

Reorientación de la práctica multicultural

Una perspectiva sobre la inmigración poscolonial y la emigración española en el cine español (2009-2016)

Eero Jesurun
(Universidad Carlos III de Madrid, España)

Abstract This essay considers two recent trends related to postcolonial immigration and Spanish emigration in transnational Spanish cinema. One trend by several Spanish filmmakers is to create a larger narrative space for postcolonial immigrants, especially from sub-Saharan backgrounds, who have settled in Spain and undergone a process of acculturation. A second trend is how transnational cinema reconfigures multicultural experiences as a result of young Spanish emigrants who settle in other European Union member states. Albeit these two migration experiences may not seem as the same, this paper will argue that grasping an analysis of these two specific trends can tell us how Spanish filmmakers reorient the viewers in understanding different ways of multicultural practice and family models in Spain.

Sumario 1 Introducción. – 2 Reorientar las representaciones de inmigrantes poscoloniales en España. – 3 Representación de la emigración española y revisión de sus estructuras de la familia. – 4 Conclusión.

Keywords Immigration. Post-colonialism. Spanish emigration. Acculturation. Transnational cinema. Family relationships.

1 Introducción

Diversos textos académicos sobre el cine español han identificado cómo varios cineastas representan el fenómeno migratorio y su impacto en la sociedad española (Santaolalla 2005, Monterde 2008). Recientemente, algunos autores han observado sinergias en la industria cinematográfica española que apelan a una definición que se denomina cine transnacional, según Casimiro Toreiro:

Dicho de otra manera, que por primera vez y de una forma plenamente consciente, las películas españolas han dado espacio y palabra a una nueva realidad social propia de los tiempos de la globalización, llena de ecos, lenguas y culturas diversas que conviven (a veces no sin grandes conflictos) con los usos y costumbres españolas. (en Gubern et al. 2009, 502)

En este artículo, voy a señalar dos claves que creo que son una parte de este cine transnacional y donde la representación de sujetos poscoloniales y emigrantes españoles son nociones indispensables para la comprensión de los intercambios multiculturales.

Una tendencia de varios realizadores españoles es crear una narrativa con mayor protagonismo para inmigrantes poscoloniales, especialmente los que son procedentes de zonas subsaharianas, que se instalan en una España plural y que se someten a un proceso de aculturación. El uso del término poscolonial destaca la construcción compleja de unos sujetos inmigrantes que se identifican con diversas regiones, idiomas y culturas procedentes de unos territorios colonizados anteriormente y que no pueden ser clasificados bajo ningún término de homogeneización. Sin embargo, empleo esta definición del sujeto poscolonial de manera crítica, y la utilizo como una herramienta para mostrar una aculturación relativamente armoniosa de los inmigrantes procedentes de las zonas subsaharianas en películas como *Ismael* (2013) de Marcelo Piñeyro, *Palmeras en la nieve* (2015) de Fernando González Molina, así como el documental, *Seleme, seleme* (2013) de Alexandra Rozas. Su pacífica perspectiva cinematográfica sobre el asentamiento legal de los inmigrantes poscoloniales en la sociedad española lleva a estos cineastas a regenerar el concepto tradicional del modelo de familia española. Esta representación de los sujetos poscoloniales como parte de una España contemporánea está muy lejos de las representaciones del inmigrante como héroe, que enfrenta mortales travesías en pequeñas embarcaciones.

La segunda tendencia gira en torno a cómo el cine transnacional reconfigura las experiencias multiculturales, como resultado de la movilización de los jóvenes emigrantes españoles que se instalan en otros Estados miembros de la Unión Europea. Según los datos del Instituto Nacional de Estadísticas (INE 2016), el número de españoles que ha emigrado de España a principios de 2012 ha sido mayor que el número de extranjeros que ha inmigrado a España. Este artículo aborda algunas de las representaciones de los intercambios multiculturales en películas que hablan sobre la emigración, como *Fuga de cerebros* (2009) de Fernando González Molina, *Perdiendo el norte* (2014) de Nacho García Velilla, *Julieta* (2016) de Pedro Almodóvar y el documental *En tierra extraña* (2014) de Iciar Bollain. Estos relatos también exponen los diferentes grados de ansiedad social vinculada a la separación de los miembros de la familia que emigran como consecuencia de la crisis económica mundial de 2008. Voy a señalar cómo estas películas interpretan la remodelación de las relaciones sociales dentro de la dinámica de la familia española. No sólo reconocen estos cineastas que un valor central de la sociedad española es el respeto al núcleo familiar, un modelo de redes sociales cercanas, sino que es un desafío mantener este patrón de cercanía familiar en un mundo globalizado.

