ejemplo, en el realizado por SM (http://www.profes.net/rep_documentos/Recursos_Secundaria/RS%20EV%20Solidaridad%20El_banquete_mundial.PDF).

67. Este juego procede de la Universidad para la Paz de Namour, y aparece publicado en el número 140 de la revista *Cuadernos de Pedagogía*. Una versión más extensa está editada en Cascón y Martín Beristain (2000).

- **¿Qué tiene el Tercer Mundo? ¿Y el Primer Mundo?** Como señala Luis Aranguren, «el escándalo mayor con el que nace este nuevo milenio es la consideración no ya de mayorías empobrecidas sino de millares de seres humanos que resultan sencillamente prescindibles para el correcto funcionamiento del sistema» (2006: 128). Es muy positivo estimular todo tipo de juegos de cooperación que permitan ver el planeta desde la perspectiva de la solidaridad. Una posibilidad entre muchas es un juego en el que cada participante llega a un isla desierta sin más recursos que una sola cosa que debe escoger de una lista (puede ser un maletín de medicinas, un barril de agua, un saco de comida…, o algo intangible, como la alegría, la solidaridad…). El objetivo es sobrevivir en la isla ante cualquier revés, para lo cual la única solución posible será la cooperación entre todos los náufragos.

- **En el mapa.** Un ejercicio que puede resultar interesante es situar el lugar de origen de los protagonistas de las distintas películas que se hayan visto en uno de los habituales mapas o en alguna proyección especial, como por ejemplo un mapa con los puntos de orientación Norte/Sur invertidos. Para ello es útil la «corrección» de McArthur o los múltiples puntos de vista que posibilita Google Earth.




- **Los pasaportes.** El pasaporte es el documento emitido por un Estado a efectos de identificación de sus ciudadanos. Se puede inspeccionar un pasaporte o varios, observar sus diferencias, los visados, coleccionar distintos modelos, etc. De forma asociada a esta actividad se puede cumplimentar una solicitud de entrada en los Estados Unidos, como hace el protagonista de *La terminal,* a través de espacios como el que mantiene la embajada estadounidense (http://www.embusa.es), o rellenar un visado Schengen, disponible en <http://www.conpapeles.com/formularios/visado_schengen.pdf> o bien en <http://www.inmigracionyvisas.com/a742_tramites_shengen.html>.

- **¿Qué sabes sobre…?** En esta actividad, se proporciona una fecha concreta, el nombre supuesto de una persona emigrante, una edad, una ubicación de origen y una de destino. Se trata de buscar posibles razones a su emigración. Este ejercicio resulta además muy útil para percatarse de la situación de los derechos humanos en el mundo. Se puede hacer algo similar de manera mucho más contextualizada, por ejemplo, comenzar un diario personal que relate el contacto con los inmigrantes del barrio.

- **Recortando noticias.** En la opinión de la ciudadanía sobre la migración en las sociedades occidentales tiene una importancia capital la presentación de este fenómeno en los medios de comunicación. En esta actividad se trata de crear dos murales diferentes durante un tiempo determinado: en uno se pegan las buenas noticias vinculadas a los emigrantes y en el otro las «malas». Por medio de ellos se compara la magnitud de las noticias y se analizan los contenidos. Una actividad similar más estructurada se desarrolla en la *Guía didáctica para un análisis crítico de la información* (Armendariz Monasterio, 2002).

- **Vivir con la etiqueta.** En este caso cada persona lleva diversas etiquetas que pueden hacer mención a estereotipos o también a prejuicios que se han detallado previamente: «soy muy trabajador», «soy muy sucio», «soy un vago»… Se trata de que al final de la jornada cada persona cuente su experiencia y explique en qué sentido se ha visto coartada en su vida habitual.[68]

## TRABAJAR ENTRE TODOS: EL CINEFORO

Habitualmente recibe el nombre de cineforo la discusión generada antes y especialmente después de la exhibición de una película ante un grupo. De forma más amplia, se puede considerar incluida en él la realización de otras actividades que acompañen el debate y no sean únicamente orales, también con el ánimo de promover la aportación individual o la reflexión colectiva. Carmen Pereira (2005: 208) define el cineforo como «aquella actividad pedagógica de grupo que apoyándose en el cine como eje, persigue, a partir del establecimiento de una dinámica interactiva de los participantes, descubrir, vivenciar y reflexionar sobre las realidades y valores que persisten en el grupo o en la sociedad». La propia autora señala posteriormente que la vinculación de los objetivos a los valores «no supone el olvido de aquellos que tienen que ver con la adquisición por parte del alumnado de una cultura cinematográfica (cine como fin en sí mismo)».

