

Latinoamericanos en el cine español: Los nuevos flujos migratorios, 1975-2005

Alberto Elena*

"Yo no quiero que me den los papeles por la muerte de mi pareja, quiero que me los den por mi trabajo"¹

1. España: cine e inmigración

Un documental reciente, *El tren de la memoria* (Ana Pérez y Marta Arribas, 2004), traía oportunamente a nuestra memoria la experiencia de miles de españoles que en los años sesenta emigraron a distintos países de Europa en busca de mejores oportunidades laborales. Esta tradicional posición de nuestro país en el marco de los flujos migratorios del pasado siglo tuvo también su lógico y consecuente reflejo en el cine de aquellos años. De hecho, cuando en 1982 la revista *CinémAction* presenta la tercera entrega de su serie de publicaciones consagradas al cine de la emigración², España sólo aparece mencionada en tres ocasiones dentro de la prolija —aunque necesariamente tentativa e incompleta— filmografía que vertebra el volumen. Aparte de dos documentales institucionales, *Nacionalidad: emigrante* (no se ofrecen datos sobre el mismo) y *Sobre el retorno y las perspectivas en la emigración* (Miguel Orodea, 1979), sólo *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971) puede a la sazón inscribirse en el activo de nuestro cine a la hora de tan particular recuento. En todo caso, nada más parece digno de ser consignado por los responsables de dicha publicación, quienes justamente contemplan todavía a España como un país de origen y no como un destino de cualesquiera movimientos migratorios.

* **ALBERTO ELENA** es profesor de Historia del Cine en la Universidad Autónoma de Madrid. Con anterioridad fue Profesor de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid) y *Research Fellow* en la New School for Social Research (Nueva York). Director de *Secuencias. Revista de Historia del Cine* entre 1994 y 2005 y miembro de los Consejos Editoriales de *New Cinemas*, *Otrocampo* y *Archivos de la Filmoteca*, ha organizado diversas muestras de cine y ha participado como Jurado en distintos festivales internacionales. Entre sus publicaciones destacan *El cine del Tercer Mundo. Diccionario de realizadores* (1993), *Cine e Islam* (1995), *Satyajit Ray* (1998), *Los cines periféricos (África, Oriente Medio, India)* (1999), *Ciencia, cine e historia* (2002), *The Cinema of Latin America* (2003) y *The Cinema of Abbas Kiarostami* (2005), así como sus contribuciones a la *Historia general del cine* (1995-1998), la *Storia del cinema mondiale* (1999-2005) y a numerosas revistas especializadas.

¹ Declaraciones de María, inmigrante ilegal colombiana cuyo compañero falleció como consecuencia de los atentados del 11 de marzo de 2004. Material rodado por Manuel Martín Cuenca para *Españoles por vía de sangre*, episodio del film colectivo *Madrid 11M. Todos íbamos en ese tren*, y finalmente no incorporado en el montaje definitivo. Recogido en las notas del cineasta incluidas en el volumen *Madrid 11M. Todos íbamos en ese tren* (Madrid, DocusMadrid / Ocho y Medio, 2004), editado como complemento de la presentación y distribución del film, p. 120.

² Christian Bosséno (ed.), *Cinemas de l'émigration* 3, monográfico de *CinémAction*, nº 24 (1982).

El tren de la memoria
(Ana Pérez y Marta
Arribas, 2004)



Todos los especialistas subrayan, en efecto, cómo sólo a partir de mediados de los ochenta, coincidiendo *grosso modo* con la entrada formal de nuestro país en la Unión Europea (1986), se invertirá dicha tendencia y España pasa a recibir un intenso y continuado flujo de inmigrantes, legales o ilegales, que son básicamente magrebíes, subsaharianos y latinoamericanos en un primer momento, pero también ciudadanos de Europa del Este en una segunda etapa a lo largo de la década de los noventa. En ese sentido, apunta Isabel Santaolalla en uno de los pocos estudios dedicados hasta la fecha a la cuestión de las representaciones de la inmigración en el cine español, "aunque en términos numéricos la inmigración en España ha sido, y sigue siendo, muy pequeña en comparación con la recibida por los países vecinos de Europa (por ejemplo, Gran Bretaña, Francia o Alemania), la rapidez del proceso cogió a muchos por sorpresa y ha tenido un profundo impacto sobre las estructuras socio-económicas del país, por no hablar ya de su imaginario colectivo"³. El cine habría venido sin duda a reflejar este fenómeno, erigiéndose en uno de los mejores y más poderosos indicadores de las cambiantes preocupaciones y actitudes al respecto: por el momento, sin embargo, tan sólo autores extranjeros, o bien españoles que trabajan en instituciones de países con mayor tradición en el estudio de esta problemática, parecen haber prestado a este *corpus* filmico la atención que merece⁴.

Es cierto, por retomar la argumentación de Isabel Santaolalla, que sería preciso "ir más allá de un simple inventario de los distintos tipos de imágenes en circulación", examinando particularmente "el contenido ideológico que subyace a sus contextos de producción y con-

³ Isabel Santaolalla, "The Representation of Ethnicity and 'Race' in Contemporary Spanish Cinema", (*Cineaste*, vol. 29, nº 1, invierno de 2003), p. 45.