En el marco de este breve ensayo, examinaré estos dos aspectos de los patrones de migración. Lidia Peralta García (2016, 18) explica bien las dos partes de las migraciones que destacan ahora:

Hoy España se sitúa en una doble vertiente: por un lado, la entrada de flujos migratorios continua, a pesar de todas las políticas de contención migratoria. Por otro, la situación económica que atraviesa el país desde el año 2009, con índices de desempleo que afectan en torno al 25% de la población activa, está generando un importante movimiento de emigración por parte de los españoles.

Teniendo en cuenta que las tendencias de la inmigración poscolonial y de la emigración española no parecen ser las mismas, argumentaré que entender estas dos claves en el cine transnacional puede explicar otras formas de práctica multicultural en España. Por lo tanto, voy a analizar primero las películas que tratan sobre las experiencias de unos inmigrantes poscoloniales y luego evaluaré la representación de la emigración española en estas producciones cinematográficas.

2 Reorientar las representaciones de inmigrantes poscoloniales en España

Los estudios sobre el cine español y las historias de inmigración en la década de los noventa y principios del milenio a menudo muestran cómo los inmigrantes de ex colonias europeas han comenzado a servir como representaciones nuevas en narrativas cinematográficas (Monterde 2008, Gubern et al. 2009). La producción cinematográfica española de aquella época asume que la representación de los inmigrantes poscoloniales, especialmente procedentes de territorios en la zona subsahariana, se enfrentan con problemas sociales (Peralta García 2016). Específicamente, la representación como inmigrantes ilegales en el cine español subrayó muchas dificultades en la aculturación y los guiones de estas películas no rehuían las hostilidades entre los diferentes grupos culturales.

Normalmente, los sujetos subsaharianos se enfrentan a diferencias irreconciliables en la sociedad de acogida, donde las relaciones sentimentales interraciales suscitan rechazo social. Por ejemplo, una narrativa común era una fallida experiencia multicultural entre hombres subsaharianos y mujeres españolas; en particular, el hombre negro era considerado un paria y tenía prohibido formar una relación sentimental con una mujer española. Según José Enrique Monterde (2008, 206): «Muchas veces la crónica de estos amores interraciales se ve oscurecida por la oposición familiar, en los dos sentidos de la relación: desde el rechazo de la familia europea, pero también desde la incompreensión de la familia

del inmigrante». En *Las cartas de Alou* (1990), de Montxo Armendáriz, el protagonista subsahariano a quien se le expulsa a su país de origen es obligado a romper su relación sentimental con una mujer española; en *Bwana* (1996), de Imanol Uribe, la historia es de una mujer casada que se ve atraída por un inmigrante recién llegado que es brutalmente asesinado a manos de un grupo racista cuando ésta le niega su ayuda; y, en *Poniente* (2002), de Chus Gutiérrez, un empleado subsahariano en un invernadero es injustamente despedido de su trabajo por un supervisor español, que sospecha que el trabajador está demasiado interesado en la propietaria de la empresa. El sujeto poscolonial en estas películas se convierte en una víctima de los prejuicios que dominan en la sociedad de acogida.

Esta representación desalentadora de los protagonistas poscoloniales en el cine español cambia hacia un retrato más optimista donde pasan a formar parte de un renovado modelo de familia española. En el caso de *Ismael* (2012), un niño negro aparece un día en la puerta de su abuela biológica, quien representa a una matriarca española y que por extensión, podría ser visto como un símbolo de una sociedad tradicionalmente cerrada hacia los extranjeros. Piñeyro encubre una historia poscolonial en una narración de reunificación familiar que, sea consciente o no, también se convierte en una narrativa simbólica para la reconfiguración de una familia española. Isolina Ballesteros (2001, 276) afirma que la estructura familiar monolítica ya no es un patrón común en el cine español: «Los cambios sociales y políticos de España en las últimas décadas han facilitado la redefinición de los roles familiares y descargado la institución de su peso simbólico [bajo el Franquismo]». Inicialmente, la abuela de Ismael es reticente y no cree que este niño pueda ser su nieto biológico, pero resulta que su hijo tenía una relación previa con una mujer española de piel negra cuyos antecedentes culturales nunca se explican completamente en la película. La aceptación de un niño mestizo por parte de la abuela es un signo de cómo las actitudes pueden cambiar en España. El final de la película sugiere que el padre natural y la matriarca de la familia, quienes reconocen la legitimidad de Ismael, evidencian de manera exitosa y afectuosa la integración del niño en su familia, que ahora es un modelo multicultural.