Pereira distingue cinco fases en la preparación de un cineforo: planificación, ambientación, proyección, profundización y síntesis, y evaluación. La elección[69] del filme es, obviamente, fundamental, lo que obliga a quienes lo escogen a una visión (o visiones) previa cuidadosa y detenida para observar si responde a sus objetivos. Pero también es importante que su proyección responda a las expectativas de los destinatarios.[70] Puede ser útil el que la película sea proyectada en versión original, pero dependiendo del público. Por otra parte, hay que tener en cuenta que las condiciones de la proyección pueden resultar tan importantes como la propia elección de los filmes en el placer del espectador ante la visión de la película.

### EL LUGAR

Las facilidades que existen en la actualidad para la proyección de un filme (como se ha señalado, un lector, un cañón y una pantalla son suficientes) a menudo hacen que se olviden las condiciones de comodidad de

68. Esta actividad está basada en una similar entresacada de Cascón y Martín Beristain (2000).

69. Para la elección de filmes resulta interesante el *Diccionario temático del cine* (Sánchez Noriega, 2004). En cuanto a fichas técnicas, siempre es útil recurrir a The Internet Movie Database (http://www.imdb.com).

70. Cabe volver a recordar las reflexiones al respecto del equipo del IES Pirámide de Huesca (http://www.undiadecineiespiramidehuesca.com).

los espectadores, luminosidad variable y acústica suficiente, que deben reunir los locales en los que se celebre un cineforo y que hacen viable que se convierta en ese espacio de emoción compartida que se busca.

Asimismo, algunas de las actividades planteadas en estas páginas obligan, por sus características (escribir o dibujar, comentar en pequeños grupos, exhibir materiales), a contar con espacios auxiliares o un local lo suficientemente versátil como para poderlas desarrollar. Si se opta por otra aula diferenciada, por ejemplo, hay que tener en cuenta el tiempo transcurrido entre una actividad y otra, así como la imposibilidad que existiría de realizar actividades vinculadas a la proyección, como la repetición de secuencias u otras similares.

## LA DURACIÓN

En un espacio educativo existen tres posibilidades distintas de exhibición de filmes. Cada una de ellas implica asimismo una organización de las actividades y está asociada al marco en el que se inscriba la propuesta: si el tema está integrado totalmente en un área concreta o de forma interdisciplinar o si se realiza en paralelo al resto de la tarea educativa, bien en forma de «ciclo» o aprovechando una celebración concreta (una efeméride, por ejemplo).

La primera forma de organización consiste en, al menos, una sesión continuada para la proyección y la realización de algunas actividades, antes y después de ella. Ello supone disponer de un mínimo de entre dos y tres horas, y es probable que fuerce la colaboración entre diversos profesionales.

La segunda opción consiste en dividir en capítulos la visión del filme (complementada siempre con determinadas actividades). En este planteamiento hay que tener en cuenta que no es conveniente dividir en más de tres sesiones la visión de una película, que su pase completo no debe distanciarse demasiado en el tiempo y que siempre debe haber una actividad de recapitulación previa a la visión de un nuevo capítulo.

La tercera opción consiste en utilizar fragmentos específicos. Esta posibilidad puede ser útil para trabajar filmes que en su conjunto no sean apropiados para el público escogido o para las condiciones de exhibición de las que se disponga, pero que ofrezcan secuencias adecuadas para mostrar cuestiones específicas. Un ejemplo lo pueden constituir las dos secuencias distintas de *Gangs of New York* que reflejan la llegada

Gangs of New York
Martin Scorsese (2002)

y la recepción de las personas inmigrantes. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la utilización de esta técnica comporta riesgos de frustración en los espectadores.

