

Representations of Spanish emigration in films from 2005-2015:
the use of a shared history to open conversations about contemporary immigration

Delany E. Pelz

A thesis

submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

Master of Arts

University of Washington

2018

Committee:

Leigh K. Mercer

Donald Gilbert-Santamaría

Program Authorized to Offer Degree:

Department of Spanish and Portuguese Studies

©Copyright 2018

Delany E Pelz

University of Washington

Abstract

Representations of Spanish emigration in films from 2005-2015:
the use of a shared history to open conversations about contemporary immigration

Delany E Pelz

Chair of the Supervisory Committee:

Leigh K. Mercer

Department of Spanish and Portuguese Studies

This paper examines the cinematic representation of Spanish emigration in three films released between 2005-2015. The analysis is focused on *Un franco, 14 pesetas* (2006) directed by Carlos Iglesias, *Las chicas de la 6ª planta* (2010) directed by Philippe Le Guay, y *Perdiendo el norte* (2015) directed by Nacho García Velilla. Examined through the lens of theories presented by Jacques Rancière and William Connolly moments of “dissent” in these three films indicate the direction contemporary conversations about immigration are taking by establishing parallels between modern immigrants and the stories of emigration presented.

University of Washington

Abstract

Representaciones de la emigración española en el cine de 2005 – 2015: el uso de una historia compartida para abrir conversaciones sobre la inmigración contemporánea

Delany E Pelz

Chair of the Supervisory Committee:

Leigh K. Mercer

Department of Spanish and Portuguese Studies

Este trabajo examina la representación cinematográfica de la emigración española en tres películas estrenadas entre 2005-2015. El análisis se enfoca en *Un franco, 14 pesetas* (2006) dirigida por Carlos Iglesias, *Las chicas de la sexta planta* (2010) dirigida por Philippe Le Guay y *Perdiendo el norte* (2015) dirigida por Nacho García Velilla. Examinadas usando como base teórica las ideas de Jacques Rancière y William Connolly, momentos de “disenso” en estas tres películas indican la dirección de las conversaciones contemporáneas sobre la inmigración a través del establecimiento de paralelos entre inmigrantes actuales y las historias de emigración que presentan.

Introducción

Durante las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI, el cine español ha experimentado un aumento en la producción de películas que se ocupan del tema de la migración. Las películas de las últimas dos décadas que exploran el tema de la inmigración han establecido un paralelo con los grandes movimientos migratorios que ocurrieron al mismo tiempo, utilizando como su base algunas películas claves de las décadas anteriores. Si se agrupan las películas de las décadas anteriores junto con las de la década destacada en este trabajo (2005-2015) como un cuerpo de trabajo interrelacionado, se observa un paralelo entre el tratamiento del mismo tema en la prensa, y se destacan momentos en que el cine toma la iniciativa para luchar contra las complejidades sociopolíticas de la migración, mientras que la prensa deja de enfatizarlas tanto. Las películas crean espacios de disenso que subrayan la lucha interna del país con su historia de migración, tanto como la lucha externa y europea contra los movimientos galvanizados por varias crisis mundiales.

En estos espacios de disenso, las perspectivas de los inmigrantes y los emigrantes en el cine desmantelan las suposiciones frecuentemente expresadas en la prensa. El uso de estas perspectivas narrativas llama la atención del espectador a la similitud entre las historias de migración exploradas por el cine actual y demuestra los paralelos entre los inmigrantes y los emigrantes. El cine se eleva por encima de la simple asignación de la emigración española al pasado, y destaca que el país no ha pasado de ser uno de emigración a uno de inmigración, como algunos creen (Alonso Pérez y Furió Blasco 4; Kreienbrink; Izquierdo 11-12), sino que sigue siendo un país de migración y flujo social. Aunque existen varios estudios académicos que exploran la inmigración en el cine español, casi todos se dividen en dos categorías comunes: la primera es la exploración de las intersecciones entre el género y la inmigración, y la segunda es

la exploración de la representación del “otro” en los espacios españoles. Sin embargo, lo que no se ha estudiado profundamente es la manera en la que el cine de emigración puede indicar la dirección de las conversaciones contemporáneas sobre la inmigración. Dentro del contexto español y dependiendo de cómo las películas abordan el tema de la emigración española, los paralelos entre los españoles en otros países y los inmigrantes entrando a España sirven de guiar al espectador a considerar temas divisivos en el contexto de la película.

El cine es una herramienta para crear un espacio acogedor donde los espectadores se enfrentan con la inmigración en un lugar conocido donde los mensajes y temas duros se ablandan por la forma entretenida de la comunicación. A través de un análisis de la representación cinematográfica de la emigración española, identificaré los elementos importantes que se demuestran en tres películas cuyos personajes migratorios muestran historias de emigración que puedan informar discusiones fundamentales en la época de inmigración más actual.

Selección de películas y metodología

Los grandes movimientos migratorios desde y hasta España están bien documentados tanto en la prensa española como en la prensa global. Estos movimientos también se pueden marcar en el cine al ver las películas que se estrenaron en momentos de grandes influjos o éxodos de migrantes en el país. Al analizar ambos métodos de disseminación de información, los paralelismos entre el cine y la prensa y la utilidad de cada uno, he escogido el cine para explorar el tema de la migración. Históricamente ha sido un espacio con más libertades en términos de la información presentada y la forma de presentarla. Si fuera necesario elegir entre el contexto cinematográfico y periódico español, es lógico seleccionar el cine. Durante los años de la guerra civil y la dictadura de Francisco Franco, ambas esferas fueron censuradas. En el cine fue difícil

implementar la censura debido a su forma audiovisual y la variedad de interpretaciones de cada película; en la prensa los que tomaban riesgos con la palabra impresa al final siempre fueron castigados. Así, la prensa en España continúa hasta hoy en día con la precaución aprendida de no provocar al sistema en el que existe (Méndez 14; APE 26, Sierra 7-8).

El período entre 2005 y 2015 fue un momento en que la prensa, que refleja las opiniones de muchos de los políticos de la época, utilizó un lenguaje inflamatorio al mencionar a los inmigrantes que ingresaron a los países ribereños del Sur del Mediterráneo (Creus 7; Cea D'Acona 206; Fernández y Lirola 37, 48; Nash 147). Gran parte de la narrativa que abordaba la inmigración se centró en los problemas negativos creados por el gran número de inmigrantes (Guardiola et al. 61; Igartua et al. 8, 23; López Talavera 350), tanto los documentados como los indocumentados. Esto no quiere decir que toda la prensa se centrara en los efectos negativos del flujo de inmigrantes. Sin embargo, la mayoría de la prensa ampliamente distribuida habló de la inmigración con un enfoque en los aspectos negativos, como se ve en el trabajo de Mary Nash de 2005, *Inmigrantes en nuestro espejo: inmigración y discurso periodístico en la prensa española*, donde la autora examina tendencias en la prensa en cuanto al discurso sobre la inmigración. Empezando a mediados de los años 90 el trabajo de Nash examina varios diarios populares para medir estas tendencias y el por qué no se cambiaron notablemente en los años intermedios de su estudio, a pesar de que en el año 2000 intentaron instituir regulaciones sobre la representación de grupos marginados en la prensa (Nash 154).

Desde los artículos que utilizan el lenguaje que vincula a los inmigrantes con los desastres naturales (Creus 7, Nash 147), a los artículos que calificaron de crisis a las grandes migraciones, las palabras elegidas para describir a los inmigrantes que ingresaban a España tendían a ser negativas. Los artículos en los años 90 que examinaron los efectos

socioeconómicos del crecimiento de esta población en España exageraban el impacto del grupo (Nash 147). En el año 2000 al examinar diez diarios populares en España, Nash descubrió que casi el 63% de las noticias generadas hablaban de la inmigración en términos negativos (154-155). Los artículos que toman en cuenta otras opiniones del público no elaboran sobre ellas, ni informan al lector de las actitudes y opiniones sin historias o anécdotas para justificarlos. Finalmente, muchos de los artículos que abordan la inmigración desde el punto de vista español no dejan espacio para la voz del inmigrante (Nash 147). Este alcance limitado de la prensa dejó al público con una mirada limitada del fenómeno. Fuera del estudio de Nash, otros también notaron que los artículos en la prensa tendían a centrarse en los efectos negativos de los inmigrantes y la tensión entre los recursos y el empleo, en lugar de sus contribuciones (Fernández y Lirola 37, 48; Gálvez 89-90; van Dijk 391).

Además, debido al crecimiento del Internet y el acceso inmediato a la información y las noticias, la prensa ha sido acorralada. Ahora la prensa está luchando para sobrevivir; le falta el sensacionalismo para captar la atención de su público en declive. Es aquí donde el cine puede cerrar la brecha entre las noticias en la prensa y las conversaciones académicas, en las que la mayoría de la población no se involucrará. Es imprescindible encontrar y rellenar esta separación entre la prensa y la academia porque por un lado la prensa tiene un efecto inmenso sobre la opinión pública (López Talavera 350, van Dijk 388), y por otro lado las conversaciones académicas reconocen y exploran las complejidades sociales acerca de la inmigración. El cine es un medio que junta los dos para fomentar una perspectiva más global en un mundo que avanza rápidamente. Las otras perspectivas fundamentales para una discusión completa sobre la inmigración en España aparecen en el cine. No quiere decir que sea imposible tratar de temas difíciles con simpatía en la prensa, sino que es más fácil de realizar en el cine. El cine

proporciona un espacio popular donde las discusiones pueden ser individuales o entre grupos. Entre 2005 y 2015, la cantidad de películas que trataban el tema de la inmigración creció, satisfaciendo la necesidad de conversaciones guiadas y presentando al espectador y al público informal las complejidades de la migración humana que faltaban en la prensa. Aunque la representación de distintas historias y el método en el que el cine abordó ciertos temas no fue tan extenso como hubiera sido deseable, sí consiguió marcar las pautas para avanzar en las conversaciones iniciadas y no desarrolladas por la prensa.

El cine es capaz de reflexionar sobre las construcciones de la sociedad, en términos de lo que constituye la normalidad y lo que constituye la anormalidad, y cómo se construyen. En lugar de convencer a su público a creer, sin pensar por sí mismo en los términos comunes utilizados en la prensa en las discusiones sobre la inmigración, el cine puede dismantelar estas discusiones y encontrar creencias cuestionables en las definiciones de lo normal. Debido a su formato -- dos horas más o menos de presentación audiovisual, en que el espectador queda más o menos cautivo de la visión artística del director y el escritor -- el cine es uno de los medios más acertados para abordar temas difíciles. En lugar del titular de un artículo, diseñado para ser sensacional y para captar la atención de un transeúnte, se crea una película con el propósito de involucrar emocionalmente al espectador en su historia. Para las películas que abordan temas significativos o que intentan fomentar una discusión sobre ellas, es imperativo buscar el equilibrio entre el desarrollo de estos temas y el guiar al espectador a ciertas conclusiones sin antagonizarlos. Las reacciones emocionales e inmediatas de un lector de prensa pueden aliviarse o evitarse con el desarrollo más sutil y prolongado de una película.

En el caso de las películas que voy a examinar, las tres cuestionan la idea que los inmigrantes son tan “otros” que sus historias no comparten nada con las historias de las

generaciones anteriores en España. Las tres son un recordatorio de las emigraciones de los españoles y los paralelos entre sus experiencias y las de los inmigrantes modernos. En dos de estas películas, la trama se centra en las historias recientes y compartidas de españoles que emigraron en la década de 1960. Examinan la reacción de las sociedades anfitrionas ante el aumento de la población de inmigrantes españoles y abren una discusión sobre cómo la sociedad moderna en España ha respondido a la misma situación. No es tanto que estén criticando a la sociedad, sino que están recordando a la sociedad sobre su pasado y usando una memoria compartida para reorientar las conversaciones modernas. De la misma manera, la tercera película bajo estudio, *Perdiendo el norte*, verbaliza este mismo sentimiento en boca de un personaje cuando éste se lamenta de que los españoles fueron los inmigrantes en algún tiempo, pero esta parte del diálogo se presenta más como una observación triste y no como una acusación. Elegí las tres películas debido a este mensaje compartido y por las distintas maneras en que lo abordan.