Sin entrar en la polémica representación de los inmigrantes en los medios ni en la política de inmigración, el espectador de *Ismael* sigue desinformado acerca de las posibles causas que pueden explicar por qué diferentes grupos culturales están presentes en la sociedad española contemporánea. Esta falta de análisis sobre el legado colonial está ausente y la narrativa favorece la hipótesis de que los sujetos poscoloniales ahora son parte de una comunidad de la diáspora que ya están legalmente establecidos en España. Julie Mullaney (2010, 9) señala que:

If migrancy is most often addressed in terms of stress questions of movement, dislocation and displacement, diasporas are differently but

not always distinctly freighted. Historically, they settle in the new place rather than return to homeland. (Si la migración se aborda con mayor frecuencia en términos de problemas de movimiento, deslocalización y desplazamiento, las diásporas son diferentes, pero no siempre distintivamente cargadas. Históricamente, se establecen en el nuevo lugar en lugar de volver a la patria)

Es decir, que la película de Piñeyro representa sujetos poscoloniales, la madre de Ismael e Ismael, como protagonistas asentados en España sin necesidad de explorar un patrimonio cultural fuera de España. Aunque Ismael huyó de su casa de Madrid con el intento de iniciar la búsqueda de su padre natural, finalmente dio con su madre biológica y su padrastro español. Esta película no explora las raíces culturales porque el director asume que la aculturación ha sido cumplida una vez que la abuela biológica y el padre natural han aceptado que Ismael es parte de su familia. Además, todos los protagonistas hablan español y están comprometidos en la educación de Ismael en el sistema escolar español. En la última escena de la película Ismael está en la escuela primaria en Madrid, por lo que el espectador entiende que este niño mestizo ya forma parte de una integración armoniosa.

Un punto de vista más amplio sobre la experiencia poscolonial es la representación de la familia de *Palmeras en la nieve* (2015). La película narra la historia de varias generaciones de lugareños procedentes de Huéscar que viajan entre España y unos territorios colonizados, conocidos hoy en día como parte de Guinea Ecuatorial. El guion de *Palmeras en la nieve* está basado en el libro homónimo de Luz Gabás y tiene carácter autobiográfico. El realizador González Molina reconstruye parte de la historia de esta familia sin olvidar los elementos políticos e históricos que forjaron una herencia multicultural. En este sentido, *Palmeras en la nieve* desvela las aventuras coloniales de los españoles que contribuyeron a forjar esta identidad reformada. Además, la película retrata una visión positiva sobre las relaciones sentimentales entre sujetos poscoloniales y sus protagonistas españoles, especialmente cuando una generación más joven de Huéscar lo descubre.

Las primeras escenas de la película comienzan con un discurso colonial repleto de clichés donde se muestra a los sujetos subsaharianos como seres exóticos que requieren de la dominación española para aparentar ser parte de una civilización. Dichas escenas en *Palmeras en la nieve* están ambientadas en la década de los años cincuenta cuando los colonizadores españoles utilizaban a las mujeres locales para obtener sexo. Sin embargo, la escena de un joven español muestra que él se encuentra con una mujer llamativa de piel oscura y que resulta ser una historia de verdadero amor. Unas décadas más tarde, la otra protagonista, que es la sobrina Clarence, decide viajar a estas lejanas tierras donde destapa el secreto

familiar. El descubrimiento de Clarence sobre sus familiares mestizos en Guinea Ecuatorial sirve para informar al espectador de algunas capas más profundas del fenómeno multicultural contemporáneo en España.

Fernández Molina intenta corregir así este fallo de memoria histórica al reconciliar la narrativa familiar con dos actos simbólicos hacia el final de la película. Resulta que Clarence va a la casa de su tío en Huéscar cuando regresa de su viaje por Guinea Ecuatorial. Ahora conoce el secreto que tiene su tío con una mujer *bubbi* y la existencia de sus hijos ilegítimos. Clarence le canta una canción *bubbi* y esta enunciación en un idioma extranjero es una manera de introducir la práctica multicultural en el hogar. Clarence no sólo copia una tradición oral de Guinea Ecuatorial, sino que también reconoce que este ritual olvidado es parte de la identidad de su familia. Dicha canción *bubbi* ilumina los ojos de su tío con recuerdos de su pasado colonial en África. El segundo acto simbólico es la llegada de los dos jóvenes subsaharianos saliendo de un coche en las laderas nevadas de la casa familiar, que contrasta con su piel oscura. La película sugiere que estos dos hombres representan las 'palmeras en la nieve' porque su presencia desvela otra manera de ver el mundo, es decir, desde un punto de vista poscolonial. Su presencia en la casa paterna conduce esta historia hacia un nuevo modelo de familia multicultural que se reconcilia con su pasado colonial. De hecho, esta reorientación de la memoria colectiva de España reconoce una identidad plural que es incompleta, al no contar con la historia de los territorios africanos.