⁴ Al margen de los distintos estudios de Isabel Santaolalla, que han confluído en el volumen recientemente publicado *Los 'Otros': Etnicidad y 'raza' en el cine español contemporáneo* (Zaragoza / Madrid, Prensas Universitarias de Zaragoza / Ocho y Medio Libros de Cine, 2005), cabe anotar muy especialmente el trabajo de Emmanuel Vincenot, "Alou, Saïd, Mihai et les autres: les immigrés dans le cinéma espagnol des années quatre-vingt-dix", en Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (eds.), *Penser le cinéma espagnol, 1975-2000* (Lyon, GRIMH / GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, 2002), pp. 87-95. Véase también la aproximación de Paz Villar-Hernández, "El Otro: conflictos de identidad en el cine español contemporáneo", *Working Papers in Romance Languages and Literature*, Graduate Romanic Association, University of Pennsylvania, vol. 6, 2001-2002, [www.ccat.sas.upenn.edu/romance/gra/WPs2002/paz_1.htm].

sumo⁵, pero no es menos evidente que uno de los grandes problemas de cuantas aproximaciones se han venido acometiendo hasta la fecha radica en la cómoda —por no decir incluso obsesiva— concentración en el análisis de un puñado de bien conocidos exponentes. Títulos como *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), *El techo del mundo* (Felipe Vega, 1995), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997), *Saïd* (Llorenç Soler, 1998), y *Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1999) se han convertido así en exponentes de un discurso cinematográfico que, en realidad, cuenta con muchas y más profundas ramificaciones de lo que cabría sospechar y que sólo un esfuerzo riguroso de catalogación permitirá comenzar a vislumbrar. Presencias incidentales, películas de género, obras decididamente menores y, sobre todo, una rica producción de cortometrajes deberían así ser urgentemente tenidas en cuenta a la hora de abordar esta problemática.

Las cartas de Alou detenta con toda justicia un importante papel fundacional en la historia de las representaciones cinematográficas de la inmigración en España con posterioridad al ingreso de nuestro país en la Unión Europea y, de forma prácticamente paralela, a la entrada en vigor de la Ley de Extranjería de 1985⁶. En efecto, el film de Armendáriz “define un marco en el que se inscribirán las producciones subsiguientes que abordan el fenómeno de la inmigración, y en particular de la inmigración ilegal⁷”, desde una perspectiva de crítica social que introduce en el seno de la cinematografía —y la sociedad española— una invitación a la reflexión habitualmente ausente hasta esa fecha. Imitada con mayor o menor acierto por otros films, tanto en sus planteamientos como en la propia estructura (*Saïd* sería un caso paradigmático de influencia asumida sin complejos), *Las cartas de Alou* sintetizaría así las características esenciales que Emmanuel Vincenot ha reconocido en este ciclo de films sobre la inmigración en la España de los noventa: la denuncia del racismo, explícito o subyacente, se desdobra en un discurso habitualmente favorable a los inmigrantes, confrontando sus legítimas ansias de integración con las severas dificultades derivadas de su condición de *ilegales*, experiencia que se revela finalmente abocada al fracaso, incluso —cuando procede— en el plano estrictamente personal y sentimental⁸.

Modelo incuestionable, pues, para otros cineastas españoles que habrán de abordar el mismo tema y referencia inexcusable en la pequeña historia de las representaciones de la inmigración en nuestro cine, *Las cartas de Alou* no inaugura, sin embargo, este ciclo temático, tal y como todas las versiones en circulación parecen dar por descontado. Para empezar, convendría subrayar que, si bien es cierto que la representación de la inmigración en el cine de los noventa adquiere rasgos diferenciales y novedosos en el contexto del discurso sobre el Otro tradicionalmente hilvanado por la producción fílmica española (la historia de nuestro cine colonial o el filón de películas sobre el tema del turismo, cuando no la consabida y generalizada xenofobia del periodo franquista, comprometida con una idealizada imagen de homogeneidad étnica, nacional y espiritual, deberían tomarse en consideración como relevantes matrices contextuales)⁹, tampoco puede hablarse en sentido estricto de una *tabula*

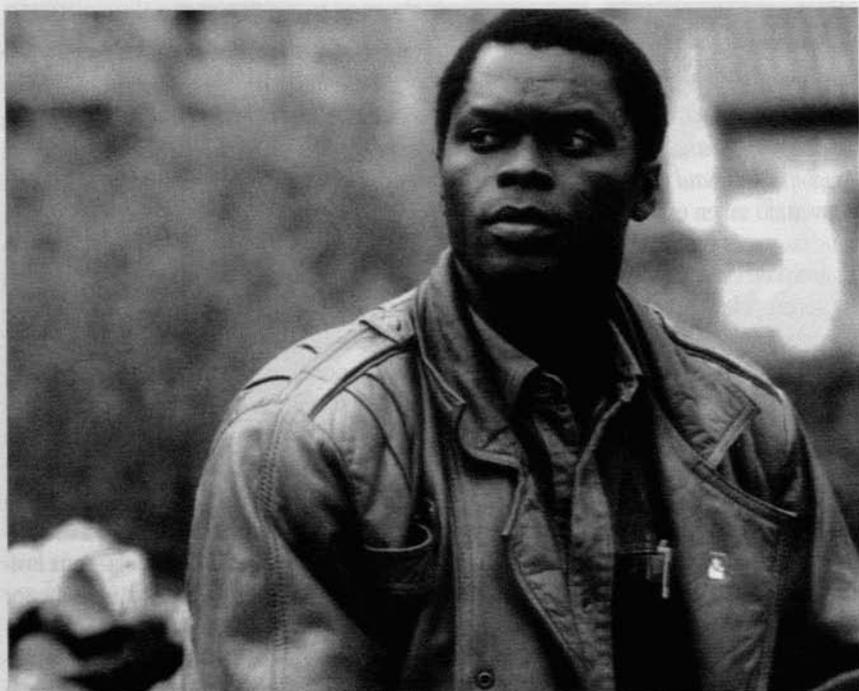
⁵ Isabel Santaolalla, “The Representation of Ethnicity and ‘Race’ in Contemporary Spanish Cinema”, p. 45.

⁶ En rigor, Ley Orgánica 7/1985 de 1 de julio sobre Derechos y Libertades de los Extranjeros en España.

⁷ Emmanuel Vincenot, “Alou, Saïd, Mihai et les autres: les immigrés dans le cinéma espagnol des années quatre-vingt-dix”, p. 88.