Utilizando elementos de las teorías de Jacques Rancière sobre el potencial de la expresión estética como un modo de resistencia política junto con elementos de la teoría de la genealogía reflexiva de William Connolly, examinaré a los emigrantes españoles representados en las películas *Un franco, 14 pesetas* (2006) dirigida por Carlos Iglesias, *Las chicas de la sexta planta* (2010) dirigida por Philippe Le Guay y *Perdiendo el norte* (2015) dirigida por Nacho García Velilla. Seleccioné estas tres películas utilizando los siguientes criterios: son películas que se estrenaron entre 2005 y 2015; películas que destacaron las experiencias de los emigrantes españoles; y películas que se rodaron en momentos de grandes cambios importantes en la política de la inmigración en España o grandes flujos en el número de migrantes.

Para analizar estas películas, utilizaré como marco teórico parte del argumento de Rancière en su *Politique esthétique (Policita de la estética)*. En particular, utilizaré los dos

sistemas de la policía y la política para mostrar cómo los momentos de disenso en el cine pueden presionar sistemas de la sociedad de tal manera que el espectador sea guiado hacia una reevaluación de sistemas de opresión. Lo que Rancière llama la “policía” es el sistema que establece la distribución de lo que el teórico llama lo “sensible”, es decir, lo que comúnmente se acepta en la sociedad. Lo “sensible” divide la comunidad en grupos, posiciones y funciones. Separa los excluidos de los que forman parte de la comunidad. Es un sistema que presupone divisiones entre lo visible y lo invisible, lo audible y lo inaudible y lo que puede decirse y no decirse. En el contexto del cine y la prensa, este sistema está establecido por el lenguaje utilizado en la prensa cuando representa los inmigrantes, separándolos de otros grupos y posiciones sociales mediante el uso de palabras peyorativas. En el cine lo que es sensible se establece a través de los elementos filmicos y las decisiones artísticas que crean el mundo de cada película. Si bien cada película puede tener prejuicios inherentes provenientes del director, productor o escritor, se trata de trabajos realizados atentos al efecto que pueden tener en el espectador y por eso tienen más flexibilidad en la forma en que representan lo que es lo sensible y lo que no lo es.

Junto con este sistema está la “política,” o sea, las interrupciones del sistema de distribución de la policía, a través de la inclusión y suplementación de aquellos que no participan en las percepciones de la comunidad. De esta manera, las posibilidades de la comunidad y los espacios y grupos en ella se modifican a través de los llamados momentos de “disenso” del teórico (Rancière 10). El cine en sí mismo puede servir de política en este contexto debido a su tendencia a representar grupos y voces marginados por la sociedad. Tradicionalmente, como un medioambiente artístico, el cine puede incluir historias no compartidas o no exploradas y suplementar aquellas que ya existen en la consciencia de la sociedad. Si en general el cine es una interrupción del sistema de distribución, cada película también establece su propia policía y

política dentro de su propio mundo. Las películas representan ambos lados de la conversación sobre inmigración: el lado de la sociedad anfitriona y el lado de los inmigrantes a través de sus personajes. Usan momentos de disenso para manejar sus mensajes y guiar a sus espectadores a evaluar preconcepciones sociales y la historia compleja del tema de la migración en el país.

La adición de la “genealogía reflexiva” de William Connolly a estos dos sistemas de Rancière reduce el alcance de la aplicabilidad de estos dos sistemas a las historias de los emigrantes españoles. La genealogía reflexiva de Connolly es una reflexión sobre las historias de las construcciones de una sociedad de normalidad y anormalidad (“Identity/Difference” 181-183). Este aspecto “genealógico” revela cómo los términos comunes utilizados en las discusiones sobre reacciones sociales ante anomalías ocultan creencias cuestionables sobre lo que es normal. Esta protección contra el escrutinio crítico de lo normal se puede encontrar y discutir a través de la genealogía reflexiva. Esta genealogía reflexiva es útil en el contexto del cine debido a otra idea presentada por Connolly. En su análisis de telenovelas y seriales Connolly explora la idea de líneas de trama que dependen de una historia preestablecida por escenas anteriores, aunque estas escenas son inconexas debido a la forma de distribución (“Neuropolitics” 24). En su examinación Connolly denota que el espectador retiene estas escenas previas, incluso el espectador que no las haya visto, porque las escenas nuevas funcionan y son informadas por las previas. Es decir que la trama se basa en la presunción de un entendimiento compartido y el mundo de la telenovela acepta la memoria comunal y por extensión el espectador también confía en esta memoria, aunque no la haya experimentado por sí mismo (“Neuropolitics” 24-25). Utilizando la combinación de la memoria comunal y una genealogía reflexiva, existe la posibilidad de una exploración de lo que constituye una “respuesta apropiada” a la anomalía. Así, utilizaré la combinación de estas teorías para examinar varios momentos en las tres películas

y explorar cómo la presentación de estas historias de emigrantes crea una nueva línea narrativa que llena la brecha en la prensa con respecto a la exploración de la relación complicada entre los españoles y la migración.

La migración en España y algunas películas destacadas de las décadas anteriores

Antes de examinar las películas de la última década, es importante tener en cuenta los momentos claves relacionados con el tema de la migración en España. Aunque hay una larga historia de movimientos humanos en la Península Ibérica y desde allí a América Latina, me centraré en las décadas que coinciden con los inicios y el desarrollo del cine español. A principios del siglo XX, hubo grandes migraciones en torno a las guerras mundiales entre 1914-1918 y 1939-1945 y la Guerra Civil entre 1936-1939. La mayoría de las migraciones fueron éxodos desde el campo a lugares más urbanos. La restricción a las migraciones dentro del mismo país se debió en parte a la separación entre el país y el resto del mundo forzada por la dictadura de Francisco Franco. Como reflejo de este período en la historia de la migración en España, se encuentra la película *Surcos* de José Antonio Nieves Conde. Realizada en 1951, muestra la migración de una familia rural a la ciudad. Fue censurada por representar este fenómeno común y por representar las luchas de una familia contra el rechazo y la censura de los habitantes de la ciudad. Aquí, por primera vez, la migración estaba vinculada con la pérdida o corrupción de los valores tradicionales.

Durante la década de 1960 hubo un gran éxodo de millones de españoles. Debido a la necesidad de trabajadores agrícolas en otros países europeos y una relajación en las restricciones de la dictadura franquista, obligada por los problemas económicos dentro de España, muchos españoles buscaron trabajo fuera del país. Los países de destino eran Suiza, Alemania, Bélgica,

Francia, Gran Bretaña y los Países Bajos (Babiano 566; Turmo). La mayoría del tiempo los españoles se fueron con la intención de trabajar unos meses, pero se quedaron mucho más tiempo de lo esperado. Se cree, por ejemplo, que llegaron entre 656.729 y 910.965 españoles a Suiza entre 1964 y 1971 (Turmo). Debido al tipo clandestino de muchas de las migraciones, este número puede variar si proviene de una fuente española versus una suiza.

En la siguiente década, hubo más control sobre la emigración por parte del gobierno español. La crisis global del petróleo creó una contracción de las fronteras y aumentó la dificultad de la repatriación para los emigrantes (Alonso Pérez y Furió Blasco 3; Turmo). La dictadura en declive no era muy propicia a dejar que los emigrantes regresaran después de haber experimentado el mundo democrático. En este momento se estrenaron las películas como *Españolas en París* (1970) de Roberto Bodegas y *¡Vente a Alemania, Pepe!* (1971) de Pedro Lazaga. Ambas películas reflejan historias de emigrantes españoles que se adaptaron mal a la sociedad europea y refuerzan el mensaje de que todos deberían quedarse en su propia tierra para evitar experiencias similares. Durante esta época también se consolidó el vínculo entre España y Alemania, lo que establecería el mito social sobre los acontecimientos de españoles en Alemania. El acuerdo económico entre los dos países era tanto un elemento de control social para la dictadura, como la garantía de una mano de obra barata para Alemania. Después de la muerte de Franco en 1975, los elementos de este acuerdo desaparecieron, pero sus efectos permanecen en la sociedad y en la memoria colectiva, evidente hasta hoy en día.

Durante la década de 1980, el desarrollo del país formalizó la política de fronteras e inmigración que hasta mediados de esa década fue imprecisa debido al enfoque en el turismo para revivir la economía (Alonso Pérez y Furió Blasco 13; Kreienbrink). Esta formalización marcó el cambio de enfoque de los problemas de emigración a los problemas de inmigración.

Los Centros de Internamiento de Extranjeros se establecieron en 1985 para detener a los inmigrantes indocumentados y deportarlos lo antes posible. A comienzos de la próxima década, se estrenó *Las cartas de Alou* (1990) de Montxo Armendáriz, un reflejo tanto del rostro del mayor grupo de inmigrantes que entraban en los países europeos, como de la reacción social ante el influjo de los inmigrantes que huían de situaciones económicas terribles en sus países de origen.

Fue en esta década que el número de inmigrantes a España llegó a 4,1 millones de personas, un número que se mantendría constante durante la próxima década y media (BBC Mundo). También fue en esta década que muchos emigrantes de la década de 1960, o sus hijos, regresaron a España. Quizás es la yuxtaposición entre los inmigrantes subsaharianos y los emigrantes españoles retornados lo que resonó en la historia que presenta la película *Bwana* (1996) de Imanol Uribe. En esa película, la xenofobia y el racismo de los españoles hacia los inmigrantes se destacan en el microcosmo de una familia española frente a un emigrante subsahariano recién llegado.

Por otra parte, a finales de la década se estableció otra dirección sobre la migración en el mundo del cine. En su película *Flores de otro mundo* (1999), Iciar Bollaín representó una caravana de mujeres – una mezcla de extranjeras y españolas – que llegan a un pueblo para buscar novios. Las diferencias culturales y sociales, y los conflictos que surgen de ellas entre las mujeres y los del pueblo, hacen que la película abra la puerta a la discusión de las mujeres inmigrantes y la tendencia a feminizar la historia migratoria en los años siguientes. El interés por las historias femeninas reflejaba el interés del mundo por el desarrollo del movimiento feminista del momento. Sobre la base de los movimientos del feminismo en España desde la década de 1960 hasta la década de 1980, especialmente por las mujeres comunistas (Hernández 303-304,

310), y el movimiento global para reconocer la violencia contra mujeres (Heise et al. 3-4), las películas de la década de 1990 se enfocaban en la narrativa femenina, en particular la violencia experimentada por mujeres inmigrantes.

A principios de los años 2000, se estrenaron varias películas que exploraban la experiencia de las mujeres inmigrantes: *Poniente* (2000) de Chus Gutiérrez, *Extranjeras* (2003) de Helena Taberna, *Agua con sal* (2005) de Pedro Pérez Rosado y *Princesas* (2005) de Fernando León de Aranoa. La exploración de los temas de las mujeres inmigrantes, las trabajadoras marginales y las mujeres involucradas en una lucha para sobrevivir en una sociedad hostil marcó un punto de inflexión en el cine de migración. Al mismo tiempo, entre 2005 y 2010, un influjo explosivo de inmigrantes elevó la cantidad de inmigrantes a 6,3 millones de personas, cambiando la composición de la sociedad española (BBC Mundo tabla 1) y el enfoque del cine de migración.

En la segunda mitad de la década de los 2000 un documental de Marta Arribas y Ana Pérez llevó la atención del cine a la historia reciente de los emigrantes españoles de la década de 1960. Titulada *El tren de la memoria* (2005) la película abordó la situación actual del emigrante de aquella época y la historia olvidada de su experiencia. Tal vez esta autorreflexión ha creado un vínculo entre las exploraciones sobre las historias de los inmigrantes y la historia reciente del país. En 2008 la crisis económica global provocó un nuevo cambio en los patrones de migración en España. Tanto los españoles como los inmigrantes se fueron del país debido al aumento de desempleo en España. Además, en un esfuerzo concertado entre el gobierno español y otros países mediterráneos se expandió la frontera al océano para vigilar la frontera compartida del Estrecho de Gibraltar (Lanni; Gabrielli 126).

Entre 2010 y 2015 el número de inmigrantes se mantuvo bajo (Eurostat). El balance entre el número de inmigrantes y emigrantes parecía haberse equilibrado. En el cine, el tema de la historia tensa de los españoles con la migración se inscribió en *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu, donde se exploran los efectos de la crisis económica a través de una historia dolorosa de la emigración española y con empatía por las situaciones insostenibles experimentadas por los inmigrantes a España. La exploración del tema de los españoles en otros países continuaba en estos años con algunas películas que representan la desilusión de los jóvenes que repetían la historia de los años sesenta. Notable entre ellas es la película *En tierra extraña* (2014) un documental dirigido por Icíar Bollaín donde se exploró las historias de tres emigrantes españoles viviendo en Edimburgo, y sus desilusiones sobre la experiencia de migrantes entre países europeos. En 2015 España alcanzó cerca de 414,700 inmigrantes y 327,300 emigrantes (Eurostat). Con un aumento continuo en el número de inmigrantes, que sigue hasta hoy en día, las nuevas historias de emigrantes e inmigrantes, la integración de nuevas voces en el cine de migración, y el desmantelamiento de las visiones estereotipadas del emigrante marcan el crecimiento de este tema.