Tampoco hay que desdeñar que la película pueda verse de nuevo, bien colectivamente o bien individualmente, en un aula o en el propio hogar con la familia. Pero en este caso habría que hacer publicidad del filme, disponer de posibilidades de préstamo…

## LAS ACTIVIDADES

Según cómo se articulen en el tiempo, las actividades que se propongan pueden ser utilizadas de *pretest,* si son previas a la exhibición del filme, o de evaluación de la actividad, si son posteriores.

Una de las actividades previas que se debe planificar es, por lógica, un pequeño preámbulo para situar a los espectadores ante el relato cinematográfico. Determinados filmes exigen (por sus características intrínsecas o por el colectivo que lo va a visualizar) la explicación de algunos de sus rasgos o coordenadas. En general, una presentación escrita con la ficha de la película y los objetivos que se persiguen mediante su proyección, proporcionada antes de su exhibición, puede resultar muy útil.

También es útil programar preguntas que animen el debate y que deberán estar en función de los objetivos concretos que tenga la exhibición del filme en cuestión. Entre éstas se encuentran las que pretenden conocer las ideas previas del público o la valoración posterior del mismo, a modo de evaluación. Por ejemplo: ¿crees que es una buena herramienta para abordar el tema tratado?; ¿qué valores crees que fomenta esta película?… También están las que miden la comprensión del argumento, los personajes o el desenlace. Asimismo, pueden ser útiles para una comprensión profunda preguntas del tipo: ¿quién ha hecho qué? Y, por último, aunque la lista sea casi inagotable, aparecen las que hacen alusión a la película (por ejemplo, ¿conoces otros filmes del mismo realizador u otros con el mismo tema?, ¿sabes si el tema tratado se enmarca en una preocupación específica por los derechos humanos o es un caso aislado en su filmografía?, ¿conoces películas similares?).

- Empezar pidiendo al público una calificación del filme exhibido es siempre un buen comienzo, toda vez que la visión de una película es un catalizador de emociones. Para ello un simple «¿te/os ha gustado?» puede servir. También «¿qué es lo más te ha divertido?» o «¿con qué te has emocionado?». Posteriormente se puede proseguir con una valoración del filme en relación con los objetivos señalados al comienzo del cineforo.
- Avanzando en el tema, por ejemplo, con *Las cartas de Alou* se puede plantear una pregunta de este tipo: «Esta película fue realizada en 1990, es decir, hace diecisiete años. ¿Crees que la situación de los inmi-

grantes en España ha mejorado?». El debate en torno al filme de Chaplin tiene otra multitud de posibles comienzos. En lo que corresponde al fenómeno migratorio, es posible lanzarlo al hilo de la siguiente cuestión: «El punto de vista desde el título: *The Immigrant* se tradujo en España como *El emigrante*. ¿Por qué?». Con *La terminal,* se pueden realizar preguntas sobre el punto de vista del director («¿Crees que la película toma partido sobre el tema tratado o se limita a exponerlo sin pronunciarse?»); de la postura del espectador («¿Te has sentido más cercano a Navorski o a Dixon?»); de comprensión del tema («¿Has observado alguna violación de estos derechos humanos?»); de ampliación («¿Has oído hablar del ACNUR?»). Con *Un franco, 14 pesetas* se pueden plantear elementos de la discusión identitaria cercanos a un auditorio joven, por ejemplo, «¿De dónde se sienten los padres y de dónde el hijo?».

Además, tras el debate se pueden realizar otras actividades, tales como las siguientes:

- Hacer una lluvia de ideas sobre un fotograma de la película elegido previamente. También es posible hacerlo sobre una serie elegida de fotogramas ampliados y colocados a modo de exposición. Los participantes rodean con sus opiniones uno o todos los fotogramas.
- Recontar la historia: escoger un título y, junto con varios fotogramas, confeccionar una suerte de fotonovela con una historia similar.
- Recortar elementos de la imagen y colocarlos sobre otras, creando puzles.
- Poner pie a una serie de fotogramas, ampliados y distribuidos previamente por la sala de proyección.
- Trabajar con los autores de los distintos textos de acompañamiento de los filmes y las biografías y opiniones de los propios realizadores.

