



Promesas peligrosas
de David Cronenberg.



La migración en el cine europeo
de los últimos años:

Cuando ellos bajan las persianas

Mónica Delgado

Un balance del cine de la última década no puede hacerse sin echar un vistazo a uno de los temas capitales de inicios del siglo: la migración, ya sea como asimilación, como indicador de los nuevos tejidos sociales y como termómetro de la nueva sensibilidad y de las paradojas del viejo continente. El cine europeo ha representado, desde diversos puntos de vista, la experiencia de aquellos que solo hacen viajes de ida, y que configuran un panorama agudo y muchas veces desesperanzador sobre la diversidad. Alguna vez Philippe Garrel dijo que los cineastas del nuevo siglo ya habían “bajado las persianas” ante la realidad, a continuación algunos ejemplos que dicen lo contrario.



El odio.



Escondido.



Código desconocido.

En *Código desconocido*, de Michael Haneke, el metro o subte, una zona de tránsito que también puede entrar en la categoría de “no-lugar” (espacios de anonimato como aeropuertos, grandes almacenes comerciales, trenes, donde la identificación con alguna nacionalidad o identidad específica queda difuminada) es el escenario en el que Juliette Binoche es acosada por un joven magrebí, mientras trata de parecer indiferente. Se limpia la cara de un escupitajo lanzado por este muchacho cuando un pasajero de rasgos argelinos la defiende. Un “merci” entre sollozos la alivia de la humillación. Algo similar le sucede a la prostituta de *Al otro lado* de Fatih Akin, que viaja tranquilamente en el metro cuando es interceptada por una pareja de matones, turcos como ella, quienes le piden que se va a dedicarse al meretricio por lo menos deje de hablar en su idioma natal, y siga hablando en alemán, si es que no quiere manchar toda una integridad cultural: “lo turco”. En esta lucha por la integración, de los que atacan y de los que son atacados, teniendo en cuenta estas dos escenas, una cuota de resentimiento como costo de la asimilación pareciera ser un motor en una tierra de la que no se es hijo.

Estos dos extractos son ejemplos del trabajo de dos directores de estilos e intenciones diferentes, que se revelan entre lo más destacado que ha surgido en Europa en la última década en torno a la diversidad y la integración propia de los procesos que se desprenden de la migración. Son ejemplos cuya temática se extiende a universos de otros directores, quienes muestran en sus filmes una crítica preocupada por dos problemáticas fundamentales para entender la composición económica y cultural de la nueva Europa: los rezagos del proceso de disolución de la llamada clase obrera, ligada sobre todo a la condición del trabajador migratorio, lo económico, y la nueva cartografía trazada por lo híbrido y diverso causada por el fenómeno de la migración, lo social. Es aquí que aparecen nombres como el del mismo

Akin, Nicolas Klotz, o los últimos años de Bruno Dumont y Laurent Cantet.

Sin marcar tarjeta

En los años noventa predominó el imaginario opaco del proletariado tardío a través de los filmes de Aki Kaurismäki, Bela Tarr, Bertrand Tavernier, Mike Leigh, Robert Guédiguian o Erick Zonca, para mencionar algunos casos emblemáticos, ya que no todos desarrollaron una filmografía exclusiva de aquellos años. Sin embargo, este interés se extendió aún en esta década, en que se mantuvo vigente la búsqueda por representar este entorno laboral, y sus consecuencias sociales, pero a partir de personajes en realidades más individuales. Una de las visiones más celebradas de este universo lleva como abanderados a Luc y Jean-Pierre Dardenne, por ejemplo, que desde Bélgica proponen una mirada desconsolada y pesimista sobre el fracaso de los sistemas económicos que sacudieron Europa y que propiciaron la construcción de sujetos despolitizados, sin conciencia de clase y con apuestas mínimas para la supervivencia. La clase obrera como tal ya tenía su acta de defunción y solo se encontraban rezagos de sus momentos más efervescentes en pequeños momentos de lucha cotidiana frente al desempleo o la miseria, como en los casos de *Rosetta* o *El hijo*.

A partir de los años 2000, la migración producida por las guerras y la pobreza, que propicia nuevos códigos de interacción, integración o incomunicación en las comunidades, tanto en los campos laborales, educativos, y sobre todo inmersos en lo cotidiano, significó en el cine una manera de estar en lo social y real, siendo así telón de las dicotomías del nuevo orden económico.