Examinación de las películas

Un franco, 14 pesetas

La primera de las películas examinadas en este trabajo se estrenó en 2006. Dirigida por Carlos Iglesias, *Un franco, 14 pesetas* considera la historia reciente de la emigración española, en una época en que España estaba experimentando condiciones socioeconómicas similares a las que había experimentado en la década de 1960. El uso del pasado reciente para llamar la atención sobre cuestiones importantes del país actual suaviza el mensaje. La película crea un

espacio donde el espectador, separado de la trama por el tiempo, puede explorar temas candentes sin sentirse atacado.

La diferencia entre la causa de la emigración española en la década de 1960 y la emigración que ocurrió durante la primera década del siglo XXI está marcada por el movimiento migratorio anterior. En vez de un éxodo de los lugares rurales a los lugares urbanos creando un exceso de trabajadores en las poblaciones urbanas, el influjo de inmigrantes creó un giro similar en el número de puestos de trabajo. En 2006, después de una década de crecimiento económico y la creación de más de la mitad de los nuevos puestos de trabajo en la Unión Europea durante 5 años (Tremlett párrafo 8), España recibió 636,000 inmigrantes, casi la mitad del millón que inmigró a la UE en ese año (Chloe párrafo 2). La película examina la repetición de la historia reciente del país y crea un espacio de disenso donde son inevitables los paralelos entre los emigrantes españoles de la década de 1960 y los inmigrantes a España al principio del nuevo milenio.

La película aborda temas de la inmigración como el choque de culturas, el ajuste de los inmigrantes a la sociedad anfitriona, los efectos de migración en la estructura familiar y en los hijos de emigrantes, y la complejidad de la identidad del migrante. La película sigue dos emigrantes españoles, Martín y Marcos, que llegan a Suiza después de que las dificultades del desempleo y el costo de la vida en España les fuerce a buscar trabajo fuera del país. Encuentran un mejor salario y una sociedad diferente en Suiza, y ambos personajes envían dinero e historias a España. Sus vidas de “solteros” cambian cuando sus respectivas familias se reúnen con ellos en Suiza. Después de unos años ahorrando, Martín y su familia regresan a una España que parece inalterada. A través de estos dos personajes y sus familias, la película guía al espectador a ver sus percepciones de la inmigración a través de la lente de la autoevaluación y la introspección.

Si bien toda la película y la forma en que aborda los temas de la inmigración pueden considerarse un disenso contra los prejuicios y la falta de memoria de la sociedad actual de España con respecto a los inmigrantes, también establecen un sistema de policía dentro de la historia que se presenta y momentos de disenso a través de la introducción de una política hecha por las interacciones de sus personajes con este sistema de policía. Desde el momento cuando hacen colar para entrar en Suiza, cuando Martín y Marcos mienten sobre su propósito al entrar en el país y dicen que vienen para hacer turismo, los hábitos sociales de los españoles se enfrentan abruptamente con los hábitos sociales de los suizos. La escena en que se destacan estos momentos claves ocurre en el viaje en tren que toman para llegar al pueblo donde buscan trabajo. El entorno del tren, con el ritmo preciso de los sonidos mecánicos debajo de las conversaciones murmuradas, está abierto y brillante en contraste con las primeras escenas en España donde los espacios reducidos, ruidosos y oscuros de la vida cotidiana española desaniman tanto a los personajes como al espectador. Los españoles charlan y comen los bocadillos que les quedan para el viaje, comentan sobre los besos apasionados entre un par de jóvenes y saludan brevemente a dos soldados. La banda sonora de la escena marca el momento más importante con un compás musical que destaca la melancolía de un clarinete y un arpa, un compás que se repite en otros momentos en que las diferencias culturales son penosamente obvias para el espectador e inconscientemente ignoradas por Martín y Marcos.

Las miradas de soslayo que reciben de una anciana suiza en el tren cuando tiran la basura en el piso y la confusión de Martín y Marcos cuando la anciana recoge las envolturas y las arroja en un receptáculo, indica con intención el tema principal. La escena requiere que el espectador examine sus prejuicios sociales sobre el comportamiento de los inmigrantes en una sociedad anfitriona. Martín y Marcos, siendo los personajes principales, ya se han establecido como

personajes simpáticos. El espectador está predispuesto a perdonar sus acciones, obviamente consideradas del “otro” y groseras para los suizos. La película crea un espacio de disenso donde el personaje del inmigrante, contrastado con ejemplos de la sociedad anfitriona, o sea con el sistema de sensibilidades establecido en este país, es simpático para el espectador. El hecho de crear un personaje que rompe el sistema, pero es simpático es algo que obliga al espectador a considerar cómo las sociedades anfitrionas tratan a los inmigrantes y sus expectativas con respecto a la velocidad con la que un inmigrante no solo puede reconocer, sino también puede adaptarse y ajustarse a las normas sociales de una sociedad anfitriona. En esta escena, los personajes no actúan por motivos maliciosos, sino desde su ignorancia de las reglas sociales. El reconocimiento de esta probabilidad es importante y recuerda al espectador a conectar a los emigrantes españoles de la película con los inmigrantes modernos. Mientras las primeras escenas en Suiza avanzan, las interacciones entre los españoles y los suizos apoyan esta conexión para el espectador y requieren deliberadamente que el espectador tome en cuenta ambos lados del discurso.

Otro tema de la inmigración abordado por la película en varias escenas es el de la familia y el efecto de la emigración en la estructura familiar y las relaciones familiares. Al principio de la película la estructura interconectada y dependiente de las diferentes generaciones en las familias españolas se destaca a través de las escenas con la familia de Martín y, en particular, las escenas con su hijo. Si bien la decisión de su esposa, Pilar, de hacer un primer pago en un apartamento incompleto es el impulso detrás de la migración de Martín, también colorea sus pensamientos sobre su familia. Por lo tanto, su único vínculo con la familia es un recordatorio de la presión para ganar dinero y para reparar la mala decisión de su esposa después de que la burbuja inmobiliaria causa que el apartamento nunca se complete.

Otras escenas que destacan el efecto de la migración en la familia y la estructura familiar incluyen momentos en los que la separación de los personajes de sus familias en España resalta los impactos afectivos de esta migración histórica en la memoria de la sociedad española. Uno de estos momentos es cuando Martín descubre que su padre está gravemente enfermo. La preocupación de Martín de que no llegará a tiempo para despedirse de su padre, y el tiempo en que su hermana se demora antes de llamarlo, pone en primer plano los traumas de la separación entre los emigrantes y sus familias. Después de todo, Martín no llega a tiempo y su padre fallece antes de que él pueda llegar. La imagen de Martín cuando regresa al sótano de sus padres rodeado por su familia vestida de negro es conmovedora. La conexión del espectador con Martín y su historia es importante aquí, ya que su historia es un reflejo universal de muchas historias de inmigrantes. La separación y la fractura de las estructuras familiares causadas por la migración tienen profundos efectos emocionales en las personas de la sociedad del país de origen tanto como para los inmigrantes. Estos efectos siguen dando forma a cómo una sociedad trata a su vez a los inmigrantes que recibe de otros países.

El niño, Pablito, es un personaje que sirve de observador y que ayuda a seguir el desarrollo de sus padres durante gran parte de la película. En el último tercio de la película su nombre pierde el diminutivo y Pablo es quien más guía al espectador a otro espacio de disenso que se crea en la película. Es a través de los ojos de Pablo, que en dos escenas el espectador puede ver las complejas identidades de los inmigrantes adultos y de los inmigrantes jóvenes. La primera escena en la que se destaca esta complejidad ocurre en dos partes. Al comienzo de la acción Pablo, Martín y un amigo de España se encuentran en desacuerdo con el tendero del mercado. El tendero acusa al amigo de robar un abrelatas del mercado; Martín sirve de traductor mientras Pablo, quien puede entenderlo todo, observa. El tendero quiere examinar los bolsillos

del español en un cuarto trasero y Martín habla en alemán para dar su acuerdo mientras instruye al amigo en español que debe deshacerse de lo que tiene. Pablo escucha ambas conversaciones y cuando su padre guiña un ojo al entrar en el cuarto, el chico se da la vuelta con una expresión de desaprobación y resignación. Cuando Martín y el tendero salen de la escena, el espectador observa junto con Pablo que el amigo tiene el abrelatas y lo deja en un cajón cercano.

El tema de inmigrantes que roban es un tropo tanto en el cine como en la prensa, y forma parte de cualquier conversación hostil sobre la inmigración. La narrativa de los desconocidos que ingresan a un país anfitrión para robar y cometer delitos se usa a menudo para argumentar en contra de los inmigrantes. El espacio creado a través de la mirada de Pablo, y por las expresiones del niño confrontado con la voluntad de su padre de encubrir algo criminal, es un espacio de disenso hecho por la cuestión del lugar de los jóvenes inmigrantes que se crían la mayor parte de su vida en su sociedad adoptiva. Aunque Pablito no vocaliza sus pensamientos es claro que siente una desaprobación, al mismo tiempo que se siente cómplice en el encubrimiento por el mero hecho de ser hijo de inmigrante.

Justo después de observar esta interacción Pablo encuentra a su madre en la carnicería tratando de comprar hígado. Mientras ella habla fuerte y claramente en español, las expresiones confusas y preocupadas del vendedor informan al espectador que él no está entendiendo ni palabra de Pilar. Pablo se acerca para interpretar al alemán con una expresión de resignación y paciencia agotada que invita al vendedor a compartir su frustración con la incapacidad de su madre para asimilarse. El vendedor está tan feliz de poder entender y terminar de realizar el pedido de su cliente, que les ignora mientras hablan. Pilar le dice a Pablo que el vendedor deber ser lelo porque no entendió sus gestos y palabras en español, aunque ella le preguntó muchas veces. Pablo comenta que le había dicho la misma cantidad de veces la palabra para hígado en

alemán, pero que ella no la sabe. Su desaprobación y vergüenza son obvias al espectador y destacan la distancia entre la asimilación del niño y la de la madre.

La segunda escena que destaca las diferentes identidades de Pablo y sus padres es la del regreso a España. El sistema de política se muestra a través de los personajes Martín y Pilar. Reforzando un tropo superficial que los inmigrantes siempre quieren regresar a su país de origen, Pilar está eufórica, pero Martín se resigna a perder su nueva sociedad, aunque con ganas de reunirse con su familia extendida. El disenso se presenta en Pablo y en cómo la cámara sigue su mirada. En escenas anteriores Pablo rechazó verbalmente el regreso a España y expresó su intención de regresar a Suiza. Durante la despedida, guarda silencio con una expresión de hostilidad y tristeza mientras observa el viaje desde la parte trasera del coche. La cámara, encuadrando la perspectiva de la mirada de Pablo, muestra al espectador el contraste que el niño ve con descontento y enojo. El coche y el encuadre ofrecido por la película abandonan el pueblo suizo rápidamente, las calles limpias, los muebles blancos y el verde de la hierba y los árboles disminuidos. Las paredes uniformes de los apartamentos y las calles polvorientas y deterioradas de España aparecen abruptamente yuxtapuestas con estas imágenes. Los muebles vislumbran sobre el escenario, ampliados por el ángulo de la mirada de Pablo en el coche. Esta yuxtaposición de países usando la mirada de Pablo conmueve al espectador y expone la perspectiva de un joven inmigrante.