## TRABAJAR DETRÁS DE LA CÁMARA

Como continuación del trabajo sobre estas actividades que se han desarrollado delante de la pantalla, parece lógico finalizar con diversas acciones en lenguaje audiovisual. Para ello, se proponen diversas posibilidades.

- Con los más jóvenes, o en las primeras sesiones, es posible empezar con la observación de ilusiones ópticas, paradojas visuales o construcciones imposibles como las de M. C. Escher, para pasar a ejercicios sobre la persistencia retiniana,[71] como la elaboración de una pequeña «película» animando un dibujo.

71. Un capítulo muy completo sobre estas actividades se encuentra en *Cine para convivir* (Dios Diz, 2001). Esta obra, escrita en gallego, desarrolla diversas cuestiones coincidentes con el ánimo que guían estas páginas.

- Con posterioridad, se pueden hacer juegos de filmación, fingiendo el movimiento de un barco o haciendo que se camina sobre una pared mediante movimientos de cámara, o bien trucos de aparición y desaparición, al estilo del viejo cine de Méliès, que evocan en el espectador la magia del cine. Una simple grabación con cámara de vídeo, interrumpida en modo «pausa», ya ofrece divertidos resultados. Ambròs y Breu (2007: 189) plantean muy acertadamente ejercicios simples de filmación, como un *travelling* de acompañamiento a una persona que esté jugando con un balón o un rodaje con cámara fija del lanzamiento de un penalti.

- Por último, se pueden filmar algunas entrevistas a gente de la calle para que diga una frase sobre la inmigración o confeccionar un pequeño documental sobre migrantes actuales o que lo hayan sido. En este último caso, merece la pena seguir la siguiente pauta:

    1. Planificación
        - Clarificar los objetivos y el propósito del documental.
        - Definir qué es lo que se intenta presentar.
        - Establecer a quién va dirigido el material.
        - Determinar qué resultados se quieren alcanzar.
        - Concretar con qué presupuesto, tiempo, equipo material y personas se cuenta.

    2. Redacción del guión
        - Darnos un tiempo suficiente para aportar ideas.
        - Recoger material de apoyo.
        - Ordenar todas las opiniones.
        - Analizar los intereses de los realizadores y los destinatarios.
        - Establecer cuál va a ser la distribución del tiempo.
        - Controlar todos los factores: guión técnico, trabajo de cámara, música, narración, efectos, tiempo, iluminación…

    3. Toma de imágenes (rodaje)
        - Repasar el equipo disponible.
        - Verificar que todo lo necesario se encuentre en el escenario.
        - Controlar el buen manejo de la cámara.
        - Procurar que las imágenes sean estables y nítidas.
        - Hacer tomas un poco más largas de lo que se requiera.
        - Filmar los títulos (salvo que se vayan a digitalizar o generar por ordenador).

    4. Edición o montaje
        - Repasar y confirmar cada uno de los planos y las transiciones.
        - Insertar los títulos y textos, en su caso.
        - Insertar la música y el sonido.
        - Equilibrar imagen y sonido.

# EPÍLOGO

No todos los grupos (ni las personas) están acostumbrados a ver películas de esta manera que se plantea, ni van a reaccionar de forma similar ante la metodología que se propone. Pero ver cine colectivamente, analizar sus imágenes y sus sonidos, reflexionar sobre sus mensajes, descubrir sus «trampas», no acaba con la emoción que provoca, ni mucho menos con su magia, sino que añade un placer más, el que supone encontrar mayor sentido a lo contemplado.

Con esta propuesta la sensibilidad y la conciencia van de la mano. Como se ha podido observar, trabajar *la inmigración en clave de comedia* (y en otras claves) no tiene nada que ver con tomarse a broma este fenómeno que está marcando las relaciones humanas del comienzo del siglo XXI. Todo lo contrario. Cuando una persona alcanza a buscar y, en ocasiones, a encontrar en la pantalla la dignidad de quien emigra, también alimenta la suya, porque la dignidad de una es consustancial a la dignidad de la otra.