⁸ Emmanuel Vincenot, “Alou, Saïd, Mihai et les autres: les immigrés dans le cinéma espagnol des années quatre-vingt-dix”, pp. 92-95.

⁹ Véanse Emmanuel Vincenot, “Alou, Saïd, Mihai et les autres: les immigrés dans le cinéma espagnol des années quatre-vingt-dix”, pp. 89-91, e Isabel Santaolalla, “The Representation of Ethnicity and ‘Race’ in Contemporary Spanish Cinema”, p. 44. También David Corkill, “Race, Immigration and Multiculturalism in Spain”, en Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas (eds.), *Contemporary Spanish Cultural Studies* (Londres, Arnold, 2000), pp. 49-51.



El cine de los inmigrantes
(Dina Rodríguez Martín,
Artículo, 2004)

Las cartas de Alou
(Montxo Armendáriz,
1990)

rasa. Al margen de los propios precedentes que constituyen la histórica presencia de latinoamericanos en nuestro cine —la cual será analizada en los siguientes apartados—, otras significativas presencias reclaman nuestra atención. Por no aludir sino a casos relativamente recientes, ya con posterioridad a la entrada en vigor de la Ley de Extranjería en 1985, pero siempre antes de la difusión del celebrado film de Armendáriz, los inmigrantes africanos comparecen de manera oblicua, pero efectiva, en películas como *El vuelo de la paloma* (José Luis García Sánchez, 1989) y *Amanece, que no es poco* (José Luis Cuerda, 1989). Y el mismo año de *Las cartas de Alou* se ruedan otros dos largometrajes de directa relevancia para el tema, *La búsqueda de la felicidad* (Albert Abril, 1990), centrado en las desventuras de un inmigrante clandestino senegalés en Barcelona, y la mordaz, aunque desaprovechada, adaptación de un relato de Joan Barril *Un submarí a les estovalles / Un submarino en el mantel* (Ignasi P. Ferré, 1990), en la que una feliz sucesión de equívocos lleva a un inmigrante ilegal marroquí a convertirse en un alto cargo de la Generalitat de Cataluña. Sin remontar el horizonte del emblemático año 1992 —con objeto de no hacer esta relación tan exhaustiva como árida— podríamos citar todavía al vendedor de baratijas negro de *Hay que zurrar a los pobres* (Santiago San Miguel, 1991), el moro de *Makinavaja, el último choriso* (Carlos Suárez, 1992) o los albañiles polacos de *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), por no hacer ya alusión a los *gags* racistas que salpican *Aquí el que no corre, vuela* (Ramón Fernández, 1992).

Este simple botón de muestra, limitado a un corto marco temporal y, desde luego, presumiblemente incompleto, ofrece no obstante la posibilidad de componer una galería de tipos y situaciones incomparablemente más rica, variada y, en suma, compleja que lo que la filmografía canónica manejada por los especialistas podría hacernos suponer. Más allá del arquetipo del cándido y sufriente inmigrante condenado a no poder ver nunca materializados sus sueños de integración por obra de los insalvables obstáculos interpuestos por esa no siempre bien llamada “sociedad de acogida”, estos pocos ejemplos revelan un panorama sorprendentemente diversificado que sin duda encuentra perfecta continuidad en el cine de

los años sucesivos. En la producción española del último cuarto de siglo confluyen así múltiples y variadas tendencias que no necesariamente se corresponden con las características de otros cines de la emigración en el contexto europeo. La tardía manifestación del fenómeno (finales de los ochenta), cuando en Francia, Alemania o Gran Bretaña existe ya una larga tradición al respecto y ha irrumpido con fuerza una *segunda generación* de inmigrantes, que son con frecuencia los que pasan a tematizar en sus films los problemas que el cine español apenas sí está comenzando a descubrir, unida al propio devenir de la práctica cinematográfica en estos años hace que, por ejemplo, nuestro país carezca de una tradición propiamente alternativa y militante en este terreno¹⁰. Por otro lado, la particular e intensa relación entre España y América Latina confiere igualmente a nuestro cine una especificidad que todavía aguarda un estudio detallado, el cual sin duda contribuirá a perfilar con mayor nitidez el análisis de las representaciones de la inmigración en la producción filmica más reciente. Cartografiar este nuevo territorio, ofreciendo algunas modestas, tentativas claves para su interpretación es justamente el objetivo de este trabajo.

2. Diálogos de exiliados

No es necesario remontarse a *La malcasada* (Francisco Gómez Hidalgo, 1926) para subrayar la importancia que desde fechas muy tempranas adquirieron distintas figuras latinoamericanas en el cine español, ciertamente consolidada a lo largo del periodo franquista en virtud de la entusiástica reinterpretación de la tradicional retórica de la Hispanidad ensayada por el régimen¹¹. Músicos y cantantes latinoamericanos protagonizaron ya antes de la Guerra Civil películas como *Boliche* (Francisco Elías, 1933) y *Aves sin rumbo* (Antonio Graciani, 1934), reapareciendo después en títulos como *La guitarra de Gardel* (León Klimowsky, 1949), *Una cubana en España* (Luis Bayón Herrera, 1951), *Pena, penita, pena / ¡Ay, pena, penita, pena!* (Miguel Morayta, 1953), *Lola Torbellino / Los tres amores de Lola* (René Cardona, 1955) —donde el ilustre visitante es nada menos que Agustín Lara—, *Secretaria peligrosa* (Juan Orol, 1955), *Quiéreme con música* (Ignacio F. Iquino, 1956), *Festival de Benidorm* (Rafael J. Salvia, 1960), *La cumparsita / Canción de arrabal* (Enrique Carreras, 1961), *La cuarta carabela* (Miguel Martín, 1961), *Bello recuerdo* (Antonio del Amo, 1961), *Mayores con reparos* (Fernando Fernán Gómez, 1966), *El mejor del mundo* (Julio Coll, 1967) o, ya durante la transición, *Zorrita Martínez* (Vicente Escrivá, 1975) y *La Coquito* (Pedro Masó, 1977).