Las condiciones para la convivencia del nuevo modelo europeo, a pesar de las leyes migratorias o de la asistencia social, se muestran —en estos filmes— difíciles de sobrellevar: la lucha no solo

es íntima, ya que hay una intención de mostrar las paradojas de la Comunidad Europea, que aparece como un ente modernizador pero también como el “monstruo” intimidante que busca homogeneizar, conservar identidades intactas ante la nueva morfología de las costumbres y tradiciones de los que migran. “No confío en la Unión Europea. Inglaterra, Francia, Alemania, Italia y España son países colonialistas. Es globalización y luchamos contra ella”, dice un personaje turco de Fatih Akin en *Al otro lado*, una de sus películas más recientes.

Al margen de la etiqueta de cine “social” o “comprometido” que tienen algunos de estos filmes, y escapando a esta diluible categorización, más bien se extrae de ellas una intención por mostrar los tejidos sociales en un horizonte que ya no es el de hace treinta años, cuando los directores expresaban un apasionamiento por mostrar disyuntivas surgidas de dos temáticas (lo obrero y lo migrante) que han ido de la mano, a modo de cadena, desde fines de los años noventa. Un ejemplo de ello es el caso del cineasta francés Laurent Cantet, que a través de sus filmes ha mostrado una radiografía de Francia nada oculta, que va desde una visión crítica de las políticas laborales acordes con el neoliberalismo al de la inserción de enfoques pedagógicos necesarios en escuelas de conformación multicultural. En *Recursos Humanos* (1999), Cantet pone el ojo en el interior de una empresa que intenta abolir los derechos de sus trabajadores, en *Entre muros*, ganadora de la Palma de Oro en Cannes 2008, ensaya un alegato sobre el aprendizaje de vivir entre diferentes en un salón de clases multiétnico. O el caso de Bruno Dumont, que retrata fragmentos de vida rural, tampoco exentas de las mismas inconexiones en las relaciones humanas que se muestran en las ciudades, y aquí menciono *La vida de Jesús* (1997), en la que un grupo de jóvenes desempleados vuelca su ira contra un árabe llamado Kader, en venganza por cortejar a una de las chicas del grupo. La alteridad abordada desde su radicalidad



La vida de Jesús.



Al otro lado.

o como cuota para una otredad mayúscula y excesivamente antagónica. Los otros son los que reclaman para evitar ser despedidos masivamente o son los “otros” de los otros, los árabes que viven en un pueblo de jóvenes franceses tan desempleados y perdidos como ellos.

Migración, la negación del otro

Los migrantes de las películas producidas a partir del año 2000 son nuevos ciudadanos, que intentan ser como los “otros”, y que están insertos en el nuevo esquema urbano y productivo de las grandes metrópolis europeas, pero viviendo en una dicotomía de aceptación y rechazo. Todo está en movimiento, las personas, los capitales, la Internet, los flujos comunicacionales, sin embargo la migración que se plasma en los filmes ya no es más el resultado de vías libres, sino una serie de saltos al ras en puentes que permanecen levadizos. De Marruecos o Rumania a España, de Albania a Italia, de Pakistán a Inglaterra, de Turquía a Alemania, de Rusia a Londres. Son escasas las películas sobre Francia donde solo aparezcan “franceses”, o sobre Alemania donde solo se cuente actores de rasgos caucásicos. Las barreras se han diluido, y aquí analizamos algunos ejemplos.

La psique de Europa. Tres casos

La migración como problemática ha sido vista en el cine europeo desde diversas aristas, poniendo el ojo en el mundo del trabajo y la incorporación de mano de obra y las políticas de diversos gobiernos sobre seguridad social (como el caso de Ken Loach o Fernando León de Aranoa), abordando argumentos que tratan de acentuar las consecuencias desde la explotación o la poca igualdad de las leyes laborales. Otro punto es el de la convivencia ciudadana, que se refleja en los efectos de integración cultural

pero también en las respuestas de carácter xenófobo o represivo (en *El odio* de Mathieu Kassovitz o en la retórica de la incomunicación planteada en *Código desconocido* de Haneke).

La vida de personajes está marcada por la acción de los antepasados, quienes una vez cambiaron de país para ir a otro en busca de mejoras económicas y de derechos sociales vedados en el territorio de origen. La acción de migrar, el estado de pasar de un país a otro para establecerse se convierte en un sustantivo permanente: el migrante mantendrá su condición en primera, segunda o tercera generación. Se puede vivir en París, ser francés pero tener el ancestro nigeriano, argelino o ruso, mas la medida con la que se calcula la inserción será a través de la diversidad que la nacionalidad heredada propicia.

En años recientes el panorama del cine europeo ha estado inmerso, como parte de sus búsquedas formales y temáticas en el nuevo siglo, en desagregar o construir diversas representaciones sobre el migrante, en tanto postulante a una nueva ciudadanía o elemento catártico para la discrepancia cultural en sociedades cosmopolitas y pluriculturales, en el marco de un viejo continente que se unifica. Es sobre todo esta perspectiva la que nos interesa ejemplificar como tema transversal en parte de la filmografía de cineastas tan disímiles como el turco-alemán Fatih Akin o el austriaco Michael Haneke, que filman en Hamburgo, París o Estambul, sin que la migración en sí sea el eje o motivo directo de sus filmes.