A pesar de estas sugerencias sobre la armonía cultural, Fernández Molina no explica cómo este modelo de familia funcionará en el futuro. ¿Cómo se integran estos nuevos familiares subsaharianos en la sociedad de acogida? ¿Hasta qué punto estos inmigrantes tienen que adaptarse sin crear hostilidad en su nuevo entorno? Fernández Molina deja el final abierto tras mostrar que la primera reunión ha tenido lugar de manera pacífica entre los diferentes miembros de la familia. Los dos jóvenes caminando por el interior de la casa sugieren que su presencia en las habitaciones privadas es la muestra de que la realidad contemporánea española ha cambiado. Pero esta nueva estructura familiar no significa que el modelo de integración de los sujetos poscoloniales en España sea automáticamente exitoso. John W. Berry (2008) menciona que la globalización y la aculturación de los distintos grupos no son ideales, sin ofrecer una clara propuesta sobre cómo procesar el alto grado de continuidad psicológica y cultural, y cómo realizar nuevas estructuras sociales que incorporen la interacción de las personas.

El documental *Seleme, seleme* se acerca al enfoque que describe Berry. Muestra cómo una familia en Barcelona se convierte en un nuevo modelo social cuando adoptan tres niños hermanos de Etiopía. Uno de los momentos más satisfactorios psicológicamente para el espectador es ver cómo estos niños saltan en la cama de sus padres adoptivos mientras

se ríen. Esta mirada *voyeur* dentro de una casa particular, le hace a uno sentir como si estuviese viviendo una experiencia multicultural de cerca que no sólo es reconfortante, sino que confirma una simpatía tanto a nivel argumental como formal con esta reinención del modelo de familia. Sin embargo, en otras escenas, parece que la narrativa retrate una experiencia poscolonial que evita resolver algunas preguntas sobre la adaptación cultural; es decir, *Seleme, seleme* no muestra cómo la integración tiene éxito a largo plazo en sitios públicos.

¿Qué puede ocurrir si uno de estos niños no logra adaptarse fuera de su casa familiar? ¿Cómo se enfrentan a la posible discriminación o acoso por parte de otros niños? Este documental celebra la determinación de unos padres que deciden adoptar a unos niños de tierras africanas como un deber cívico y donde sólo parece verse de manera positiva el hecho de que ejerzan el poder de acoger a niños de países pobres. ¿Es posible que la reunificación de estos tres hermanos lejos de su lugar de origen funcione como el mejor modelo familiar? ¿Este documental minimiza el efecto psicológico de los niños por la distancia con sus familias biológicas en Etiopía? Resulta complicado utilizar a niños como sujetos filmicos para medir la aculturación.

Otras películas también sugieren una aproximación multicultural sin demasiadas preguntas sobre el impacto del modelo de familia. De hecho, según los datos del INE (2016), el 10,14% de la población española es extranjero. Esta información refleja una realidad que refuerza la narrativa de cineastas españoles que representan a los miembros de la familia no nacidos en España. En el caso de la película de Pedro Almodóvar *Julieta* (2016), la asimilación cultural de otro tipo de sujeto poscolonial, una mujer marroquí inmigrante, en una familia española demuestra que la práctica multicultural puede llegar de muchas formas. Esta película apela al fenómeno migratorio en un contexto psicológico atrofiado. Almodóvar se interesa por el viaje emocional de su protagonista española, Julieta, que toma lugar antes y después de la partida repentina de su hija, quien ha emigrado a Suiza. Julieta entra en depresión porque no sabe nada del paradero de su hija ni la razón del porqué ha roto el contacto con su madre. La película se centra en la memoria histórica de Julieta que ofrece alguna explicación de la desaparición voluntaria de su hija. Mientras que Julieta se ocupa de su mundo interior, elude el hecho de que un inmigrante marroquí es ahora la amante de su padre. No hace un esfuerzo para conocerla personalmente. Las visitas de Julieta a la casa de sus padres muestran como ella centra su atención en su propia madre, que está envejecida y demente y que reside en un dormitorio separado del padre. La presencia de una mujer inmigrante en la casa familiar aparece en un segundo plano. El espectador observa una experiencia multicultural rendida donde la comunicación entre mujeres permanece aislada. En la última escena de la película *Julieta* conduce un coche cerca de una zona fronteriza sin

tener un destino claro. Este final abierto refuerza el aislamiento de una madre española que Almodóvar parece ver como un modelo de familia rota donde será imposible recuperar una relación más estrecha con todos los miembros, sean inmigrantes o emigrantes.