# BIBLIOGRAFÍA


AMBRÒS, Alba, y Ramon BREU (2007): *Cine y educación. El cine en el aula de primaria y secundaria,* Barcelona, Graò.

ARANGUREN GONZALO, Luis Alfonso (2006): «Solidaridad», en Asier MARTÍNEZ DE BRINGAS (dir.): *Teoría y práctica de la educación en derechos humanos/Giza eskubideen hezkuntzaren teoria eta praktika,* Irún, Alberdania, 115-153.

ARMENDARIZ MONASTERIO, Isabel (2002): *Leyendo entre líneas. Guía didáctica para un análisis crítico de la información,* Bilbao, Mensajero.

AUGÉ, Marc (1993): *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad,* Barcelona, Gedisa.

CASCÓN, Juan Aquilino, y otros (2002): *La memoria filmada: América Latina a través de su cine,* Madrid, Instituto de Estudios Políticos para América Latina.

CASCÓN, Paco, y Carlos MARTÍN BERISTAIN (2000): *La alternativa del juego,* Madrid, Los Libros de la Catarata.

CASTIELLO, Chema (2006): *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español,* Madrid, Talasa.

CELORIO, Juan José (2004): *Educar para la paz y el desarrollo en épocas de globalización,* Bilbao, Bakeaz (Escuela de Paz, 5).

CERBINO, Mauro (2006): *Jóvenes en la calle. Cultura y conflicto,* Barcelona, Anthropos.

COLECTIVO IOÉ (2003): *Inmigración, escuela y mercado de trabajo. Una radiografía actualizada,* Barcelona, Fundación «la Caixa» (Colección Estudios Sociales, 11).

*Cuadernos de Pedagogía* (revista).

DÍEZ NICOLÁS, Juan (2005): *Las dos caras de la inmigración,* Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (Documentos del Observatorio Permanente de la Inmigración, 3).

DIOS DIZ, Manuel (2001): *Cine para convivir,* Noia, Toxosoutos.

ECO, Umberto (1997): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas,* Barcelona, Lumen.

EL HACHMI, Najat (2004): *Jo també sóc catalan,* Barcelona, Columna.

FUENTES, Carlos (2002): *En esto creo,* Barcelona, Seix Barral.

GONZÁLEZ BLASCO, Pedro, y otros (2006): *Jóvenes españoles 2005,* Madrid, Ediciones SM.

Gutiérrez-Crespo, Ernesto, y José Luis Dueñas (2007): *Diversidad cultural, paradigmas sociales y educación intercultural,* Bilbao, Universidad de Deusto.

Instituto Nacional de Estadística (2003): *La sociedad española tras 25 años de Constitución,* Madrid, Instituto Nacional de Estadística.

Jares, Xesús R. (2004): *Educar para la paz en tiempos difíciles,* Bilbao, Bakeaz.

Jiménez Pulido, Jesús (2005): *La educación intercultural a través del cine,* Granada, Port-Royal Ediciones.

Maaluf, Amin (2001): *Identidades asesinas,* Madrid, Alianza Editorial.

Maiztegui, Concepción (2007): *El reto de la diversidad cultural. Educación intercultural,* Bilbao, Universidad de Deusto.

Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (varios años): *Anuario de migraciones,* Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.

Moyano, Eduardo (2005): *La memoria escondida. Emigración y cine,* Madrid, Tabla Rasa.

Observatorio Vasco de Inmigración (2006): «Inmigración extranjera y opinión pública. ¿Estados de opinión o estados de ánimo?», *Panorámica de la Inmigración,* 13, 1-4. Disponible en <http://www.ikuspegi.org/cas/investigacion/pdf/panoramica13cas.pdf>.

Pajares, Miguel (2007): *Inmigración y mercado de trabajo. Informe 2007. Análisis de datos de España y Cataluña,* Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (Documentos del Observatorio Permanente de la Inmigración, 14).

Pereira, María del Carmen (2005): *Los valores del cine de animación,* Barcelona, PPU.

Prieto Mendaza, Jesús (2007): *Paseando por el gueto. Refugios y violencias. Un acercamiento antropológico a las percepciones sobre la población inmigrante en Vitoria-Gasteiz*. Tesis doctoral. Inédita.