La cuestión argelina. *Escondido*

“Las proyecciones de la psique europea han sido y siguen siendo obstáculos fundamentales para el encuentro y entendimiento culturales”, escribió el geógrafo cultural Kevin Robins,¹ al hablar sobre el proceso de occidentalización de

países como Turquía. Algo de esa psique, individualista, fragmentada, amnésica, encuentro en el filme de Michael Haneke, plasmada en la figura de Daniel Auteil, un intelectual liberal que cena en una sala llena de libros, ya como decoración o como *background* de una “alta cultura” que teme desmoronarse. Pero no solo es reflejo de una ubicación social que se ve afectada por un “alguien” distante, fantasmal, que acosa a una familia acomodada a través de videos anónimos, sino la conciencia de la negación del otro llevada a extremos. Hay culpables pero la culpa no aflora. Las pistas de los videos llevan a George (Auteil) a un barrio marginal de París, donde encuentra a un argelino viejo y devastado, que demora en reconocer: era el niño que alejó de su casa con mentiras para evitar que sus padres lo adoptaran, un huérfano producto de la resistencia argelina en París en 1961. “No quería hacer una película sobre la guerra y el problema de Argelia, más bien sobre cómo se borraron unos hechos. Resulta que asesinan a 200 personas y se tiran sus cuerpos al Sena y se quedan flotando en el agua varias semanas y nadie habla de ello —durante 40 años! Ese era el desencadenante”,² señaló el director austriaco en una entrevista. Si bien Haneke hace más explícita la crítica a este discurso donde se silencia al otro, como en *Código desconocido*, en *Escondido* plantea esta negación a través del olvido. No puede haber correspondencia, reconocimiento o comprensión del otro si no hay recuerdo o asimilación de esa alteridad. La mirada se ha quedado en el espejo, sin otro punto de referencia con el cual comparar.

Y en el filme de Haneke, ¿quién es el argelino? Es lo opuesto al parisino, es un tipo que ha vivido con la frustración de no haber sido adoptado en su niñez por más de cuarenta años, sin educación, sin mujer, quizás con vida obrera en alguna fábrica, que vive en un edificio de medio pelo en un distrito marginal, y que vive con un hijo joven que carga con la misma ira que él. Haneke tampoco se muestra piadoso con este personaje, es

parte de una maquinaria del mal que convierte a las personas en víctimas de un sistema social que propicia resentimientos y ciudadanos autoexiliados. Este otro jamás se yuxtaponen.

El Londres de los otros. Promesas peligrosas

El canadiense David Cronenberg centra en la capital de Inglaterra la importación de una cultura de mafiosos. Una Londres de bajos fondos emerge desde el corazón de los Vory V Zakone, grupo delictivo de alta escala formada por rusos y georgianos, pero también ucranianos, kazajos o turcos, dedicados a la trata de blancas y demás trabajos ilícitos. Pero a diferencia de la película de Haneke, que retrata un caso personal, la cinta de Cronenberg narra el *modus operandi* de una sociedad delictiva empoderada, que maneja sus propios códigos y que no tiene ninguna limitación para el ejercicio de sus negocios.

En esta Londres de migrantes no hay interés en pasaportes o visas, sino en tatuajes que reflejan estatus y relaciones de poder dentro de una comunidad cerrada. Cronenberg ha dicho sobre sus personajes, en una entrevista aparecida en *Positif*, que:

“Ellos piensan vivir completamente fuera de la sociedad, y no intentan integrarse como han hecho las mafias italianas. Es solamente estar atados a los Vori: “No tengo padre, no tengo madre. Me morí cuando tenía quince años. Solo los tengo a ustedes”. Eso no es cierto del todo porque son personas desplazadas, que viven en Londres y no en Rusia. Hoy ellos no dirigirían ni siquiera un restaurante; la idea es no pertenecer a la sociedad, no hacer lo que ella hace, no incorporarse al ejército ni a la policía, y no dirigir una empresa. No hacen dinero más que robando.”³

A diferencia de los migrantes que hemos visto en otros filmes, aquí los personajes están detrás de la legalidad y les va “bien”, y como las famosas mafias sicilianas, viven como si estuvieran en Rusia, con sus comidas onerosas y sus prostitutas ucranianas, convirtiéndose irónicamente en la promesa del Este en Londres, con su migración de la violencia, en una promesa que quizás se repita en Madrid, Berlín o Roma.