La identidad compleja del inmigrante, incluso los jóvenes inmigrantes, se demuestra en tres niveles diferentes con estas interacciones. El primero se ve con la caracterización del hijo, ya que Pablo pasó sus años formativos en la sociedad suiza bajo las reglas suizas y el aprendizaje en el sistema escolar de ellos, y se siente más suizo que español debido a que tenía pocos años cuando llegó a Suiza. Salir del único país que realmente conocía y regresar a España es

traumático para él. En un segundo nivel, Martín se ha asimilado en términos de lenguaje y comprensión de las costumbres, pero no tanto en términos de actuar como suizo. Su regreso a España siempre ha sido algo que sabía que iba a ocurrir, pero no lo espera con ganas sino con resignación. Su reconocimiento de que su vida en Suiza, aunque dura, es sostenible y placentera afecta su nostalgia por su familia y patria. De hecho, cuando Martín vivió en Suiza sin su familia, su aislamiento y soledad lo llevaron a los brazos de Hanna. La llegada de su familia acalló la llamada de su patria. En un tercer nivel, Pilar insistió en mantener su hispanidad, rechazando el lenguaje, tocando música española en la radio y socializando con otras españolas exclusivamente. Es importante notar la posibilidad de que para ella el aprendizaje de idiomas podría haber sido difícil y que, sin tener las conexiones sociales de su esposo como tiene Mari Carmen, Pilar no pudo hacer las mismas amistades. Sin tener ni el idioma ni conexiones sociales con la sociedad suiza, la música española sirve como consuelo en su exilio.

Aparte de estas escenas el tema del lenguaje y la integración en la sociedad anfitriona también se analiza como tema de fondo en la película. Al comienzo, en la fila para emigrar, en el tren y fuera de la fábrica a la que llegan Martín y Marcos, no entienden ni el francés del agente de la frontera, ni el alemán de los soldados en el tren, ni al hombre de la fábrica. Es importante marcar estas interacciones y la falta de comprensión de los personajes centrales. La película las resalta sutilmente: ninguna de las escenas tiene subtítulos cuando Martín y Marcos no entienden. Por lo tanto, el espectador se encuentra en la misma confusión lingüística que ellos, particularmente si no sabe ambos idiomas. Estos tipos de interacciones continúan sin subtítulos durante la mayor parte de la película cuando un personaje español no entiende lo que otros dicen. Cuando Martín comienza a aprender alemán, aparecen los subtítulos de su conversación y lo que otros dicen en alemán, representando para el espectador el aumento de su comprensión de su

entorno. Para los espectadores modernos, acostumbrados a que el mundo se traduzca completamente de cualquier idioma a su lengua materna, es una ruptura sutil del sistema de política. Es una redistribución de una experiencia compartida por inmigrantes de todo el mundo. Incluir al espectador en el malentendido del lenguaje y las barreras creadas por este malentendido señala la creación de un disenso con lo que habitualmente se hace en el ámbito del cine moderno.

Mientras que hay varias escenas en las que esta película trata de temas importantes de la inmigración, son sus espacios de disenso los que guían al espectador a considerar a los inmigrantes actuales a España como reflejos de los emigrantes representados en la película. En el contexto de la época en que se estrenó, cuando grupos masivos de migrantes llegaron a España y surgieron muchos conflictos culturales y sociales entre ellos y los españoles, esta película utiliza la historia de los emigrantes españoles para abogar por un diálogo entre los españoles y sus prejuicios. Además, la representación de historias basadas en la realidad presta cierta honestidad y gravedad a la película. El sentido cotidiano de la historia de la película y los elementos de una historia compartida por generaciones, vinculan al espectador con el pasado y el presente. Durante los créditos extendidos, fotos de los inmigrantes españoles e inmigrantes de diferentes nacionalidades pasando juntos al lado de los créditos demuestra similitudes entre ellos, desde su ropa hasta su forma de posarse. Esta decisión artística es un empujón para que el espectador forme conexiones entre los emigrantes de la década de 1960 y los inmigrantes a España en la actualidad.

Del mismo modo, utilizando el comentario de un personaje español a lo largo de la película es posible ver el mensaje esencial. Si los españoles, como sociedad anfitriona, también tienen una historia compartida de ser los migrantes recibidos en una sociedad anfitriona, deberían

considerar las repercusiones si no hubieran sido recibidos de una manera bastante benevolente. Es una manera sutil de examinar cómo las motivaciones de una sociedad anfitriona y una historia compartida pueden afectar los sentimientos actuales, aunque no sean experiencias personales. Mientras la película asume la existencia inherente de una brújula moral en su espectador, también la guía mediante el uso de comparaciones entre los personajes españoles y los inmigrantes modernos. La empatía del espectador es provocada por las conexiones con los personajes principales y sus historias, mientras que los espacios de disenso en la película guían al espectador a comparar y establecer conexiones.

Las chicas de la 6ª planta

La segunda película considerada en este trabajo proviene de un director y una productora no españoles. La he elegido porque crea momentos de disenso parecidos a lo que vimos en *Un franco, 14 pesetas*, pero desde la perspectiva de la sociedad anfitriona y teniendo en cuenta la segunda oleada de emigrantes españoles en la década de 1960. Aunque la historia de Martín y su familia fue típica a su modo, es importante comparar estos tipos de emigración con las historias de mujeres emigrantes. En las décadas de 1950 y 1960 los emigrantes eran casi el 80% hombres que laboraban en trabajos manuales (Bover y Velilla 14). Cuando la situación económica en España de los 60 y la creación, por la migración interregional, de una falta de trabajos para las mujeres obligó a las mujeres con habilidades domésticas a comercializarse, ellas formaron parte de un gran movimiento de emigrantes a Europa (Bover y Velilla 15; Vega-Durán 23). Mientras que la historia de Pilar en *Un franco, 14 pesetas* ejemplifica este tipo de emigrante femenina, este grupo es el enfoque principal en *Las chicas de la 6ª planta*, dirigida por Phillippe Le Guay.

La película se estrenó en 2010, dos años después del estallo de la crisis económica mundial en 2008 y el mismo año de la estabilización del movimiento migratorio que entró en España (Izquierda, Jimeno, y Lacuesta 7, 11-12). Esta estabilización, se debió en parte al cambio en la política de inmigración en España que restringía las maneras de entrar y externalizaba las fronteras desde la tierra física al mar (Izquierdo, Jimeno, y Lacuesta 12) y, por otra parte, al efecto económico de la crisis en el costo de la inmigración. Para evitar más presión en la economía del país, el costo financiero de migrar a través del sistema oficial aumentó tanto que las migraciones disminuyeron. Aunque esta situación también dio lugar a una aumentación de las migraciones indocumentadas, los países anfitriones tuvieron que reevaluar a menudo sus requisitos para el asilo en un momento de autorreflexión para la sociedad global. Viniendo del cine francés, otro país anfitrión para grandes grupos de migrantes al principio del siglo XXI (Izquierdo, Jimeno, y Lacuesta 7), *Las chicas de la 6ª planta* es una mirada interna a las condiciones sociales, económicas, de vida y de trabajo de migrantes vistas desde la perspectiva de la sociedad anfitriona.

Utilizando de nuevo los grandes movimientos migratorios de la década de 1960 para ablandar los comentarios sobre los inmigrantes actuales y las sociedades anfitrionas, la película también utiliza el romance y la comedia para distraer al espectador de su creación de espacios de disenso. En realidad, toda la película es una serie de transgresiones a la estructura social, es decir, una serie de momentos de disenso con la política. Por lo tanto, es importante analizar estos momentos claves juntos con las decisiones artísticas que resaltan otros mensajes sutiles y que guían al espectador a pensar críticamente.

Las chicas de la 6ª planta trata de varios temas de emigración aplicables a muchos grupos de migrantes y muchas sociedades anfitrionas. La película profundiza la conversación de

estructuras sociales y los lugares o posiciones en ellas, dialoga con la tendencia de los miembros de las sociedades anfitrionas a ignorar la realidad de la vida de los inmigrantes entre ellos, y aborda brevemente la sexualización de las mujeres inmigrantes y el choque de idiomas y culturas extranjeros. La manera en que la película trata algunos de estos temas es problemática y requiere un conocimiento previo por parte del espectador. A lo largo de la película varios momentos sirven como un refuerzo de los estereotipos sobre los inmigrantes, el tropo de la “salvación” de los inmigrantes por las acciones de un miembro de la sociedad anfitriona, y la sexualización de las mujeres inmigrantes. A continuación, voy a indagar aún más sobre estos tres temas cuestionables.

Ambientada en el año 1960, la película se enfoca en Jean-Louis, el propietario de un edificio de apartamentos habitado por sus vecinos y las criadas que ellos emplean. Jean-Louis y su esposa, Suzanne, contratan a una nueva empleada después de despedir a la criada anciana de la familia. La nueva criada, María, acaba de llegar de España y reside con su tía en la 6ª planta del edificio, donde viven todas las empleadas domésticas. Jean-Louis se entera de la realidad de estas mujeres, quienes emigraron de España, debido a su creciente interés en María, en la vida personal de ella, en su idioma y su cultura. Usando el poder que tiene como corredor de bolsa, miembro de la sociedad dominante, y dueño del edificio, Jean-Louis intenta cambiar y mejorar la experiencia diaria de las mujeres. Al mismo tiempo, su interés en María aumenta hasta convertirse en un romance que sacude profundamente la estructura esencial de su mundo. Al final, debido a las revelaciones personales que han surgido de sus interacciones con el grupo de criadas, Jean-Louis revaloriza su vida y deja atrás a su sociedad y su país.

Antes de examinar las escenas de forma narrativa y temática, es importante considerar el cuidadoso uso del color en esta película. La paleta en diferentes lugares sociales y para diferentes

grupos indica al espectador tanto la estructura social como la ruptura de esta. Desde el principio, el color de las paredes del apartamento principal y el color de la ropa llevada por las empleadas domésticas vinculan a las mujeres con las paredes, estableciendo una conexión visual donde las criadas forman parte del apartamento, solo un paso por encima de los muebles. Una excepción notable es el traje de María cuando comienza a trabajar para Jean-Louis y Suzanne. En lugar de vestirse de azul, María aparece con un vestido negro que la separa visualmente de sus alrededores y la contrasta con Suzanne por la intensidad del color oscuro. La otra excepción ocurre con el vestido de Betina Brossolette, un miembro de la sociedad francesa, durante la recepción. Ella luce un vestido azul vibrante que contrasta con su pelo rojo. Las mujeres pertenecientes a su mismo grupo social la han tachada de interesada y calculadora y su vestido refleja esta opinión despectiva.

Por otro lado, las damas de la casa usan colores débiles en tonos como amarillo, anaranjado y verde. Una excepción ocurre al final cuando Suzanne, la dama de la casa, habla con dos amigas sobre el cambio en Jean-Louis y su felicidad con las españolas. Una de las amigas lleva un traje azul vibrante y la otra un vestido rojo chillón. Discuten sobre cómo tomar venganza en el divorcio y comentan de manera indignada sobre las interacciones de Jean-Louis con las criadas. Visualmente sus vestidos representan la introspección de Suzanne mientras ella considera que es posible que la sociedad carezca de “joie de vivre” y que las españolas y el convertido Jean-Louis tengan razón. En vez de realmente vivir con pasión las francesas simplemente toman la apariencia de vivir así, de la misma manera en que ponen un vestido.

El color rojo tiene un lugar especial en la película; este color, visto tanto en el color de cabello de un personaje, como en la ropa de otros, a menudo indica pasión o transgresión. María lleva ropa de color rojo cuando no está trabajando y es un presagio de sus interacciones con

Jean-Louis. De la misma manera la bata que Jean-Louis lleva en casa es de un intenso tono rojo. Betina Brossolette con su pelo rojo y sus vestidos rojos está inherentemente sexualizada. Es por eso, y por su casamiento con un hombre mucho mayor, que las mujeres de la sociedad y Suzanne asumen que Jean-Louis se interesa por ella. Es interesante que las escaleras y el pasillo hacia la sexta planta, escondidos detrás de una puerta azul, sean rojos. Es una decisión estilística que refuerza la separación entre los mundos de las criadas y sus empleadores. Cuando las mujeres empleadas existen en el mundo visible de la sociedad se observa que forman parte del escenario, pero cuando salen y entran en su propio mundo, un mundo donde los dueños no tienen lugar, sus vestidos azules se convierten en brillantes contrastes con sus alrededores.

Al principio de la película la estructura social se establece rápidamente para dar al espectador el contexto del primer ejemplo de disenso que ocurre. Desde las primeras escenas se establece un personaje secundario como ejecutor y guardián de lo sensible, de la política. La administradora del edificio, Madame Triboulet, reclama a Jean-Louis que “las españolas” causen desorden, que festejen toda la noche y que sean ruidosas. Además, regaña a María y su tía cuando intentan usar el ascensor para llevar sus maletas pesadas hasta la sexta planta y demanda que se observen las convenciones de la sociedad. En parte, estas interacciones son una demostración del racismo y la exclusión de ciertos elementos en cualquier sociedad anfitriona y, por otra parte, el establecimiento de la estructura social en la que se encuentran los emigrantes españoles.