Roncero, Fernando, y Juan Agustín Mancebo (2004): «Inmigración, emigración y cine», en María José Aguilar Idáñez (dir.): *Inmigración, interculturalidad y ciudadanía. Nuevas realidades y estrategias de acción en la España del siglo xxi,* Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha [DVD].

Sáez, Teresa (2006): «El aprendizaje y práctica de la igualdad en el contexto educativo. Reflexiones para cambiar las reglas del juego», en Asier Martínez de Bringas (dir.): *Teoría y práctica de la educación en derechos humanos/Giza eskubideen hezkuntzaren teoria eta praktika,* Irún, Alberdania, 75-113.

Sáez Ortega, Pedro (2004): *El otro en la construcción de una cultura de paz,* Bilbao, Bakeaz (Escuela de Paz, 3).

— (2005): *En las fronteras del mundo. Canciones para una educación intercultural,* Madrid, CIP-FUHEM.

Sánchez Noriega, José Luis (2004): *Diccionario temático del cine,* Madrid, Cátedra.

Santibáñez, Rosa, Fernando Cruz y Marlen Eizagirre (2007): *Estrategias para la educación intercultural: de la competencia social a la competencia intercultural,* Bilbao, Universidad de Deusto.

Seminario de Educación para la Paz de la Asociación Pro Derechos Humanos (1994): *Educar para la paz. Una propuesta posible,* Madrid, Los Libros de la Catarata.

TÉLLEZ, Juan José (2001): *Moros en la costa,* Barcelona, Debate.

UNESCO (1983): *La educación para la cooperación internacional y la paz en la escuela primaria,* París, Unesco.

— (1995): *Plan de Acción Integrado sobre la Educación para la Paz, los Derechos Humanos y la Democracia*. Aprobado por la Conferencia General de la Unesco en su 28.ª reunión, París, noviembre de 1995.

ZUBERO, Imanol (2004): «*¿Qué significa integrarse? De la integración como fin a la integración como proceso»,* Documentación Social, 132 (separata).

## RECURSOS EN INTERNET (consultados en septiembre de 2007)

http://www.aragob.es/san/cineysalud/descargas/orienteprofe.pdf
*Convivencia y racismos. Guía didáctica para el profesorado de 'Oriente es Oriente'*

http://directorio-guia.congde.org/guiaderecursos
*Guía de recursos de educación para el desarrollo,* Coordinadora de ONG para el Desarrollo-España

http://www.sebyc.com/iesrch/intercultural/index.htm
*La maleta intercultural*

http://www.lamiaproducciones.com/extranjeras
*Guía didáctica de 'Extranjeras'*

http://www.imdb.com
The Internet Movie Database

http://canales.laverdad.es/especiales/heroe_sanjuan

http://recursos.cnice.mec.es/media/cine

http://www.embusa.es

http://www.archive.org/details/Immigrat1946

http://www.auladecine.com

http://www.conpapeles.com/formularios/visado_schengen.pdf

http://www.edualter.org/material/intcine/indexe.htm

http://www.equintanilla.com/Publicaciones/Viaje/libro2000/C4/c4.htm

http://www.formacion.cnice.mec.es/experiencia/

http://www.ikuspegi.org/cas/investigacion/pdf/panoramica13cas.pdf

http://www.inmigracionyvisas.com/a742_tramites_shengen.html

http://www.mtas.es

http://www.profes.net/rep_documentos/Recursos_Secundaria/RS%20EV%20Solidaridad%20El_banquete_mundial.PDF