El filme es un obra de encargo, con guión de Steven Knight, el mismo de *Dirty pretty things* (2000) de Stephen Frears, película donde también se aborda la problemática del migrante en un

Londres oscuro, a través de la historia de un médico nigeriano que finge de taxista y de conserje en un hotel, donde descubre una mafia de tráfico de órganos. Okwe, el nigeriano, comparte un departamento con una mucama turca (Audrey Tautou), que trabaja con él. En esta cinta, como la de Cronenberg, esbozan una galería del crimen organizado en una de las ciudades con más “compostura” del mundo, auge del hampa transnacional, lejos de los suburbios obreros de las cintas de Loach o Mike Leigh.

Un invitado más a la mesa. Al otro lado

“Somos europeos... Nos gustaría seguir siéndolo. Nos gustaría vivir con Europa. Compartimos los valores de la civilización europea además de tener los nuestros propios. Como miembros de la OTAN los hemos defendido”, dijo, en 1993, Süleyman Demirel, el presidente turco de aquellos años. Y esta disyuntiva de estar en el limbo entre Oriente y Occidente es el telón de fondo de la séptima cinta de Fatih Akin, el cineasta alemán de origen turco. Esta vez Akin plantea el entrecruzamiento de tres historias familiares en una ruta de idas y venidas entre Hamburgo y Estambul. Un joven profesor universitario, Nejat, de origen turco, siente simpatía por la mujer de su padre, Meter, una ex prostituta turca que tiene una hija en algún lugar de Estambul y a la que no ve hace años. Tras la muerte de la mujer, el profesor decide ir en busca de la hija. De otro lado, la hija, Ayten, militante en un partido político de izquierdas, huye de Turquía tras participar en

una revuelta, llega a Hamburgo, en busca de su madre, donde azarosamente es recibida por una estudiante alemana, que se enamora de ella. En suma, este es, *grosso modo*, el argumento, en el que Akin hace un énfasis en las disparidades de ser migrante sin educación: “El nivel de alfabetización y los estudios tienen un papel fundamental en *Al otro lado*... En la película, la lectura se convierte en un elemento clave. La lectura simboliza los estudios, y solo la educación salvará a Alemania y Turquía”,³ dijo Akin en una entrevista.

Pero el juego simbólico de Akin apunta también a unas analogías claras entre sistemas políticos: la madre e hija alemanas que acogen a Ayten, la estudiante turca en Hamburgo, representan a la Unión Europea, mientras que ella y su madre, luchando por proveerse de educación y otros derechos elementales, representan a una Turquía de políticas ortodoxas.

Si la modernidad se definió en contra de lo premoderno (que puede entenderse como el modelo político turco, negado al acceso de la educación, o a la visión que Occidente tiene del Islam, por ejemplo), Akin propone un diálogo, la posibilidad del reconocimiento en el Otro, en la igualdad pacífica, aunque con sus costos, a través de las resoluciones que toman sus personajes. Una mirada optimista de la integración. ◻

¹ Hall, Stuart (comp.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2004.

² Declaraciones extraídas de <http://www.fage.es/magazin/magazin17/58-59_EIMiedo.pdf>.

³ *Positif* 561. Noviembre del 2007.

⁴ *Pressbook* de la película.

ENTRE EXILIADOS, TURISTAS Y ASIMILADOS

El cine de fin del siglo pasado y comienzos de éste ve a los migrantes como parte de un sumo social difícil, adverso, marcando distancia con los filmes de décadas anteriores que sí tenían un interés por mostrar el proceso de la migración en sí, en su absoluto valor semántico, del viaje de un lugar a otro. En esta vía está *Los emigrantes* (1971) de Jan Troell, donde Max von Sydow y Liv Ullmann deciden abandonar su vida rural y pobre en Suecia para irse a Estados Unidos, a finales del siglo XIX. Es fácil asociar este filme sobre todo por Von Sydow a *Pelle, el conquistador* (1987) de Bille August, donde el sueco encarna a un padre que con su hijo emigran a Dinamarca, a trabajar en peores condiciones que en su país natal.

Los filmes que muestran a los migrantes en su compleja alteridad frente a una Europa de fracasada modernidad dentro de una cotidianidad son los que han gobernado la visión de cineastas de diversa estirpe. Empiezo recordando a *Mi bella lavandería* (1985) de Stephen Frears, donde un joven paquistaní regenta un negocio con el apoyo de un amigo inglés de comportamiento racista y contradictorio. También está *El odio* (1994) de Mathieu Kassovitz con los tres memorables personajes periféricos, el africano, el judío y el árabe, que deambulan en un barrio marginal de París sin mayor horizonte que la vagancia y la confrontación contra “el orden” controlador.