3 Representación de la emigración española y revisión de sus estructuras de la familia

Los realizadores que representan la emigración española en sus obras están inclinados a mostrar los cambios sociales. Algunas veces estos cambios pueden desvelar sentimientos acerca de las relaciones en las estructuras familiares. En las comedias sobre la emigración española hay un tema común sobre la ansiedad por la separación de los seres queridos. Por ejemplo, podemos considerar obras como *Fuga de cerebros* (2009) de Fernando González Molina, *No controles* (2011) de Borja Cobeaga y *Perdiendo el norte* (2015). En el éxito de taquilla *Fuga de cerebros*, el protagonista español viaja a Inglaterra para conquistar al amor de su vida, la española Natalia, quien obtiene una beca universitaria para estudiar en el extranjero. Esta anticipación está representada como una amenaza; es decir, que un potencial romance entre estos dos jóvenes españoles no sucederá ahora que uno de ellos ha emigrado. Una vez en Reino Unido, el protagonista español se enfrenta a múltiples obstáculos que le impiden crear una futura familia con su amada Natalia. El protagonista no consigue adaptarse a esta nueva sociedad y, en última instancia, decide regresar a España. Mientras que el protagonista está en la estación de tren para despedirse de Natalia, los dos finalmente se besan y se enamoran en el momento del retorno a España. Asimismo, en *No controles* (2011) el protagonista español también se enfrenta a la ansiedad causada por la separación. Él tendrá que urdir un plan durante la víspera de Nochevieja para recuperar a su ex novia española antes de que ella se vaya a trabajar a Alemania. La amenaza social de la desintegración familiar causada por la emigración resulta un tema predominante.

Dichas películas exponen una narrativa donde los jóvenes españoles, formados con grados universitarios, enfrentan la desilusión del fracaso en el actual mercado de trabajo en España:

Hoy en día nuestros titulados universitarios presentan algunas dificultades en comparación al resto de los jóvenes europeos que disponen del mismo nivel de estudios. Por ejemplo, su exposición al riesgo de paro ha crecido fuertemente en los últimos años, confirmando una tendencia negativa respecto a los graduados y a los licenciados en el resto de Europa que se venía arrastrando desde antes que empezara la crisis. (Navarrete Moreno 2014, 124)

Uno de los protagonistas en *Perdiendo el norte* constata al inicio de la película que su generación no ha obtenido beneficios económicos tras la obtención de sus títulos universitarios para poder convertirse en «ganadores del *Champion League*» (1'19"). Esta referencia irónica hace alusión a los altos salarios que están ganando algunos jugadores españoles de fútbol. De hecho, el protagonista Hugo y sus compañeros se ven afectados por los recortes presupuestarios en la investigación científica y la corrupción financiera en ciertas empresas españolas. Luego, cuando Hugo se ve obligado a viajar a Alemania, se niega a aceptar que otros piensen que le falta ambición. Él se opone a ser llamado 'inmigrante' e intenta darle un giro positivo declarando que él es un «trabajador cualificado» (12'34"), suponiendo que, en el espíritu de una Europa unida, también afirma que «Alemania necesita a España tanto como España necesita a Alemania» (13'09"). El protagonista armoniza la diferencia cultural que en realidad será un gran reto que tiene que superar. Según la periodista Charo Nogeira aproximadamente el 17% de los españoles han considerado la posibilidad de trasladarse a otro país, pero existe un argumento cultural para permanecer en España: «La cercanía de la familia y el gusto por la vida española influyen para quedarse más que el trabajo».¹ En otras palabras, el concepto de emigración española se llena con capas de desafíos culturales.

No se puede negar que hay dudas entre los españoles con la idea de emigrar en estas películas. Además, estos realizadores no ignoran que la aculturación es una lección difícil de aprender para los emigrantes españoles; particularmente destacan el choque cultural entre las sociedades del Norte y sus vecinos del sur de Europa. García Velilla emplea el humor para encubrir la dificultad que muchos emigrantes españoles tienen a la hora de salir de España y sus consiguientes problemas en adaptarse al país en el 'norte'. En *Perdiendo el norte*, el uso de unos estereotipos nacionales ponen de relieve algunas de las diferencias culturales; por ejemplo, los entrevistadores de trabajo son alemanes serios vestidos con ropa gris que exigen puntualidad para llegar a la hora citada. En contraste, los españoles parecen ser culturalmente ineptos cuando saludan con besos y abrazos. Así que los jóvenes españoles terminan trabajando en la hostelería con salarios mal pagados; por ejemplo, Hugo acepta un empleo de cocinero en un restaurante turco al no encontrar otro trabajo en Berlín.

A pesar de ser una comedia, hay dos puntos de vista cautivadores acerca de esta película: la ambigüedad por parte del realizador de que el multiculturalismo funciona como un modelo armonioso y, una segunda perspectiva, la exageración sobre la situación penosa de los jóvenes españoles emigrantes. Una importante crítica en *Perdiendo el*

1 Nogeira, Charo (2012). «La crisis acelera la emigración de españoles a Europa y América». *El País*, 16 de abril. URL http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/04/16/actualidad/1334595551_993723.html (2017-02-11).