http://www.uhu.es/comunicar

http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/publicaciones.asp

http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/emigracion.htm

http://www.undiadecineiespiramidehuesca.com

http://www.video.google.es

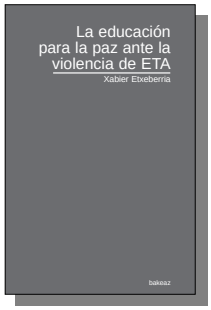
http://www.youtube.com

**Algunas publicaciones de Bakeaz relacionadas con educación para la paz y los derechos humanos**

## Cuadernos Bakeaz • Educación para la paz

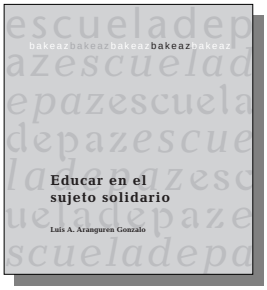
Xabier Etxeberria, *Antirracismo*. Ref.: CB02.
Xabier Etxeberria, *Sobre la tolerancia y lo intolerable*. Ref.: CB04.
Xesús R. Jares, *Los sustratos teóricos de la educación para la paz*. Ref.: CB08.
Juan José Celorio, *La educación para el desarrollo*. Ref.: CB09.
Angela Mª Da Silva Gomes, *Educación antirracista e interculturalidad*. Ref.: CB10.
Pedro Sáez Ortega, *La educación para la paz en el currículo de la reforma*. Ref.: CB11.
Xabier Etxeberria, *Objeción de conciencia e insumisión*. Ref.: CB13.
Xabier Etxeberria, *Ética de la desobediencia civil*. Ref.: CB20.
Luis Alfonso Aranguren Gonzalo, *Educar en la reinvención de la solidaridad*. Ref.: CB22.
Xabier Etxeberria, *"Lo humano irreductible" de los derechos humanos*. Ref.: CB28.
Xesús R. Jares, *Educación y derechos humanos*. Ref.: CB29.
Xabier Etxeberria, *La educación ante la violencia en el País Vasco*. Ref.: CB31.
Xabier Etxeberria, *La noviolencia en el ámbito educativo*. Ref.: CB37.
Martín Alonso, *Universales del odio: resortes intelectuales del fanatismo y la barbarie*. Ref.: CB40.
Xabier Etxeberria, *Ignacio Ellacuría: testimonio y mensaje/Ignacio Ellacuría: testigantza eta mezua*. Ref.: CB47.
Xesús R. Jares, *Educar para la paz después del 11/09/01*. Ref.: CB49.
Johan Galtung, *Conflicto, guerra y paz, a vista de pájaro. Y cómo los aborda el grueso de los políticos y periodistas*. Ref.: CB54.
Carmen Magallón, *Las mujeres como sujeto colectivo de construcción de paz*. Ref.: CB61.
Martín Alonso, *Relatos exclusivos, políticas excluyentes. El patrón de Oriente Próximo*. Ref.: CB74.

## Serie General




Kepa Aulestia, Xabier Etxeberria, Carlos Martínez Gorriarán y Demetrio Velasco, *Razones contra la violencia. Por la convivencia democrática en el País Vasco,* volumen I. Ref.: SG04. PVP: 12,00 euros.
Aurelio Arteta, Demetrio Velasco e Imanol Zubero, *Razones contra la violencia. Por la convivencia democrática en el País Vasco,* volumen II. Ref.: SG05. PVP: 12,00 euros.
Antonio Beristain, Xabier Etxeberria, Tomás Fernández Aúz y José María Mardones, *Razones contra la violencia. Por la convivencia democrática en el País Vasco,* volumen III. Ref.: SG06. PVP: 12,00 euros.
Leah Levin, *Derechos humanos: preguntas y respuestas*. Ref.: SG07. PVP: 12,00 euros.
Xabier Etxeberria, *La educación para la paz ante la violencia de ETA*. Ref.: SG12. PVP: 10,00 euros.
Martín Alonso, *Universales del odio. Creencias, emociones y violencia*. Ref.: SG13. PVP: 12,00 euros.
Xesús R. Jares, *Educar para la paz en tiempos difíciles*. Ref.: SG14. PVP: 10,00 euros.
Galo Bilbao y Xabier Etxeberria, *La presencia de las víctimas del terrorismo en la educación para la paz en el País Vasco*. Ref.: SG15. PVP: 8,00 euros.
Xabier Etxeberria, *Dinámicas de la memoria y víctimas del terrorismo*. Ref.: SG17. PVP: 8,00 euros.

# Escuela de Paz




Xesús R. Jares, *La educación para la convivencia como proceso de alfabetización en conflictos. Propuestas de formación.* Ref.: EP01. PVP: 4,00 euros.