Programa de mano de *Boliche* (Francisco Elías, 1933)

¹⁰ El caso, verdaderamente excepcional, de *Viaje a la explotación* (Colectivo SPA, 1974), es analizado con cierto detalle en mi artículo "Representaciones de la inmigración en el cine español: la producción comercial y sus márgenes" (*Archivos de la Filmoteca*, nº 49, febrero de 2005), pp. 54-65.

¹¹ Marina Díaz López explora en este mismo monográfico la producción cinematográfica anterior a 1975, por lo que aquí apenas si se hilvanarán algunas líneas de fuerza esenciales. Una visión general de la historia de las relaciones cinematográficas entre España y América Latina se encuentra en mi trabajo "Cruce de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina", en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (eds.), *La otra mirada: historia(s) del cine español* (La Coruña, Editorial Via Láctea, 2005), pp. 352-376.

Toreros mexicanos comparecieron en *Tercio de quites* (Emilio Gómez Muriel, 1951) y *Dos novias para un torero / Dos charros y una gitana* (Antonio Román, 1956), mientras que en *¡Olé, torero!* (Benito Perojo, 1948) un humilde taxista bonaerense es confundido con un famoso maestro de la lidia. Algo similar sucede con los futbolistas: si *Saeta rubia* (Javier Setó, 1956) es una aplicada *biopic* de Alfredo Di Stefano, *La liga no es cosa de hombres* (Ignacio F. Iquino, 1972) —en plena era Maradona— se toma el asunto a broma y traviste a un varón español como astro del balón en un equipo femenino. Indianos, hijos de indianos y herederos (verdaderos o falsos) constituyen otro de los contingentes privilegiados en esta galería de presencias latinoamericanas en el cine español del período franquista: *Revelación* (Antonio de Obregón, 1947), *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948), *Un indiano en Moratilla / Dos mexicanos en Aragón* (León Klimowsky, 1957) y *Las locuras de Bárbara* (Tulio Demicheli, 1959) ilustran fehacientemente esta propensión. La millonaria cubana de *El rey de las finanzas* (Ramón Torrado, 1944) carece, por el contrario, de verdadera continuidad en nuestra filmografía, aunque empresarios y hombres de negocios aparezcan en títulos como *Para siempre* (Tito Davison, 1954), *Sueños de oro / El gran espectáculo* (Miguel Zacarías, 1956) o *Echame la culpa / ¡Echame a mí la culpa!* (Fernando Cortés, 1958). Y si en los años cincuenta, de la mano de la proliferación del género policíaco, hampones y delincuentes de origen latinoamericano irrumpen en nuestras pantallas en films como *Secretaria peligrosa* (Juan Orol, 1955) o *El amor que yo te di* (Tulio Demicheli, 1959), los sesenta presentarán la novedad de los jóvenes estudiantes latinoamericanos en España país: *Acompañame* (Luis César Amadori, 1966) y *Amor en el aire* (Luis César Amadori, 1967), por ejemplo, explotarán este filón.

Lola Torbellino / *Los tres amores de Lola*
(René Cardona, 1955)



Lejos de ser completa, esta relación permite no obstante configurar una primera y tentativa cartografía de los *loci* recurrentes a este respecto en la producción cinematográfica anterior a 1975¹². Pese a algunas evidentes continuidades, las estrategias de representación comenzarán a cambiar de manera ostensible a raíz de los cambios políticos sobrevenidos en el país tras la muerte de Franco¹³. El cine más comercial, y muy específicamente aquél realizado en régimen de coproducción con distintos países de América Latina, insistirá todavía en numerosos lugares comunes, pero ya sin una verdadera incidencia: los avatares de una monja mexicana en nuestro país (*Unos granujas decentes / Sor Metiche*, Mariano Ozores, 1979), los efectos de los chiles utilizados por la esposa y la criada mexicanas de Don Jorge (José Sazatornil) de *Rocky Carambola* (Javier Aguirre, 1979) o las tribulaciones de un Cassen nuevamente travestido, esta vez en el rol de (falsa) millonaria brasileña (*La tía de Carlos*, Luis María Delgado, 1980) dan apenas para algunos chistes zafios...

La verdadera novedad en la producción española de la transición —con profundo impacto, por lo demás, en algunos de los desarrollos posteriores— está constituida por la irrupción de la figura del exiliado latinoamericano, casi siempre sinónimo en aquellos años del exiliado argentino. La inflexión, evidentemente, respondía a las dramáticas circunstancias a la sazón vividas en el Cono Sur, que no sólo constituyeron un referente obligado para el cine español del post-franquismo, sino que nutrieron a nuestra industria de un número abultado de excelentes profesionales que optaron por afincarse en España huyendo de las dictaduras que asolaban sus países de origen. “De acuerdo a las estimaciones más bajas”, apunta Guillermo Mira, “España pudo haber recibido entre 12 y 15.000 argentinos” en aquellos años, erigiéndose en el destino preferido de cuantos huían de la dictadura militar¹⁴. Es cierto, señala este mismo autor, que la gran oleada de 1976-1977 vino precedida por otra menor, pero en absoluto insignificante, desencadenada por la funesta actividad desplegada desde 1974 por el grupo paramilitar Triple A y que, en realidad, ya desde 1970 se observaba un apreciable movimiento migratorio de ciudadanos argentinos —mayoritariamente profesionales en busca de mejores oportunidades— hacia España¹⁵. Pero no lo es menos que el golpe militar actuó como verdadero detonante del éxodo argentino y precipitó la mayor afluencia hasta entonces conocida en nuestro país, en la que el mundo de la cultura y las artes se vio particularmente representada.