norte es cómo las familias multiculturales tienen dificultades a la hora de comunicarse. Por ejemplo, Marisol, una mujer española casada con un hombre turco estéril en Berlín, está desesperadamente tratando de quedarse embarazada de él. La incapacidad para procrear acaba en peleas a gritos entre ellos. La película no sólo se burla del marido con sus diferentes ideas sobre la masculinidad, sino también funciona como un comentario social sobre la ansiedad de esta mujer española para cumplir su objetivo de ser madre. La incertidumbre de crear una familia con hijos motiva a Marisol a convencer a uno de los jóvenes inmigrantes españoles para que le deje utilizar secretamente su donación de esperma en el laboratorio donde él había donado previamente. García Velilla duda de que esta reinención de la estructura familiar pueda funcionar bien, especialmente después de que el marido turco descubre la verdad. La película sugiere que es estresante formar una relación con alguien que procede de otra cultura. La película no muestra las difíciles conversaciones que el hombre turco debe tener con Marisol al aceptar que su hija es también 'su' hija. Asimismo, en otra parte de la película, García Velilla duda de si el romance multicultural es posible cuando otro personaje femenino español tiene un novio alemán. Al terminar esta relación ella se echa a llorar. Hugo la reconforta y, finalmente, los dos españoles se enamoran sin hacer ninguna reflexión crítica sobre por qué la comunicación intercultural ha fracasado con el hombre alemán.

Además de dudar de los beneficios de la multiculturalidad, García Velilla es crítico con los nuevos emigrantes que opinan que su generación es víctima de una injusticia económica. No todos en esta película sienten pena por estos jóvenes españoles que tienen dificultades para encontrar oportunidades de trabajo en casa o en otros lugares de Europa. El personaje Andrés Hernández representa a un emigrante que llegó a Alemania a finales de los años sesenta y que critica la actitud de Hugo. Concretamente, Andrés se burla de los jóvenes españoles que se llaman a sí mismos 'emigrantes por necesidad' porque cree que se sienten con derecho a un puesto de trabajo bien pagado después de obtener un título universitario. Andrés califica a Hugo de mimado porque cuestiona que Hugo haya trabajado alguna vez en una fábrica. García Velilla desvela además la desilusión de Andrés cuya vida ha sufrido debido a la separación familiar. Andrés tuvo que trabajar muchas horas por un salario precario como operario estando lejos de su familia en España.

Esta experiencia de Andrés, que nunca parece haberse integrado, se vuelve conmovedora cuando descubre que tiene la enfermedad del Alzheimer. Esto no sólo es un recordatorio de que Andrés se enfrentará a esta enfermedad sin apoyo familiar, sino que García Velilla también sugiere que estas historias de emigración española pasan desapercibidas en la vida pública. El director de *Perdiendo el norte* sugiere que los lapsos de memoria histórica de estas migraciones dentro de Europa no han sido

suficientemente reconocidas. Cuando Hugo se entera de la enfermedad de Andrés, se siente moralmente obligado a decírselo a la hija de Andrés, que reside en España; es decir, que Hugo reconoce que las relaciones familiares son importantes. La reanudación de esta relación familiar en el extranjero podría simbolizar que es posible una reconciliación de muchos españoles con su pasado.

Los jóvenes emigrantes también se ven obligados a gestionar sus propios contactos familiares. Hugo periódicamente habla con su padre en Madrid por teléfono móvil desde Alemania para informarle sobre los avances en su búsqueda de empleo. También llama a su novia a través de Skype después de haber cuidadosamente convertido el salón de su casa en algo que se asemeje a una oficina en Alemania. Se viste con traje y corbata tras convencer a su compañero de piso español para que se vista con una peluca rubia y para que se haga pasar por una secretaria alemana. La escena muestra hasta qué extremo esta generación de españoles está dispuesta a mostrar un rostro falso a sus familiares: una imagen pública artificial de lo económicamente exitosos que son y de su adaptación a un estilo de vida estereotipado del norte de Europa.

Al final de la película, estos jóvenes dejan de crear una ilusión y evolucionan en los arreglos prácticos de los modelos de familia. Hugo y su nueva novia española viven juntos en Berlín con su familia 'extendida' a Marisol y a su marido turco. La hija de Andrés ha llegado a Berlín para cuidar de su padre enfermo. El único emigrante español en *Perdiendo el norte* que no se ajusta a este modelo de relaciones familiares es Braulio, que termina en China, donde busca otras oportunidades económicas. Sin embargo, Braulio tiene que esforzarse mucho con la lengua china en una clase de idiomas. La película sugiere que algunos españoles, como Braulio, encuentran difícil adaptarse mientras permanecen en este continuo ciclo de emigración ligado a la globalización.