Madame Triboulet funciona para recordar al espectador las reglas de esta sociedad y el choque de culturas cuando estas reglas se rompen. En otra escena, ella puntualiza su posición como ejecutora de las reglas cuando las empleadas se comunican a gritos a través de las ventanas que dan al patio del edificio y ella las hace callar. En escenas posteriores, Madame Triboulet

utiliza el chisme para restablecer el orden interrumpido cuando descubre que Jean-Louis vive en la sexta planta después de que Suzanne le ha expulsado de su apartamento. Al final de la película se enfatiza su papel como representante principal de la parte de la sociedad que siempre insistirá en tener a “otro” para denigrar. En el diálogo entre Jean-Louis y Concepción, él observa que Madame Triboulet redujo su hostilidad hacia las españolas, pero la recrudeció a las portuguesas recién llegadas. El personaje antipático de Madame Triboulet sirve como un pequeño disenso porque representa la política de la sociedad anfitriona. Presumiblemente ella trabaja del lado de lo que es “correcto” y aceptable para la sociedad, pero no es un personaje con el que el espectador desea alinearse.

Otras escenas que establecen el orden social también tratan de un tema principal de la inmigración: el choque de culturas y de los idiomas. En el mercado donde las empleadas compran comida para sus respectivos amos, algunas de las mujeres pueden interactuar con los franceses en francés, pero otras, similares a Pilar en *Un franco, 14 pesetas*, hacen pantomimas y hablan en voz alta en español para comunicarse. El segundo método no funciona y destaca la capacidad limitada de los inmigrantes que no tienen dominado el uso del lenguaje.

La primera instancia de disenso ocurre cuando Jean-Louis sube con María a la sexta planta para guardar cosas en el trastero de su familia. Él comenta que no había estado allí desde que era un niño. Este hecho es un marco de referencia importante porque informa al resto de sus acciones allí y su obsesión subsecuente. Para él, la sexta planta representa un regreso a su infancia y un escape de la vida real. La entrada física de Jean-Louis en la sexta planta es una interrupción de la estructura social y pone en tela de juicio la separación entre amos y criadas. Aunque en términos legales, Jean-Louis es el propietario del espacio, no tiene pretensiones sociales sobre el espacio y su ingreso en él es inusual. La primera ocasión que impacta al

espectador es cuando Jean-Louis habla de viajar por vacaciones y placer, y María habla de viajar por trabajo. Más tarde, cuando se encuentran con las otras españolas, Jean-Louis no se siente incómodo entrando en el mundo de las mujeres. Su entrada es un indicador de su privilegio como propietario y como hombre. Las mujeres lo miran con cautela, conscientes de la interrupción y de la posibilidad de que él abuse de su poder.

Cuando Jean-Louis intenta tratar la situación casi como un encuentro casual entre conocidos, una de las mujeres, Carmen, señala que su visita es solo eso: una visita. Ella le informe sobre el inodoro atascado y, al verlo, Jean-Louis decide intentar mejorar la situación. Mientras que las otras mujeres están llenas de alegría cuando Jean-Louis llama a un fontanero y paga el doble para arreglar el inodoro, Carmen expresa escepticismo. Es un escepticismo que el espectador debe tener en cuenta durante todas las interacciones entre Jean-Louis y las españolas. Al mismo tiempo que Jean-Louis demuestra buenas intenciones, es importante reconocer su posición de poder y la realidad de que las mujeres están endeudadas con el dueño del edificio, aunque él tome medidas altruistas con ellas y sus problemas.

La próxima escena que crea disenso en la película ocurre cuando Jean-Louis se enfrenta a Suzanne después de una fiesta con las españolas, en la que celebran la adquisición del nuevo apartamento de Pilar. Después de la confrontación con Suzanne, Jean-Louis se refugia con las españolas en la sexta planta. Tomándose esta experiencia casi como unas vacaciones de su vida real, Jean-Louis disfruta de la novedad de hacer las cosas de la misma manera que las españolas, afeitándose usando la pequeña espita y el lavabo donde ellas recogen agua para bañarse y lavar la ropa, subiendo por la puerta de servicio y viviendo en el trastero de la familia. Las reacciones de las mujeres sirven para señalar al espectador que esta transgresión de su espacio es algo fuera de lo normal y es un poco preocupante. Después de un tiempo, llegan a aceptarlo, pero para las

mujeres es obvio que para Jean-Louis el encanto de su vida en la sexta planta se debe, por un lado, a la proximidad de María, y, por otro lado, al escape de las responsabilidades sociales propias de un hombre de su clase.

Muchas de las escenas de disenso ocurren como parte del desarrollo del personaje de Jean-Louis. Al mismo tiempo, estos momentos de disenso afectan a otros personajes de su vida. Suzanne, buscándolo tras enterarse de que está viviendo con las españolas, comienza su propio ascenso al mundo de arriba. Pero al escuchar las canciones y la explosión de sonido y energía se siente tan incómoda que abandona el intento y vuelve a la familiaridad y al santuario de su apartamento. De igual manera los hijos de Suzanne y Jean-Louis ascienden con la intención de convencer a su padre de que debe regresar al apartamento y a la estructura normal. Llegando a la sexta planta con desgana, es obvio que para ellos el medio ambiente de la sexta planta es tan fuera de lo normal que es casi otro mundo, pero de un tipo pésimo y que, para ellos, no tiene los elementos de encanto que atraen a su padre.

Otras escenas que crean espacios de disenso incluyen algunas que requieren que el espectador examine los motivos de Jean-Louis, prestando atención a sus interacciones con las mujeres como miembro representativo de una sociedad anfitriona. Una de estas escenas, donde la acción de Jean-Louis está inspirada por la injusticia de la realidad de las españolas y los prejuicios de Madame Triboulet, contrasta el momento en que la estructura de la política se rompe con los momentos que la definen justo antes en la escena. Al comienzo de la escena Suzanne y sus amigas están jugando a las cartas, chismorreando y expresándose con gestos delicados. Cuando Jean-Louis entra con Dolores y le da la oportunidad de usar el teléfono en el apartamento para llamar a su hermana, las mujeres se quedan petrificadas en un estado de shock. La yuxtaposición de la emoción y el volumen de expresión de Dolores con las figuras inmóviles

y silenciosas de las francesas resalta la ruptura social de la española en el espacio de los amos. En este caso, Dolores no se modera para acomodarse a las sensibilidades francesas. Momentos como estos sirven para desarrollar el tema de la asimilación de los inmigrantes con el visual de lo torpes que se sienten las francesas cuando se enfrentan a una inmigrante fuera de la situación social en la que la quisieron encasillar.

Aunque es predecible que las francesas se sorprenden al ver una de las criadas fuera de su papel social, dado que la expectativa de cualquier sociedad anfitriona es la asimilación de los inmigrantes a sus tradiciones y estructuras, es importante destacar la reacción de las otras españolas al ver a una de ellas intentando asimilarse. Cuando ven a Teresa cogida del brazo de un soldado francés, con el cabello teñido de rubia para ser más como las rubias francesas, las mujeres se burlan de ella y de su obvio esfuerzo de ser más francesa. Es notable que, en esta escena y las siguientes, Teresa lleva un traje verde en lugar del azul de las empleadas domésticas. El color marca su separación de la identidad de las trabajadoras españolas y es importante cuando las mujeres hablan de su próximo matrimonio con el señor Armand. Teresa dice que no hará el trabajo de una criada, pero describe su vida futura con el Señor Armand exactamente como las tareas de su vida actual. Es obvio que para ella estas tareas no son iguales si las hace como una mujer francesa. Por lo tanto, su vestido verde es un reflejo de su visión de sí misma como asimilada por la sociedad, aunque no sea el caso desde la perspectiva de las otras mujeres.

A lo largo de la película las interacciones entre Jean-Louis y las españolas oscilan entre los momentos en que Jean-Louis decide usar su poder como miembro de la sociedad dominante para mejorar o cambiar la situación de las mujeres como un héroe en un cuento de hadas y los momentos en que algo o alguien le recuerda sobre la realidad de la vida. Al comienzo de sus interacciones Carmen sirve este propósito; se refiere intencionalmente a la guerra civil y la

destrucción de su familia que provocó su emigración. Su desconfianza hacia Jean-Louis, como representante de la sociedad dominante y las fuerzas capitalistas, se debe en parte al hecho de que él sea corredor de bolsa. La película no es sutil con el enfoque en el tema de la inmigración. El personaje de Carmen sirve para llamar la atención del espectador a la realidad y la complejidad de la emigración forzada. Mientras que Carmen conserva la mayor parte de su identidad española, sus recuerdos de su tierra natal y sus asociaciones con ella forman una tensión con su identidad de emigrante. Durante la celebración del nuevo apartamento de Pilar, cuando los invitados expresan sus deseos de regresar a España con el dinero que han ahorrado en Francia, Carmen expresa que para ella regresar a una España bajo Franco es su peor pesadilla. De esta manera se invita al espectador a considerar a los inmigrantes de los últimos años 2000. La caracterización de Carmen en este momento evoca la violencia en España durante y después de la guerra civil y el efecto profundo que ha tenido sobre ella. La pérdida de su tierra natal para sobrevivir es obviamente dolorosa. Su situación, la imposibilidad de regresar a causa de no tener certeza de su seguridad, se refleja en los inmigrantes del momento en que la película se estrenó. Casi el 42% de un solo grupo de inmigrantes refugiados en España en esta época llegaban porque huían para asegurar su seguridad física (CEAR 24).

Es importante notar la manera en la que la película trata las historias de mujeres, y de las mujeres migrantes. La película aborda brevemente el tema de la violencia contra las mujeres. Es interesante notar que, a pesar de que la mayoría de los personajes son femeninos, la película solo proyecta el tema como un problema cuya solución puede estar en manos de un hombre. Cada vez que Jean-Louis se encuentra con mujeres que enfrentan violencia o avances no solicitados, Jean-Louis interviene para resolver el problema y protegerlas. En la escena cuando está a punto de salir al teatro, él encuentra a Pilar, María, Carmen y las otras en el pasillo que conduce a la sexta

planta. Cuando nota el hematoma en la cara de Pilar, quiere actuar y remediar la dificultad, pero las mujeres lo convencen de que ellas solas pueden resolverlo por la noche. En los días siguientes Jean-Louis lo arregla para que Pilar pueda alquilar un piso que pertenece a uno de sus compañeros de trabajo, y nuevamente resuelve el problema con un chasquido de dedos. Las soluciones fáciles que propone Jean-Louis resultan poco representativas de la realidad de la mayoría de las mujeres migrantes. Cuando la película promueve esta narrativa sobre las dificultades de las mujeres en esta situación, no solamente pretende solucionar un problema grave y profundamente arraigado en las sociedades patriarcales, pero normaliza este tipo de violencia.

Visto desde la perspectiva moderna el espectador acaba viendo la manera en que la película aborda este tema como un recordatorio de cómo los inmigrantes, las mujeres en particular, sufren violencia física frecuentemente. La mayoría del tiempo no hay recursos para demandar justicia en situaciones similares para los inmigrantes, ya que tienen que confiar en miembros de la sociedad anfitriona para resolverlas o buscar justicia. Otro problema de la narrativa de la película sobre mujeres migrantes es la presentación de la atracción entre María y Jean-Louis como un romance igualitario. La realidad es que la relación entre ellos siempre tiene un elemento de poder desigual. Este problema se muestra en la siguiente escena con la presunción de posesión que Jean-Louis tiene hacia María. A pesar de que en este momento de la película no han consumido la atracción que Jean-Louis siente por ella, él se siente con derecho a poseerla.