Distintos profesionales del mundo del cine habían alternado, ya desde los años cincuenta, sus prestaciones en la industria filmica argentina y la española, terminando en

¹² Una relación más exhaustiva debería contemplar asimismo títulos como *iChé, qué loco!* (Ramón Torrado, 1952), *El seductor de Granada / A la buena de Dios* (Lucas Demare, 1953), *Y el cuerpo sigue aguantando / Un tipo con sangre* (León Klimowsky, 1960), *Tú y yo somos tres* (Rafael Gil, 1962), *Millonario por un día / El turista* (Enrique Cahen Salaberry, 1963), *El secreto de Tomy / Le secret de Joselito* (Antonio del Amo, 1963), *Vacio en el alma* (Sebastián de Almeida, 1968), donde los roles y arquetipos aparecen diversificados en otras múltiples direcciones.

¹³ Así, por ejemplo, la presencia de figuras del mundo de la música latinoamericana en el cine español no se interrumpiría nunca y, de hecho, la *vedette* caribeña de *Tiempos modernos* (Jorge Grau, 1995) o la intervención estelar de Caetano Veloso en *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002) no son sino relecturas o prolongaciones de esta arraigada tendencia. Sin embargo, tales comparecencias no resultan ya definitivas y a la postre habría que considerar más emblemático al trío de músicos callejeros peruanos —o quizás bolivianos, o ecuatorianos— de *Peor imposible* (David Blanco y José Semprún, 2001).

¹⁴ Guillermo Mira, “¿Por qué se fueron, por qué se van? Migraciones y exilios en la Argentina contemporánea”, en el volumen colectivo *Migraciones: claves del intercambio entre Argentina y España* (Buenos Aires / Madrid, Siglo XXI de Argentina Editores / Siglo XXI de España Editores / Ediciones de la Casa, 2005), p. 191.

¹⁵ Guillermo Mira, “¿Por qué se fueron, por qué se van? Migraciones y exilios en la Argentina contemporánea”, pp. 191-192. Véase asimismo la detallada monografía de Silvina Jensen, *La buida del horror no fue olvidado. El exilio político en Cataluña (1976-1983)* (Barcelona, Bosch, 1988).

muchos casos por establecerse en nuestro país: realizadores como Luis César Amadori, Luis Bayón Herrera, Enrique Cahen Salaberry, Enrique Carreras, Hugo del Carril, Lucas Demare, Tulio Demicheli, Hugo Fregonese, León Klimowsky o Luis Saslavsky trocaron, en un momento u otro y bajo distintas circunstancias, los platós argentinos por los españoles, mientras que en éstos comenzaron también a ser habituales los rostros de actores y actrices como Susana Campos, Alberto Dalbes, Luis Dávila, Carlos Estrada, Analía Gadé, José Iglesias "El Zorro", Mabel Karr, Libertad Lamarque, Jorge Rigaud, Luis Sandrini o Rosanna Yanni, entre otros. Sin embargo, la suya fue una presencia de algún modo diluida bajo el manto homogeneizante de una producción fuertemente estereotipada y poco dada a la variedad, en la que por lo común debían ocultar sus orígenes —y su acento— para poder interpretar papeles de españoles, si es que no cabía asignarles más exóticos cometidos¹⁶. La gran oleada de mediados de los setenta, aunque también precedida por un constante goteo desde años anteriores¹⁷, vendrá a cambiar notablemente la escena en la medida en que, casi por primera vez en la historia de nuestra cinematografía, la presencia argentina se justifica por sí misma y adquiere connotaciones extra-cinematográficas tan nuevas como enriquecedoras en el contexto de la transición.

Sin pretensión alguna de exhaustividad, bastará recordar que entre 1976 y 1977 se establecen —provisional o definitivamente— en nuestro país realizadores como Gerardo

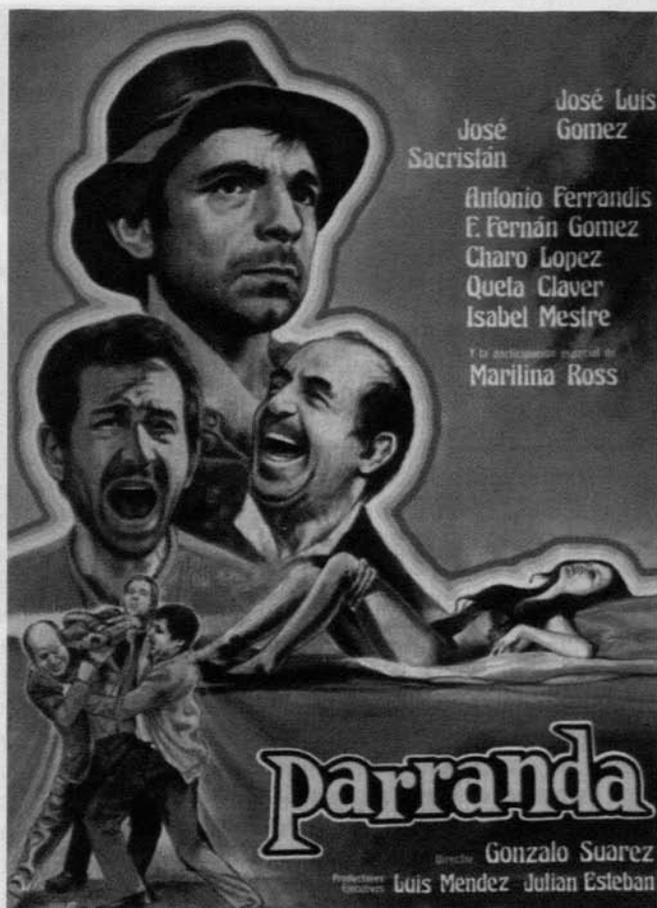


Marilina Ross en *La Raulito* (Lautaro Murúa, 1975)

¹⁶ Es significativo en ese sentido el caso de la bonaerense Erika Wallner, incorporada a nuestro cine en papeles de exótica sueca en títulos como *Amor a la española* (Fernando Merino, 1966) y *Cuarenta grados a la sombra* (Mariano Ozores, 1967). El fenómeno no es excepcional y así, muchos años después, el cubano Jorge Perugorria protagonizará uno de los más sonados *miscastings* del reciente cine español en *Tánger* (Juan Madrid, 2004), donde interpreta al *moro* Abdul Kader Torres, un joven mestizo de padre español y madre marroquí.