Otro punto de vista sobre la reciente emigración española está representado en el documental *En tierra extraña*, el cual muestra una perspectiva política izquierdista. Este documental se compone de un coro de veinte testigos españoles que se asentaron en Edimburgo, debido a la falta de oportunidades laborales en España. Uno de los testigos, Josep, quien se identifica como un bibliotecario, argumenta que es una falacia sostener que la mayoría de los españoles que emigran lo hacen por su desarrollo profesional. Al contrario, dice que están obligados a salir de España porque no tienen puestos de trabajo (22'53"). Este argumento económico también está en el testimonio del sociólogo Joaquín García Roca, quien declara que ha habido un «naufragio colectivo» en España donde la gente tuvo que emigrar porque no encajaba en el sistema económico del país (13'16"). García Roca desarrolla esta perspectiva del mercado laboral fracturado cuando dice: «Para ser competitivo es necesario que nuestra gente se traslade y, además, sirve para escapar de las tensiones y

de las presiones que existen dentro de los países; es decir, cuando nuestra gente se va, en el fondo significa un respiro para la olla de indignación que puede haber en el país» (32'25"). Bollaín hace hincapié en que las causas profundas de la emigración reciente son el resultado de un sistema capitalista neoliberal.

A pesar de estas dificultades, estos emigrantes mantienen el respeto por su familia en España. Por ejemplo, una escena muestra una llamada *online* entre una mujer española con sus padres y su abuelo en Andalucía. Las diferentes generaciones expresan cuánto se echan de menos el uno al otro mientras que la conversación destaca que ven su separación como resultado de un deplorable sistema político en España. El abuelo declara: «Me da vergüenza de tanto ladrón. Hoy los jóvenes podéis abriros camino en el extranjero mucho mejor que aquí, hija» (30'32"). En otra secuencia, una testigo acaba llorando cuando habla de la separación no deseada de su madre anciana, quien reside en España, y que necesita asistencia en su vivienda. Esta testigo tuvo que emigrar porque sus beneficios de desempleo se habían agotado y su única opción era buscar trabajo en otro lugar de la Unión Europea para poder así aportar algún ingreso para la familia. Este documental representa estos tipos de frustraciones como un coste humano porque el resultado llega a ser la desintegración de núcleo familiar.

Varios emigrantes en el documental superan la adversidad a través de la acción comunitaria. Han iniciado una campaña de sensibilización denominada *ni perdidos, ni callados* donde hay una selección de algunos emigrantes que aparecen en una exposición fotográfica. En cada imagen un inmigrante posa con uno de estos guantes perdidos en la calle. Al comienzo del documental, Bollaín muestra algunos de los testigos recogiendo guantes abandonados en las calles de Edimburgo. Una emigrante española explica que un guante perdido representa un emigrante desconectado. La muestra de fotos ilustra la distancia física que un emigrante puede sentir en relación a los otros. En esencia, esta campaña pública demuestra que los emigrantes en esta parte de la Unión Europea se sienten segregados de sus familiares en España y la comunidad local.

Este enfoque en el documental también revela cuántos de ellos luchan para integrarse en Escocia. El lema de la campaña es un esfuerzo de solidaridad colectiva para recordar a los coetáneos que no son víctimas a pesar de que puedan sentirse aislados. Bollaín muestra que ya existe un cierto aislamiento durante la escena que representa una reunión de planificación de la campaña donde sólo los emigrantes españoles están presentes; en otras palabras, que no hay implicación activa de gente escocesa. En todo el documental hay perspectivas españolas sobre la emigración, que crea una versión 'unilateral', porque los habitantes de la comunidad de acogida no son visibles ni se enuncian ante la cámara. ¿Qué ha pasado para que no haya un intercambio multicultural? Algunos de los testigos desvelan que son capaces de integrarse mejor en el trabajo; pero

para otros, la barrera del inglés es una de las razones principales por las cuales la aculturación sigue siendo difícil. Una escena hacia el final del documental, por ejemplo, muestra a una mujer española caminando en la lluvia con su maleta hacia el aeropuerto para regresar a España.

No debe sorprender que este enfoque deprimente permita a Bollaín mostrar esta reciente emigración como una desilusión para una generación de jóvenes españoles. Tener una red estrecha de relaciones familiares parece muy apreciada por estos emigrantes; sin embargo, es una lucha para varios de los testigos gestionar esas relaciones a distancia y, además, no muestran integrarse fácilmente en su nuevo entorno. Muchos de los españoles en Edimburgo han tenido que reorientar su perspectiva de asentimiento como un experimento multicultural difícil y, que a veces, obliga el retorno a España.

4 Conclusión

Teniendo en cuenta el limitado número de películas que ha tratado este ensayo, una conclusión preliminar es que algunos de los realizadores españoles de hoy en día están reorientando la representación del sujeto inmigrante y los modelos de familia tradicional española. Estas películas están cambiando la visión de anteriores estructuras plurales dentro de España y se centran en la presencia de generaciones nuevas que actúan como protagonistas pacíficas más allá de su lugar de origen. Sin embargo, parece que muchos realizadores continúan sus narrativas con un cierto patrón que no saben romper; es decir, ¿es posible que las películas españolas fueran más allá de simplemente 'incluir' individuos de distintas culturas como una representación simbólica que ya se ha hecho en obras anteriores? El visionado que se ha analizado muestra un contexto más amplio sobre la experiencia migratoria que reconoce los legados coloniales casi olvidados.