En la escena de la fiesta, con la llegada de Gerard, un camarero francés contratado para el evento, se yuxtapone la insinuación no deseada de un desconocido con la posesividad presuntuosa de Jean-Louis. Gerard intenta usar varios estereotipos para crear una conexión con

María en un intento de aprovecharse de ella. Cuando ella lo rechaza, Gerard intenta forzarle físicamente delante de Concepción. Jean-Louis entra en la cocina en ese instante. Si bien parece que Jean-Louis está enfurecido por la violación de los derechos de María, se hace evidente que le enojó más la idea de que ella estaba compartiendo su afecto con otro hombre. Después de deshacerse de Gerard, quien le cuenta a Jean-Louis sobre su propia situación de poder sobre María, Jean-Louis la acusa de ser licenciosa y expresa su desdén y enojo con ella. Es importante notar este vínculo entre el altruismo de Jean-Louis y su expectativa de la devoción incondicional de María. Es una erosión de la postura moralista de Jean-Louis y sus buenas obras. Por lo tanto, en esta escena se aborda brevemente el tema de la violencia contra las mujeres inmigrantes, pero no se desarrolla la exploración de la complejidad de Jean-Louis como protector que guarda a la mujer de la violencia física a la vez que es perpetrador del abuso emocional. En cambio, el tema se usa como una forma de desarrollar la relación entre María y Jean-Louis, sin dirigirse a los problemas inherentes de su romance.

Dos otros problemas de la forma en que la película trata el tema de la inmigración son el refuerzo de los estereotipos de los inmigrantes españoles, y el tropo de la “salvación” de los inmigrantes por parte de un miembro de la sociedad anfitriona. Junto con el problema explorado arriba, estos temas se destacan a través del arco del romance entre María y Jean-Louis. Al principio, el interés de Jean-Louis por la cultura española se debe a su fascinación por María. Su aprendizaje del idioma, su búsqueda de libros en español y sus preguntas para sus amigos que se van de vacaciones a la costa de España, provienen de su deseo de interactuar con María. La película no demora en investigar la complicada relación que existe entre ellos debido a sus papeles en la sociedad como criada y amo. La incomodidad que sienten las otras españolas al observar la relación floreciente entre María y Jean-Louis se ve reflejada en las miradas entre

ellas y su renuencia a revelar a donde se ha ido María en su regreso a España. La conversación entre María y su tía sobre si Jean-Louis es como otros amos o no, aludiendo a las acciones de su jefe anterior que la dejó embarazada, nos recuerda el desequilibrio de poder entre ellos, pero al final se descartan estas preocupaciones, reemplazándolas con un “final feliz” en que Jean-Louis busca a María y la encuentra en España.

Con respecto a la “salvación” de los inmigrantes, la película refuerza este tropo con las interacciones de Jean-Louis con las mujeres españolas. Cada vez que Jean-Louis “salva” a las mujeres usando su poder como miembro de la sociedad dominante, se pide un momento de introspección del espectador. Mientras que la película se centra en los cambios que Jean-Louis hace, presumiblemente desde un impulso altruista, y en los resultados positivos para las españolas, es importante notar la discusión que intenta fomentar. En la película no se argumenta que una persona de la sociedad anfitriona pueda cambiar a toda la sociedad, sino que sus acciones pueden mejorar las cosas para pequeños grupos fuera de la estructura o para aquellos que existen en los rangos más bajos de la sociedad. La película hace que parezca fácil y sencillo trabajar en oposición con las estructuras establecidas. En realidad, ayudar a los demás es más complejo, sobre todo en el contexto moderno donde la disparidad creciente entre clases crea una dependencia de las buenas intenciones de los que tienen el poder.

En general esta película, que apareció después de dos años de crisis económica mundial y durante los primeros años de un período de desempleo significativo en la historia española reciente, trata de interactuar con temas fundamentales de la inmigración usando una historia compartida por dos países europeos para enmarcar la autoevaluación y la reflexión personal del espectador. Si bien es menos sutil y realista que *Un franco, 14 pesetas* esta película, usa el romance y la comedia para suavizar los golpes del mensaje y crear un espacio más acogedor para

las discusiones necesarias de su contenido. La perspectiva de otro país anfitrión y los choques culturales entre los personajes reflejan la actualidad del momento en que se estrenó la película. Los momentos donde Jean-Luis interactúa con las mujeres y “descubre” su vida cotidiana, las condiciones físicas y sociales de sus trabajos y de sus vidas son momentos donde el espectador puede conectar su propia experiencia con la de los personajes. El personaje de Jean-Luis es un espejo para el espectador, un hombre ordinario, con una vida sin complicaciones. Sin sus interacciones con las españolas y María, su vida, justo como la del espectador, continuaría en curso sin sentir un efecto de sus interacciones periféricas con las empleadas domésticas. Es la profundización de sus relaciones con ellas y su subsecuente empatía por las situaciones en las que ellas se encuentran que lleva a cabo el argumento de la película. Es a través de una salida de lo que es “normal” que las sociedades anfitrionas pueden encontrar su empatía para los inmigrantes en su estructura.

Perdiendo el Norte

La tercera película examinada en este trabajo proviene del fin de la década que se ha elegido como campo de estudio. Si las dos películas anteriores tomaron en serio el tema de la inmigración para guiar al espectador de una manera sutil y trabajaron con la expectativa de una audiencia ya predisposta a considerar los temas, esta película aborda el tema con el fin de exponer claramente y obviamente los temas de debate importantes. Tal vez debido en parte a su género de comedia romántica, la película oculta los momentos en los que desarrolla los elementos de discusión. Los chistes, pequeños dramas, y el humor crudo trabajan en paralelo de manera incómoda con temas como el cuidado de los ancianos, las dificultades de aprendizaje de

idiomas, la infertilidad, el desempleo, y la ruptura social y familiar causada por una crisis económica.

Dirigida por Nacho G. Velilla, la película se estrenó en 2015 justo después de unos años cuando el porcentaje de españoles desempleados aumentaba cada vez más cada año (ILO). La ruptura de la burbuja inmobiliaria en 2008, tras la crisis económica mundial, las subsecuentes nacionalizaciones de las cajas de ahorro y los cambios en la ley de hipotecas en España (Naredo 18) conllevaron importantes cambios sociales que tuvieron un mayor efecto entre los jóvenes. Entre 2010 y 2013 el desempleo aumentó desde el 20.1% al 26.03%. En 2013 un poco más del 55% de los desempleados eran jóvenes entre 16 y 26 años de edad (“España cerro 2013...”) y de ellos el 57.9% estaban registrados como parados con el gobierno (ILO). En 2013 uno de los mayores escándalos de la corrupción agitó al país cuando se publicó en el periódico *El Mundo* la acusación de que el Partido Popular había recibido dinero negro entre 1990 y 2009 (Ekaizer). Los involucrados venían de la alta sociedad y el efecto del escándalo fue una gran disminución en la confianza y el respeto por el gobierno y sus funcionarios. Los efectos económicos del escándalo se encontraban en todas las esferas de la sociedad española.

A diferencia de *Un franco, 14 pesetas* y *Las chicas de la 6ª planta*, esta película es ambientada en la época contemporánea a su producción y ofrezca un fiel reflejo de su entorno social. Disimulando los momentos de disenso dentro del vehículo de la comedia romántica, *Perdiendo el Norte* trata de contar una historia en la cual se representa la realidad de muchos de los espectadores. De los jóvenes en la película, Carla, la primera en emigrar a Alemania y la más exitosa en su experiencia migratoria, representa la nueva tendencia en la demografía de los españoles migratorios: entre los años de 2002 y 2011 las mujeres fueron el principal grupo representado en las estadísticas de españoles que salían del país (Romero 140). Aunque la

película se centra en los problemas de su propia época, en vez del pasado histórico, la comedia romántica sirve para hacer los temas duros más tolerables, del mismo modo que el desplazamiento a los movimientos migratorios de la década de 1960 de las películas mencionadas anteriormente crea una separación temporal para el espectador. El género de la película y el protagonismo de unos jóvenes españoles ayudan al espectador a pensar críticamente sobre los temas presentados, ya que los tropos y la acción de una película de este género filmico son bien conocidos.

La película sigue las (des)aventuras de dos jóvenes españoles, Hugo y Braulio. Desplazados por el desempleo, la corrupción empresarial y la pérdida de becas académicas, se animan a buscar trabajo en Alemania después de ver un programa en la televisión que destaca las vidas y los empleos de los españoles en el extranjero. Al llegar a Alemania, los personajes se dan cuenta de la realidad de emigrar a un país donde no hablan el idioma y donde sus títulos universitarios acumulados no tienen ningún significado debido a su incapacidad para integrarse en la sociedad alemana. Mientras buscan trabajo, se encuentran con varios personajes, entre ellos otros jóvenes españoles en Berlín, una pareja española-turca que quiere tener hijos y un inmigrante español anciano que los ve como jóvenes irresponsables sin concepto alguno de la realidad.

Cuando no encuentran trabajo, Hugo y Braulio terminan como basureros y lavaplatos en el restaurante de Hakan, el turco que les alquila su apartamento. Para salvar su reputación en España, Hugo inventa una mentira detallada en sus comunicaciones con su familia y su novia. Braulio sigue buscando becas sin éxito debido a su falta de comprensión del alemán. Andrés, el anciano español, recibe el trágico diagnóstico de la enfermedad Alzheimer, pero insiste que nunca regresará a España para acabar viviendo en una residencia de ancianos. Cuando florece un

romance entre Hugo y Carla, una joven con un pasado de desengaños amorosos, la mentira de la vida de Hugo en Berlín comienza a desmoronarse. La llegada de los padres de Hugo con la novia de él desentraña aún más las mentiras y él regresa a España dejando a Carla, Braulio, Andrés y los otros inmigrantes en Berlín. Pero al final, Hugo habla con su padre y esta conversación le da la perspectiva adecuada para comparar la mentira de la perfección en España con su vida como un inmigrante moderno, y acaba regresando a Berlín.

A lo largo de la película la combinación del diálogo y la banda sonora son indicadores del disenso de la película. En cambio, cuando no indican un disenso, son un recordatorio de que una exposición de algunos temas de inmigración ocurrirá. Las escenas que narra Hugo contextualizan la película y las historias de los personajes para el espectador que no conoce el desempleo en España y los diversos escándalos socioeconómicos recientes que han ocurrido. Desde el principio los momentos de narración son importantes, no solo para transmitir la historia, sino también para las pequeñas entradas a los temas importantes. En la breve escena de introducción, antes de los créditos iniciales, Hugo narra su situación y la de los jóvenes del mundo actual. Su explicación de que son la generación mejor preparada para trabajar, con la implicación de que muchos jóvenes de su edad poseen títulos universitarios, pero que los llaman “la generación perdida” porque no tienen lugar ni en España ni en el mundo, es uno de estos momentos expositores. Por lo menos es la interpretación que presenta mediante su narración. Se implica que una generación perdida también podría perderse debido a la índole o debido a su incapacidad para conectarse con las generaciones anteriores de forma social o profesional. Por lo tanto, este momento de disenso con la expectativa de lo que resulta de la educación de posgrado es notable simplemente porque es una opinión ofrecida por un miembro del mismo grupo marginado por la sociedad española.

Esta narración al principio de la película también reconoce la historia de la emigración desde España cuando se refiere específicamente a los abuelos de los jóvenes protagonistas de la película. Dada la edad de los jóvenes, los referidos abuelos serían los emigrantes de la década de 1960, un grupo ya explorado en este trabajo y por el cine anterior. La canción que suena durante los títulos, y la animación de dichos títulos, también son notables porque yuxtaponen el refrán “mi querida España” con dibujos animados de los problemas a los cuales se enfrentan los jóvenes desempleados de hoy en día. Empezando con el desempleo, se avanza rápidamente por una lista que incluye el Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas (IRPF), el Impuesto sobre el Valor Añadido (IVA), recortes, corrupción, deuda y emigración. Dos de estas resultan ser las razones por las que Hugo y Braulio están desempleados. Se nota que todas las “razones” de la situación dentro de España son razones internas. Mientras que la película trata el tema de la emigración, también se centra en los problemas internos y sus efectos, más que en los factores externos como los inmigrantes que vienen de otros países. Es notable porque muestra una desilusión con el propio país y, en lugar de asignar la causa de esta desilusión a los inmigrantes es una autorreflexión social de las faltas dentro del país.