¹⁷ De este modo, Mirta Miller llega a España en 1969, Joe Rigoli y Susana Mayo en 1971, Ana Marzoa en 1972, etc.

Vallejo, Rodolfo Kuhn o Lautaro Murúa (quien, no obstante, trabajará preferentemente como intérprete), y un nutrido número de actores y actrices: Héctor Alterio, Norma Aleandro, Walter Vidarte, Luis Politti, Marilina Ross, Norman Brisky, Zulema Katz, Luis Brandoni, Cipe Linkovsky, Cecilia Roth, Cristina Rota, María Vaner, Martín Adjemián, Norma Bacaicoa, Sara Bonet, Raúl Fraire...¹⁸ Muchos de ellos habrán nuevamente de *españolizar* su acento para poder así insertarse en un modo u otro en la industria local, interpretando toda suerte de personajes al margen de su origen argentino¹⁹. Pero un film como *La Raulito en libertad* (1977), producción íntegramente española rodada en nuestro país por Lautaro Murúa como secuela de su exitosa *La Raulito* (1975), y de nuevo con la actriz Marilina Ross como protagonista, marca sin duda un cierto punto de inflexión en este proceso²⁰. El pretexto invocado —Raulito, la joven marginal retratada en aquel primer film, viaja a España para rodar una película— no resulta demasiado original ni, por lo demás, terminará deparando resultados satisfactorios, pero constituye una primera experiencia de auténtica hibridación entre el cine argentino y el



Cartel de *Parranda* (Gonzalo Suárez, 1977)

¹⁸ El caso de Federico Luppi resulta un tanto particular, pues regresa a Argentina tras una breve estancia haciendo teatro en España en 1977 y no vuelve hasta 1985, fecha de incorporación a nuestro cine con *La vieja música*, de Mario Camus. Véanse las declaraciones al respecto del propio Luppi en Juan Carlos González Acevedo, *Cbe, qué bueno que vinisteis. El cine argentino que cruzó el charco* (Barcelona, Editorial Diéresis, 2005), p. 76.

¹⁹ No todos los exiliados latinoamericanos lograrán, sin embargo, trabajar holgadamente en nuestro país. El caso de la actriz María Vaner, *musa* del llamado *nuevo cine* argentino y exiliada en España entre 1979 y 1983, es paradigmático: debiendo ganarse la vida en tales circunstancias gracias a la venta de artesanía en las calles madrileñas, sólo tendría una breve intervención en *Kargus* (Juan Miñón y Miguel Ángel Trujillo, 1980); véase Diana Fernández Irueta, "María Vaner", en AA.VV., *Nuestras actrices: entrevistas (primer acto)* (Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998), pp. 175-178. Por su parte, Norma Aleandro apenas conseguiría un breve papel, ni siquiera acreditado, en *Tobi* (Antonio Mercero, 1978) —para lo cual hubo de hacerse pasar por española a todos los efectos— y luego otro aún más insignificante en *Las verdes praderas* (José Luis Garcá, 1979): "Garcá, que sabía perfectamente quien era yo", recuerda Aleandro, "me trató muy mal, como se trata a los extras en España, de muy mala manera (...). Yo estaba muy decepcionada por todo esto y decidíirme un tiempo a actuar en Venezuela"; véase la interesante entrevista con la actriz recogida en Mario Gallina, *De Gardel a Norma Aleandro. Diccionario sobre figuras del cine argentino en el exterior* (Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1999), p. 35.

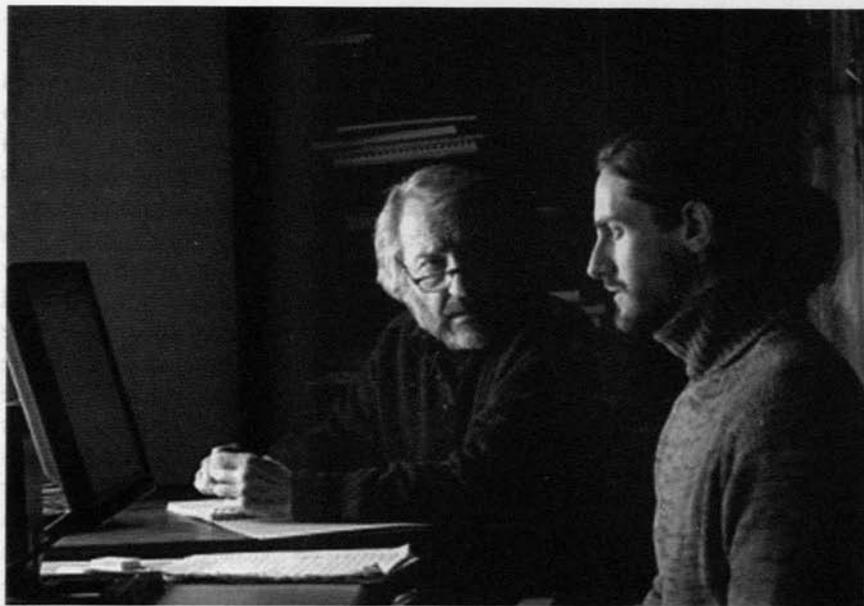
²⁰ Aunque nacido en Chile, Murúa se incorporaría tempranamente a la cinematografía argentina (como actor desde 1955 y realizador desde 1960): *La Raulito* fue su mayor éxito de público, obteniendo también una notable repercusión a raíz de su estreno comercial en España.

español, así como una de las primeras miradas críticas de nuestro cine sobre la situación de aquel país.