En cierto modo, el reto ahora es que los cineastas deben seguir intentando ir más allá de una mera preocupación por mostrar imágenes simplemente positivas o negativas, con el fin de presentar diversas perspectivas de la comunidad; es decir, deben ponerse a prueba para que muestren los enfrentamientos y las armonías de la diversidad cultural española sin caer en tópicos. La representación fiable surgirá, muy probablemente, sólo con el advenimiento de la igualdad política y la reciprocidad cultural entre las diversas comunidades según indican las perspectivas de ciertos realizadores ya mencionados. Pero hasta que llegue tal momento utópico, la práctica multicultural puede ser desarrollada, al menos, a través de narrativas cinematográficas a partir de la enunciación de voces múltiples y con la producción de películas cuyos protagonistas mantengan sus ojos y oídos siempre abiertos a las posibilidades de cambio a largo plazo.

Al mismo tiempo, otra clave de las películas mencionadas es el trato de la desigualdad económica entre el norte y el sur de Europa, que cambia el contacto entre familias españolas y que obliga a adoptar nuevas maneras de comunicación entre los miembros de las mismas. Específicamente el cine sobre la emigración española sugiere que los miembros emigrantes de las familias se enfrentan a varios obstáculos y que su aculturación se encuentra en una fase inicial. Mientras el mercado laboral sigue siendo difícil para muchos jóvenes españoles, los cineastas muestran que algunos emigrantes no están preparados para adaptarse a los desafíos culturales que requiere esta situación apremiante. En el peor de los casos, algunos emigrantes españoles tampoco saben cómo identificar bien su propia participación cultural y fracasan en su proceso de aculturación en el país de acogida. En resumen, estas películas sirven para contextualizar los textos académicos que tratan temas de migraciones. Probablemente las producciones futuras de este tipo de cine profundicen en una mejor matización de la práctica multicultural emergente en la sociedad española.

Bibliografía

- Ballesteros, Isolina (2001). *Cine (Ins)urgente: Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Berry, John W. (2008). «Globalization and Acculturation». *International Journal of Intercultural Relations*, 32(4), 328-36.
- Gubern, Roman et al. (2009). *Historia del cine español*. 6a ed. Madrid: Cátedra.
- INE, Instituto Nacional de Estadística (2016). *Notas de Prensa: Cifras de Población a 1 de julio de 2016 Estadística de Migraciones. Primer semestre de 2016*. 16 de diciembre. URL <http://www.ine.es/prensa/np1010.pdf> (2017-02-11)
- Monterde, José Enrique (2008). *El sueño de Europa: cine y migraciones desde el Sur*. Madrid: Ocho y medio.
- Mullaney, Julie (2010). *Postcolonial Literatures in Context*. London: Continuum International.
- Navarrete Moreno, Lorenzo (dir.) (2014). *La emigración de los jóvenes españoles en el contexto de la crisis. Análisis y datos de un fenómeno difícil de cuantificar*. Madrid: INJUVE.
- Peralta García, Lidia (2016). *Los nuevos héroes del siglo XXI. Las migraciones subsaharianas vistas por el cine en España y África*. Barcelona: Editorial de la Universitat Oberta de Catalunya.
- Santaolalla, Isabel (2005). *Los «Otros». Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Filmografía

- Bwana* [película] (1996). Dirigida por Imanol Uribe. España: Aurum Creativos Asociados de Radio y Televisión.
- En tierra extraña* [documental] (2014). Dirigida por Icíar Bollaín. España: Canal+ España.
- Fuga de cerebros* [película] (2009). Dirigida por Fernando González Molina. España: Antena 3 Films.
- Ismael* [película] (2013). Dirigida por Marcelo Piñeyro. España: Antena 3 Films.
- Julieta* [película] (2016). Dirigida por Pedro Almodóvar. España: El Deseo.
- Las cartas de Alou* [película] (1990). Dirigida por Montxo Armendáriz. España: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L.
- No controles* [película] (2011). Dirigida por Borja Cobeaga. España: Sayaka Producciones.
- Palmeras en la nieve* [película] (2015). Dirigida por Fernando González Molina. España; Colombia: Nostromo Pictures.
- Perdiendo el norte* [película] (2015). Dirigida por Nacho García Velilla. España: Producciones Aparte.
- Poniente* [película] (2002). Dirigida por Chus Gutiérrez. España: Amboto Audiovisual S.L.
- Seleme, seleme* [documental] (2013). Dirigida por Alexandra Rozas. España: d'ESAC Escándalo Films.