Al examinar las primeras escenas de Hugo y sus padres, se encuentra el primer espacio de disenso escondido por la trama. En una conversación con su novia, Hugo comenta que él no tiene un apellido compuesto como ella, pero es un hombre de calidad y su educación le eleva a otra clase social. Con estos comentarios, Hugo establece la estructura social y la política de esta misma estructura, pero también establece su disenso con ella. El uso de su educación como herramienta para cambiar su posición en la vida y la sociedad es una pequeña rebelión contra las normas preestablecidas y la estructura de la sociedad. Al mismo tiempo, un tema que se revela durante esta escena es el sentido del derecho a un trabajo que sea suficientemente “prestigioso” a

los ojos de Hugo, sus padres y la sociedad en general, debido a su alto nivel de educación. Su novia menciona que su padre le había ofrecido un trabajo después de la graduación. Hugo explica que el trabajo consiste en aparcarse coches, algo que se niega a hacer porque tiene dos carreras y una maestría. Esta mentalidad y la certeza que sus numerosos títulos universitarios le deben brindar mejores oportunidades, no solo empleos, aparece muchas veces en las primeras partes de la película. Ello es notable porque demuestra la influencia de una estructura de niveles sociales basados en el nivel de educación que tiene un individuo. Los prejuicios sociales alrededor de los distintos tipos de trabajo, por ejemplo, la creencia que ciertas clases de empleo no requieren un alto nivel de educación, se examinan a través del personaje de Hugo y su búsqueda en Alemania.

El segundo caso de disenso ocurre después de la llegada de Hugo y Braulio a Berlín. Mientras buscan a Hakan para alquilar un piso, recorren un área de la ciudad llena de carteles con anuncios en árabe y gente que obviamente pertenecen a otras culturas y razas. La banda sonora es un eco del medio ambiente en el que se encuentran y se destacan elementos de la música árabe, como el tambor y el laúd árabe. Este disenso visible dentro de la ciudad de Berlín es indicativo del cambio de ambiente en términos de la recepción de los inmigrantes en una sociedad anfitriona. En *Un franco, 14 pesetas* y *Las chicas de la 6ª planta* es obvio que los inmigrantes están marginados en un lugar fuera de vista, donde sus tradiciones e idiomas no afectan la vida cotidiana de la sociedad anfitriona. Sin embargo, en la época actual es preciso decir que el volumen de inmigrantes globales ha cambiado este tipo de recepción, y que los inmigrantes han establecido pequeños ecos de sus países de origen dentro de la sociedad anfitriona.

El siguiente momento de disenso se ve en la memoria colectiva que representa el personaje Andrés. El español anciano, que emigró en décadas anteriores, aparece primero como un contacto visual con el pasado. Su traje y su aspecto son llamativos por parecerse a los de las películas de las décadas anteriores. No estaría fuera de lugar en una película que transcurriera en la década de 1960. Es importante marcar sus comentarios y su animosidad hacia esta nueva generación de inmigrantes. Andrés cuestiona el sistema de emigración y la facilidad del proceso, implicando que en su época la razón por la que dejaron España fue la dictadura, y que los jóvenes modernos no son conscientes de la necesidad actual. Describe las condiciones duras del trabajo y del proceso de emigración en las décadas anteriores y muestra cómo su personaje funciona como coleccionista y propagador de los recuerdos culturales y las memorias compartidas de generaciones anteriores.

En una yuxtaposición irónica, el representante de la memoria colectiva o una historia compartida está en el proceso de perder su memoria, y estas lecciones de la vida que eran la base de su carácter. Cuando los jóvenes descubren que Andrés está perdiendo sus facultades, notan que el anciano no regresó a su tierra natal porque quería evitar vivir en una residencia para ancianos en España, pero que es probable que con su Alzheimer va a terminar en una residencia alemana. Cuando Andrés, bajo la influencia del alcohol, nota que no hay lugar para los emigrantes que quieran regresar a España, porque España se ha olvidado de ellos, es un presagio de lo que le pasa a Hugo cuando intenta reestablecer su vida en España. Andrés reflexiona en voz alta sobre el hecho que en una sociedad donde nadie recuerda que originalmente eran ellos los inmigrantes, es imposible funcionar con la consciencia de un emigrante regresado y volver a adaptarse a la sociedad original.

En esta escena también se destaca por primera vez en el diálogo la frase “el que olvida su historia está condenado a repetirla” cuando Andrés pregunta a los jóvenes qué hacen en Alemania si esta frase no es cierta. Es un comentario sobre la falta de memoria que muchas de las generaciones jóvenes tienen con respecto a las lecciones de la historia. Aunque el diálogo presenta dos líneas que transmiten el mismo mensaje al principio y al final de la película, es en el personaje de Andrés que se encarna la realidad del mensaje. Su pérdida de memoria es inevitable e incontrolable, mientras que la pérdida de la memoria colectiva o la ignorancia intencional es un problema grave en la sociedad si no quieren simplemente repetir los pasos falsos de generaciones anteriores. La película intenta instar al espectador a considerar las implicaciones de la ignorancia intencional de las historias del pasado cuando hay paralelos con la actualidad.

Otro momento de disenso donde el espectador tiene que llevar en mente las presunciones sociales es el empleo de Hugo, Braulio y Rafa en el restaurante de Hakan. Crea un disenso con las jerarquías sociales dadas por hecho en las sociedades anfitrionas. Debido a la expectativa sobre dónde pertenecen los emigrantes europeos dentro de la jerarquía de los inmigrantes, sus empleos como basureros para Hakan, un turco, son un espacio de disenso. La película crea un espacio donde los españoles, italianos y portugueses descubren que otros grupos de inmigrantes han llegado previamente y están establecidos en la sociedad, dejando disponibles solo los empleos menos deseables. Cuando los jóvenes españoles llegaron con toda su formación y sus licenciaturas universitarias no fue suficiente, porque los inmigrantes que llegaron previamente ya habían sacado los puestos de interés o ya habían pasado años trabajando para llegar a ellos.

El último caso de disenso viene de la autorreflexión durante la última narración de Hugo. Su reconocimiento y redefinición de su familia compuesta por inmigrantes de varios países en Berlín, rompe con las definiciones convencionales de la sociedad. Además, se observa que es

posible que no haya lugar fijo para los emigrantes porque si regresan a su patria, han sido tan cambiados por sus experiencias fuera que ya no encajan en su propia sociedad. Más que nada, el enfoque narrativo sugiere que la emigración y la inmigración puede cambiar de forma, pero en el fondo los migrantes son iguales. Añadiendo estos pensamientos al mensaje sobre la importancia de la memoria común y la manera en que la película intenta guiar al espectador a cuestionar presunciones sociales, la película trata de humanizar a los inmigrantes para que el espectador pueda dar autoría a las voces y las diversas historias de los inmigrantes, notando que no todos caen en la misma casilla donde la sociedad los pone.

Es interesante ver esta película en el contexto de las anteriores. Mientras que *Un franco, 14 pesetas* y *Las chicas de la 6ª planta* tomaron sus temas con cierto nivel de gravedad, *Perdiendo el Norte* pretende suavizar los temas en vez de explorarlos. De hecho, del trato de temas como la infertilidad, la masculinidad y la paternidad, devalúa las conversaciones importantes que la película intenta abordar porque conllevan muchos elementos problemáticos. En particular, estos temas se centran en el personaje de Hakan. Su caracterización es problemática por muchas razones. Por un lado, es una caricatura de los turcos; por otro lado, la representación del personaje es unidimensional y carece de desarrollo de carácter. Su uso de un español lleno de errores y un alemán también incorrecto representa una burla del aprendizaje de otros idiomas. El hacer una broma de la lucha de Hakan con el lenguaje oculta el hecho de que Hakan está intentando asimilar a la sociedad, cosa que las sociedades anfitrionas han pedido a sus inmigrantes. Por otro lado, su hiper-masculinidad y sus constantes referencias a la violencia y las acciones agresivas son una sátira torpe de la caracterización del inmigrante inherentemente violento que aparece una y otra vez en la prensa (Guardiola et al. 59; Igartua et al. 9; Retis 34).

Mientras que el personaje de Hakan parece ser creado para llamar la atención del espectador sobre lo ridícula que es la caracterización de los inmigrantes en la prensa, la historia secundaria de Marisol y Hakan y sus esfuerzos por tener una familia está llena de tropos preocupantes. La fertilidad de Hakan se pone en duda en una escena en la que su indignación por la afrenta a su identidad masculina está marcada en la banda sonora con una música turca dramática. Su subsecuente impotencia es un eco del tropo del inmigrante quien es incapaz de realizar su posición social por una deficiencia inherente. Cuando Braulio y Marisol le convierten en un cornudo justo antes de que Rafa le adorne con cuernos de un reno mientras celebran la Navidad, es una burla aguda de su falta de conocimiento. Es particularmente problemático debido a los elementos en juego en el subtexto de estas interacciones.

Principalmente las relaciones entre Braulio y Marisol refuerzan la idea de que los hombres españoles son hiper-viriles, un tropo que aparece en el cine español y la narrativa social del país, y que sugiere que un hombre español sin rasgos atractivos es siempre mejor que un hombre de origen no español. Es notable que estos elementos de la película se presentan a través de un personaje del Medio Oriente. Aunque esto podría señalar un esfuerzo de hacer un comentario sobre cómo la prensa presenta estereotipos de inmigrantes, el desarrollo del personaje y su historia hace que sea más un refuerzo preocupante de ciertas ideas en lugar de una confrontación con ellas.

Perdiendo el Norte se puede considerar como la culminación moderna de lo que *Un franco, 14 pesetas* y *Las chicas de la 6ª planta* repasaron con más cuidado y más tiempo. La película crea un espacio familiar en forma de una comedia romántica donde se puede introducir temas importantes como el desempleo, los prejuicios sobre los inmigrantes, la pérdida de la memoria colectiva y la desilusión con las estructuras sociales. Los tropos familiares de la

comedia romántica -- un chico conoce una chica; se enamoran; hay momentos cómicos; algo pasa que los separa; y al final el amor conquista todo con un gran gesto romántico -- crean un espacio familiar para explorar los temas importantes de la inmigración. Es significativo que la película se convirtió en una serie de televisión porque continua, en las salas de los españoles anfitriones, las conversaciones acerca de la emigración e inmigración empezadas por la película. En cualquier caso, el trato de la memoria colectiva y la historia compartida a través del personaje de Andrés es notable porque refuerza los mensajes en el diálogo. En ellos la película muestra al espectador lo que es importante en ella para obligarlo a pensar más profundamente sobre las realidades de la migración por necesidad. En lugar de ambientar toda la película en el pasado y dejar que el espectador realice las conexiones, esta película crea un hilo específico, centrado en Andrés, para impartir lo esencial de la trama. El recordatorio del papel histórico de los españoles como un grupo colectivo que también emigra es importante para la sociedad actual porque requiere una empatía para los emigrantes de otros países que son inmigrantes a España.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo he mencionado las varias maneras en que las películas examinadas crean espacios donde el espectador puede examinarse a sí mismo y a sus prejuicios sin sentirse atacado. Además, estas películas no solo permiten la autorreflexión del espectador, sino que también lo guían a considerar varios temas importantes de la inmigración. A pesar de compartir discusiones sobre el papel de los españoles como emigrantes y las implicaciones de las experiencias de ellos como emigrantes sobre su papel como sociedad anfitriona, estas tres películas utilizan diferentes géneros filmicos para generar estos mensajes similares: el “trozo de vida” y romance basado en historias verdaderas de *Un franco, 14 pesetas*; el romance y fantasía

que quizás era posible, pero de hecho improbable, de *Las chicas de la 6ª planta*; y la comedia romántica de *Perdiendo el Norte* diseñada para ser divertida y animada utilizando los tropos del este género para atraer a un público más amplio. Es interesante observar que el mensaje sigue siendo el mismo, aunque se ve desde diferentes perspectivas y se discute con voces distintas.

Es esta capacidad de mirar un tema a través de diferentes lentes lo que realmente es la fuerza del cine, y lo que ayuda a llenar los huecos de perspectiva y voz dejados por la prensa en su cobertura del tema de la inmigración. Dejando a un lado los documentales, una forma cinematográfica menos popular, el cine de ficción ocupa un lugar importante que equilibra el entretenimiento con la difusión de diferentes perspectivas. En las tres películas examinadas en este trabajo, los temas de la inmigración se discuten desde diferentes ángulos. Aunque las películas no son perfectas y tienen varios momentos, personajes, y tropos que refuerzan narrativas erróneas sobre la inmigración, presentan lo que es importante presentar y lo hacen de una manera interesante y suave. En lugar de representar el lado de la sociedad anfitriona exclusivamente, presentan ambos lados y utilizan personajes agradables para presentarlos. Alientan al espectador a evaluar el momento actual con el contexto del pasado.