Aunque *La Raulito en libertad* no aborda explícitamente el problema del exilio argentino, su mera existencia ha de verse como un alabonazo que de forma súbita confrontaría a la industria fílmica española con una realidad cotidiana: la llegada de numerosos ciudadanos argentinos a nuestro país huyendo de la dictadura militar y la incorporación de un nutrido contingente de éstos a nuestro cine. La primera película española que aborda tales cuestiones es, sin embargo, *Los ojos vendados / Les yeux bandés* (Carlos Saura, 1978), donde Geraldine Chaplin interpreta el papel de una exiliada argentina que rememora las torturas a las que fue sometida antes de poder abandonar su país rumbo a España. Dos años después, Marilina Ross —que para entonces había logrado dar cierta continuidad a su carrera con películas como *Parranda* (Gonzalo Suárez, 1977), *Reina Zanaboria* (Gonzalo Suárez, 1977), *Soldados* (Alfonso Ungría, 1978) y *Al servicio de la mujer española* (Jaime de Armiñán, 1978)— interpretará finalmente el papel de una mujer argentina que se establece en España a raíz del establecimiento del eufemísticamente llamado Proceso de Reorganización Nacional en la *opera prima* de Fernando Méndez Leite *El hombre de moda* (1980). No obstante, el censo de films españoles sobre el tema se agota pronto y tan sólo los cortometrajes *Lina y Tina* (Susana Torres y Ricardo Pomedá, 1980), un modesto documental sobre dos actrices argentinas, y *Urría, 12 / Octubre, 12* (Ernesto del Río y Luis Eguiraun, 1982), protagonizado por Cecilia Roth y Walter Vidarte, abordan en aquellos años el mundo de los exiliados políticos argentinos en España. Cristina, la protagonista de *La reina del mate* (Fermín Cabal, 1985), es también una argentina afincada en Madrid, pero el film ya no ofrece ninguna referencia política que permita considerarla una exiliada.

La experiencia del exilio argentino abrirá, sin embargo, en nuestro cine un filón temático que tímidamente irán transitando otras obras. Mientras que el exilio chileno no parece haber inspirado en exceso a nuestros cineastas —el cortometraje *Antes de mi muerte* (Daniel Morin, 2003) constituye una propuesta aislada—, el exilio uruguayo constituye el inequívoco telón de fondo de *La vieja música* (Mario Camus, 1985) y *Estrella del Sur* (Luis Nieto, 2002), en tanto que *Sabor latino* (Pedro Carvajal, 1996) recoge el exilio de una guerrillera centroamericana en Madrid. En clave bien distinta, pues no se trata propiamente de exilio, aunque sí articula un determinado discurso de refrendo político, *Coraje* (Alberto Durant, 1999) muestra a una dirigente barrial peruana recogiendo en España el premio Príncipe de Asturias... Finalmente, el cortometraje *Golpe a golpe* (Manane Rodríguez, 1992) se erige en una crónica de urgencia de la tentativa golpista del 23-F al hilo de la evocación de su propia experiencia por parte de dos exiliados latinoamericanos.

Con todo, y aun en periodos más tardíos, serán siempre los efectos de la dictadura argentina los que reciban una mayor atención por parte del cine español. *Nueces para el amor* (Alberto Lecchi, 2000), una historia de amor a caballo entre Argentina y España, entre el presente y el doloroso pasado, revisitará explícitamente aquellos años, mientras que *Vidas privadas* (Fito Páez, 2001) convierte en protagonista a una mujer argentina que, tras veinte años en España, regresa finalmente a su país ante la grave enfermedad que padece su padre. Recorrido inverso, pero que acaso oculte historias personales no muy distintas a la postre, es el que hace la protagonista de *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), viajando a España para reencontrar al padre de su hijo: la explícita alusión en uno de los diálogos del film a los procesamientos a la sazón iniciados en Argentina no hace sino confirmar esta impresión. Razones políticas son también las que traen a España a los protagonistas de las últimas obras de Adolfo Aristarain, *Martin Hache* (1997), *Lugares comunes* (2002) y *Roma* (2004), si bien en ellas se desdibuja ya con frecuencia el perfil del exilio para abrirse al mundo de la inmigración económica. El caso de Joaquín Góñez, protagonista de *Roma*,



Roma (Adolfo
Aristarain, 2004)

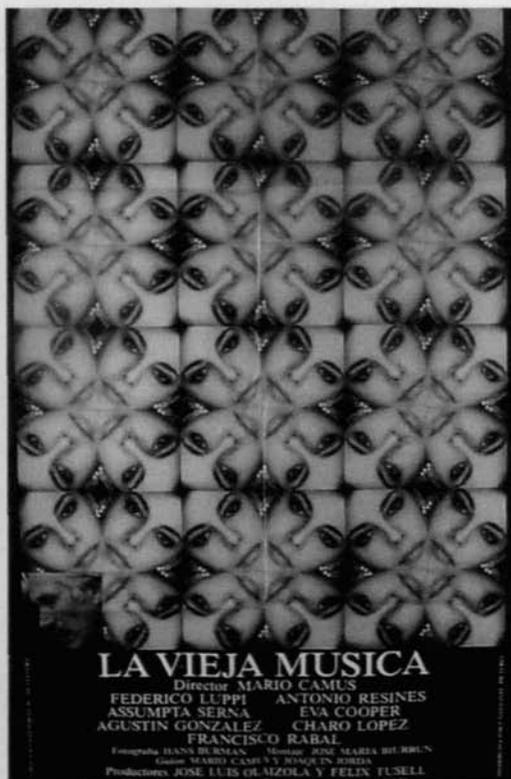
es revelador en este sentido: escritor afincado en España desde 1967, parece haber abandonado su país no tanto por efecto de la represión desencadenada por la dictadura de Onganía como por razones profesionales. Calificado de “rinconero” por su amigo Guido Rossi, que le reprocha no haberse comprometido nunca, Góñez admite por lo demás haber aprendido a ocultar su acento para así poder integrarse en la sociedad española del tardo-franquismo²¹.