Susana Fernández Sola, *Actitudes y comportamientos hacia la educación para la paz en Euskadi.* Ref.: EP02. PVP: 4,00 euros.

Pedro Sáez Ortega, *El otro en la construcción de una cultura de paz.* Ref.: EP03. PVP: 4,00 euros.

Luis A. Aranguren Gonzalo, *Educar en el sujeto solidario.* Ref.: EP04. PVP: 4,00 euros.

Juan José Celorio, *Educar para la paz y el desarrollo en épocas de globalización.* Ref.: EP05. PVP: 4,00 euros.

Anna Bastida, *Educar para la paz desde la guerra.* Ref.: EP06. PVP: 4,00 euros.

Xabier Etxeberria, *Sobre la tolerancia y la neutralidad del educador ante la violencia terrorista.* Ref.: EP07. PVP: 4,00 euros.

Ricardo Arana, *Respuestas educadoras frente a la intolerancia.* Ref.: EP08. PVP: 4,00 euros.

Jesús Casquete, *Las organizaciones cívicas y la educación para la paz.* Ref.: EP09. PVP: 4,00 euros.

Xabier Etxeberria, *Sobre la tortura: perspectiva ética y propuesta pedagógica.* Ref.: EP10. PVP: 4,00 euros.

Ricardo Arana, Susana Harillo y Jesús Prieto, *Historias que nos marcan. Las víctimas del terrorismo en la educación para la paz.* Ref.: EP11. PVP: 6,00 euros.

Xabier Etxeberria, *La participación social y política de las víctimas del terrorismo.* Ref.: EP12. PVP: 4,00 euros.

Galo Bilbao, *Víctimas del terrorismo y reconciliación en el País Vasco.* Ref.: EP13. PVP: 4,00 euros.

## Boletín de pedido

Deseo recibir las siguientes publicaciones de Bakeaz:

___ ejemplares de los Cuadernos Bakeaz _____ (indicar referencias), al precio de 4,00 euros/ejemplar.
___ ejemplares de los libros de Serie General _____ (indicar referencias).
___ ejemplares de los cuadernos Escuela de Paz _____ (indicar referencias).

**Datos del solicitante**

Apellidos _____
Nombre _____ NIF/CIF _____
Domicilio _____
Población _____ CP _____ Provincia _____
Teléfono _____ Fax _____
Correo electrónico _____

Forma de pago: contra reembolso (al importe total deben añadirse 4,00 euros de gastos de envío).

*Bakeaz • Santa María, 1-1.º • 48005 Bilbao • Tel.: 94 4790070 • Fax: 94 4790071 • Correo electrónico: escueladepaz@bakeaz.org • http://www.bakeaz.org*

Este libro armoniza de forma práctica la educación en valores y las nuevas formas de comunicación. En primer lugar, se observa el fenómeno de la inmigración, cuya importancia está creciendo en estos últimos años. Una segunda parte está dedicada al análisis de un conjunto de películas del circuito comercial y cuya exhibición colectiva puede propiciar comprensión, reflexión y acercamiento a sus principales protagonistas, especialmente entre los jóvenes. Por último, se proporcionan diversas sugerencias metodológicas que combinan, como el resto de la obra, estos dos planos: la educación en y para los derechos humanos, y una alfabetización audiovisual crítica.

**Ricardo Arana Mariscal** es maestro y periodista. Ejerce la docencia en un centro público de la localidad vizcaína de Barakaldo. Ha sido representante sindical del profesorado y responsable de la federación de enseñanza y del área de comunicación confederal de Comisiones Obreras de Euskadi. Ha sido miembro de la Comisión Permanente del Consejo Escolar de Euskadi y ha presidido su Comisión de Recursos Humanos. Participa en diversas iniciativas ciudadanas y en actividades en favor de la potenciación de la educación en valores y derechos humanos, y la integración de inmigrantes. Sus reflexiones abordan asimismo el impacto social de las nuevas tecnologías de la comunicación. Colabora con diversas publicaciones profesionales como *Trabajadores de la Enseñanza* o *Escuela,* y en las páginas de opinión de la prensa vasca.