La importancia de crear espacios como estos reside en lo que pueden generar en sus espectadores. La autorreflexión es importante para cualquier miembro de una sociedad y para toda la sociedad en general. Utilizar el examen de películas populares es una forma de enfocarse en estos espacios y apoyar el uso del cine como un lugar para discutir problemas y temas sociales. Películas como estas dejan la puerta abierta para seguir conversando. La segunda parte de *Un franco, 14 pesetas*, titulado *Dos francos, 40 pesetas*, es evidencia de que el diálogo y las cuestiones abordados en la primera película siguen siendo relevantes para la sociedad actual. De manera similar, la popularidad posterior del programa de televisión basado en *Perdiendo el*

Norte indica que los temas de la película eran actuales para las audiencias del cine y de la televisión y que su discusión fomentaba interés. La evidencia de que estos diálogos son importantes y relevantes para la sociedad actual se debe a los continuos movimientos de la migración, los cuales requieren una revisión constante. Además, el clima sociopolítico del mundo refuerza la necesidad de estos espacios.

En el momento en que estoy escribiendo este trabajo, el mundo se ha polarizado dramáticamente. El crecimiento de grupos políticos con opiniones muy diferentes y sus efectos en las sociedades globales destaca la necesidad de obras cinematográficas como estas. Cuando se cuestiona la viabilidad de la prensa alrededor del mundo, es importante considerar otros recursos para abordar los problemas actuales. Es tarea del espectador buscar e identificar las películas que ayudan a formar una visión más global y más completa del mundo, al poner en conversación los mensajes que recibe de este tipo de cine con las visiones más limitadas que ofrece la prensa. Si bien el mundo del cine siempre ha sido una espada de doble filo, porque sus obras pueden servir como espacios de disenso tanto como espacios de propaganda, sigue siendo un lugar donde la variedad de mensajes y voces dan forma al mundo en el que se estrenan.

Bibliografía

- Agua con sal*. Dirigida por Pedro Pérez Rosado, Wanda Visión S.A., 2005.
- Alonso Pérez, Matilde y Elies Furió Blasco. “España: de la emigración a la inmigración.” *Archive ouverte en sciences de l’homme et de la société: économie, travail i territori*, no. 19, 2007, halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00130293. Accedido 20 noviembre 2018.
- APE. *Censura, autocensura y la mentira de la posverdad: XV Jornada de Periodismo*, 30 de noviembre de 2017, Asociación de Periodistas Europeos, 2018.
- Babiano, José. “Emigración, identidad y vida asociativa: los españoles en la Francia de los años sesenta.” *Hispania*, vol. XII, no. 211, 2002, pp. 561-576, hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/viewFile/258/260. Accedido 20 noviembre 2018.
- BBC Mundo. “Estos son los 10 países del mundo con mas inmigrantes.” *BBC Mundo*, www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-39059460. Accedido 15 mayo 2018.
- Biutiful*. Dirigida por Alejandro González Iñárritu, Focus Features, 2010.
- Bover, Olympia y Pilar Velilla. “Migrations in Spain: Historical Background and Current Trends.” *European Migration: What do we know?*, editado por Klaus Zimmerman, Oxford UP, 2005, p. 5-47.
- Bwana*. Dirigida por Imanol Uribe, Líder Films, 1996.
- Cea D’Acona, Maria Angeles. “La exteriorización de la xenofobia.” *Reis*, 2005, p. 197 – 230.
- CEAR. *La situación de las personas refugiadas en España: Informe 2009*. Comisión Española de Ayuda al Refugiado, 2009.
- Checa, Juan y Angeles Arjona. “Españoles ante la inmigración: el papel de los medios de comunicación.” *Comunicar*, vol. 19, no. 37, 2011, pp. 141–148.
- Chloe, Julia. “Backgrounder: African Migration to Europe.” *The New York Times*, 10 julio 2007, archive.nytimes.com/www.nytimes.com/cfr/world/slot3_20070710.html?_r=3&pagewanted=print. Accedido 6 junio 2018.
- Connolly, William E. *Identity/Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox*. University of Minnesota Press, 2002.
-- *Neuropolitics: Thinking, Culture, Speed*. University of Minnesota Press, 2002.
- Creus, Amalia Susana. “Fronteras que no se ven: metáforas de la otredad en el discurso social sobre la inmigración no comunitaria en España.” *Unisinos*, n. 48, 2012, p. 2-11.
- Deveny, Thomas G. *Migration in Contemporary Hispanic Cinema*. Scarecrow Press, 2012.
- “El 75% de los periodistas cede a las “presiones” y el 57% se autocensura.” *Agencia EFE*, 15 diciembre 2016, www.efe.com/efe/espana/sociedad/el-75-de-los-periodistas-cede-a-las-presiones-y-57-se-autocensura/10004-3125682. Accedido 7 julio 2018.
- Ekaizer, Ernesto. “Rajoy, Bárcenas, la Infanta... y la EPA.” *El País*, 2014, elpais.com/politica/2014/01/21/analitica/1390288545_139028.html. Accedido 7 julio 2018.
- Elena, A. “Representaciones de la inmigración en el cine español: La producción comercial y sus márgenes.” *Archivos De La Fílmoteca*, no. 49, 2005, p. 54-65.
- “España cerró 2013 con más del 26% de desempleo, pese a salir de la recesión.” *El Espectador*, 23 enero 2014, www.elespectador.com/noticias/economia/espana-cerro-2013-mas-del-26-de-desempleo-pese-salir-de-articulo-470490. Accedido 7 julio 2018.
- El tren de la memoria*. Dirigida por Marta Arribas y Ana Pérez, Alta Films, 2005.

- En tierra extraña*. Dirigida por Icíar Bollaín, Canal+ España, 2014.
- Españolas en París*. Dirigida por Roberto Bodegas, Ágata Films S.A., 1970.
- Eurostat: Statistics Explained*, 2017, ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Main_Page. Accedido 15 mayo 2018.
- Extranjeras*. Dirigida por Helena Taberna, Lamia Producciones, 2003.
- Flores de otro mundo*. Dirigida por Icíar Bollaín, Alta Films, 1999.
- Gabrielli, Lorenzo. "La externalización europea del control migratorio ¿La acción española como modelo?" *CIDOB*, 2017, p. 126-152.
- Gálvez, Javier. "Análisis de contenido semántico: evolución del discurso modal de la inmigración en la prensa española." *Empiria*, n. 25, 2013, p. 73-92.
- González-Enríquez, Carmen. "Undocumented migration. Counting the Uncountable. Country Report – Spain." *CLANDESTINO*, Comisión Europea, enero 2009, www.scribd.com/document/72079693/Clandestino-Project-Final-Report-11-2009. Accedido 20 noviembre 2018.
- Guardiola, María Carmen, Eva Espinar Ruiz y María Isabel Hernández Sanchez. "Los inmigrantes como amenaza. Procesos migratorios en la televisión española." *Convergencia*, n. 53, 2010, p. 49-68.
- Heise, Lori, et al. "Ending Violence Against Women." *Population Reports*, diciembre 1999, p 1-43, link.galegroup.com/apps/doc/A72739225/AONE?u=googlescholar&sid=AONE&xid=9735f3df. Accedido 1 noviembre 2018.
- Igartua, Juan-José, Isabel Barrios y Félix Ortega. "Análisis de la imagen de la inmigración en la ficción televisión de prime time." *Comunicación y sociedad*, vol.xxv, 2012, p. 5-28.
- ILO*. International Labor Organization, 1996-2018, www.ilo.org/global/lang--en/index.htm. Accedido 15 mayo 2018.
- INE*. Instituto Nacional de Estadística, 2018, www.ine.es/en/welcome.shtml. Accedido 15 mayo 2018.
- Izquierdo, Mario, Juan F Jimeno y Aitor Lacuesta. "Spain: From Immigration to Emigration?" *Banco de España-Documentos de Trabajo*, Banco de España, n. 1503, 2015, 7-41.
- Kreienbrink, Axel. "From Emigration Country to Immigration Country." *Bundeszentrale für politische Bildung*, www.bpb.de/gesellschaft/migration/laenderprofile/58607/historical-development. Accedido 15 mayo 2018.
- Lanni, Alessandro. *A political laboratory: how Spain closed the borders to refugees*. Open Migration, openmigration.org/en/analyses
- Las cartas de Alou*. Dirigida por Montxo Armendáriz, Golem Distribución, 1990.
- Las chicas de la sexta planta*. Dirigida por Philippe Le Guay, SND Films, 2010.
- Lie, Nadia, et al., editores. *El juego con los estereotipos: La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*. Peter Lang, 2012.
- López Talavera, Ma del mar. "La ética periodística en el tratamiento informativo de la inmigración." *Cuadernos De Información y Comunicación*, vol. 17, 2012, p. 339-354. ProQuest, search.proquest.com/docview/1903916726?accountid=14784.
- Martínez Buján, Raquel. "The Entry of Female Immigrants into Personal Home Care Services in Spain." *Migration and Mobility in Europe: Trends, Patterns and Control*, Edward Elgar Publishing, 2009, pp. 161-187.

- Martínez-Carazo, Cristina. “Inmigración en el cine español: el otro que es siempre el mismo.” *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine*, editado por Montserrat Iglesias Santos, Biblioteca Nueva, 2010, pp. 185-198.
- Méndez, Lucía. “Certezas sobre el estado de la libertad de prensa en España.” *Cuaderno de Periodistas*, n. 30, 2015, p. 12-20.
- Molina Gavilán, Yolanda. y Thomas J. Di Salvo “Policing Spanish/European borders: xenophobia and racism in contemporary Spanish cinema.” *Ciberletras*, no 5. 2001.
- Naredo, José Manuel. “El modelo inmobiliario español y sus consecuencias.” *Comunicación en urbanismo, democracia y mercado: una experiencia española (1970-2010)*, Université Paris, 2010, p. 13-27.
- Nash, Mary. *Inmigrantes en nuestro espejo: inmigración y discurso periodístico en la prensa española*. Icaria Editorial, 2005.
- Organisation for Economic Co-operation Development. *Perspectivas De Las Migraciones Internacionales 2008*. Ministry of Labor and Social Affairs (MTAS), España, 2009.
- Perdiendo el norte*. Dirigida por Nacho G. Velilla, Warner Brothers, 2015.
- Poniente*. Dirigida por Chus Gutiérrez, Araba Films, 2000.
- Princesas*. Dirigida por Fernando León de Aranoa, Reposado Producciones, 2005.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. Edición de Gabriel Rockhill, Bloomsbury Academic, 2013.
- Retis, Jessica. “The Portrayal of Latin American Immigrants in the Spanish Mainstream Media: Fear of Compassion?” *IJHM*, vol. 9, 2016, p. 32-45.
- Romero, Juan M. “La emigración de españoles al extranjero (2002-2011): dimensiones y características geo demográficas.” *Revista Iberoamericana de Estudios de Desarrollo*, 2018, volumen 7, p. 108-143.
- Shohat, Ella, y Robert Stam editores. *Multiculturalism, postcoloniality, and transnational media*. Rutgers UP, 2003.
- Shrum, L. J. “Media consumption and perceptions of social reality: effects and underlying processes.” *Media effects: advances in theory and research*. Editado por Jennings Bryant y Mary Beth Oliver, Routledge, 2009, pp. 50-73.
- Surcos*. Dirigida por José Antonio Nieves Conde, Atenea Films, 1951.
- Tremlett, Giles. “Spain attracts record levels of immigrants seeking jobs and sun.” *The Guardian*, 26 julio 2006, www.theguardian.com/world/2006/jul/26/spain.gilestremlett. Accedido 15 mayo 2018.
- Turmo, Iván. *Un éxodo masivo más allá de la versión oficial*. SwissInfo, 22 enero 2011, www.swissinfo.ch/spa/instituto-esp%C3%B1ol-de-emigraci%C3%B3n-un-%C3%A9xodo-masivo-m%C3%A1s-all%C3%A1-de-la-versi%C3%B3n-oficial/29302518. Accedido 15 mayo 2018.
- Un franco, 14 pesetas*. Dirigida por Carlos Iglesias, España Adivina Producciones S.L., 2006.
- van Dijk, Teun A. “Racism in the press.” *The Routledge Handbook of Linguistic Anthropology*. Editado por Nancy Bonvillain, Routledge: Nueva York, 2016, p. 384-392
- Vega-Durán, Raquel. *Emigrant Dreams, Immigrant Borders: Migrants, Transnational Encounters, and Identity in Spain*. Bucknell UP, 2016.
- ¡Vente a Alemania, Pepe!* Dirigida por Pedro Lazaga, Filmayer, 1971.