Finalmente, *Los pasos perdidos* (Manane Rodríguez, 2001) destaca poderosamente por su tratamiento de un tema hasta entonces aparentemente tabú en nuestro cine, a saber, la llegada a España de ciudadanos argentinos vinculados a la dictadura de Videla que buscan, una vez restablecida la democracia en su país, iniciar *de incógnito* una nueva vida a este lado del Atlántico. Inteligente inversión de los patrones habituales en las incursiones de nuestro cine en estos temas, *Los pasos perdidos* subsiste —más allá de un cierto énfasis innecesario en algunas situaciones— como un caso singular que enriquece la cada vez más matizada y compleja galería de figuras de latinoamericanos en nuestro cine desplegada desde los años de la transición.

3. Extraños en el paraíso

Raras, si es que no excepcionales, son las películas anteriores a la década de los noventa que se hacen eco de la inmigración extranjera en España. De hecho, como muy gráficamente apunta Walter Actis, “en los años sesenta-setenta no existía el concepto inmigrante; existía

²¹ La experiencia poco tiene de singular o novelesco. En la citada entrevista (nota 17), Norma Aleandro evoca una cierta hostilidad ambiental contra los argentinos durante sus primeros años de exilio: “Incluso en la calle, para no recibir insultos o maltrato, no hablaba como argentina; eso como sensación era muy desagradable, pero bueno, la situación era así” (Mario Gallina, *De Gardel a Norma Aleandro. Diccionario sobre figuras del cine argentino en el exterior*, p. 34). Acerca de la imagen de los argentinos en aquellos años, y la subsiguiente mejora en su percepción pública por parte de la sociedad española, véase Walter Actis, “Las políticas migratorias y su impacto en las formas de inserción de la población inmigrante en España”, en *Migraciones: claves del intercambio entre Argentina y España*, pp. 149-150.



Cartel de *La vieja música* (Mario Camus, 1985)

LA VIEJA MÚSICA

Director MARIO CAMUS
 FEDERICO LUPII ANTONIO RESINES
 ASSUMPTA SERNA EVA CODOPER
 AGUSTIN GONZALEZ CHARO LOPEZ
 FRANCISCO RABAL
 Fotografía HANS BURMAN Montaje JUNE MARIE BURBUN
 Guion SERGIO CAMUS Y JESÚS IN JERUSALEM
 Productores JOSE LUIS GUAZOLA Y FELIX FUSELL

el concepto *extranjero*. Y eso significaba progreso, desarrollo, divisas, turistas, suecas, bikinis en la playa, etcétera. Era un concepto cargado positivamente²², por más que la habitual y consabida xenofobia franquista nunca dejara de estar presente en la sociedad española del momento. Hasta los años ochenta la mayor parte de los residentes extranjeros en España procedían de diferentes países de Europa occidental y su perfil no era tanto el de inmigrantes económicos como el de rentistas y jubilados establecidos en las zonas turísticas del país: el singular aumento de un 13% anual en la afluencia de extranjeros a la España desarrollista entre 1962 y 1967 se explica casi íntegramente en estos términos²³. No es éste el lugar para analizar la presencia de estos *extranjeros* en nuestro cine —una cuestión que, no obstante, aguarda un estudio detallado y riguroso—, pero sí de subrayar cómo hasta los años ochenta España no dejó en ningún momento de ‘construirse’ ideológicamente a sí misma como un país étnicamente homogéneo²⁴. La propia retórica de la Hispanidad, plasmada en mediocres títulos como *Ronda española* (Ladislaw Vajda, 1951) y *La cuarta carabela* (Miguel Martín, 1961), neutralizaba cualquier posible alteridad inherente a la presencia de figuras latinoamericanas en nuestro cine, acaso con la única excepción de las rumberas caribeñas de *Secretaria peligrosa* (Juan Orol, 1955) y *Quiéreme con música* (Ignacio F. Iquino, 1956)²⁵.

Excepcional en este sentido resulta el caso de *Zorrita Martínez* (Vicente Escrivá, 1975), donde Nadiuska encarna a una corista venezolana que se ve forzada a casarse con el ventrílocuo Serafín Tejón (José Luis López Vázquez, premio del Sindicato Nacional del Espectáculo por este papel) para poder así regularizar su situación en España. Todo menos memorable, *Zorrita Martínez* se apunta sencillamente al *boom* de la comedia erótica de los años setenta y en modo alguno aspira a desarrollar en sentido alguno la situación de partida: no obstante, su mera existencia ha de ser consignada como atípica aportación a un dis-

²² Walter Actis, “Las políticas migratorias y su impacto en las formas de inserción de la población inmigrante en España”, p. 137.

²³ David Corkill, “Race, Immigration and Multiculturalism in Spain”, p. 55; Walter Actis, “Las políticas migratorias y su impacto en las formas de inserción de la población inmigrante en España”, pp. 137-138.

²⁴ Isabel Santaolalla, “The Representation of Ethnicity and ‘Race’ in Contemporary Spanish Cinema”, p. 44.

²⁵ Un poco antes, *Bella, la salvaje* (Raúl Medina y Roberto Rey, 1952) había convertido a la actriz cubana Blanquita Amaro en la exótica reina (blanca) de una tribu africana, anticipando la que luego será una tendencia habitual en un determinado sector de la producción cinematográfica española, que establecerá una ecuación inequívoca entre los personajes de origen caribeño y una exuberante sensualidad. Sin embargo, la censura franquista operará como un muro infranqueable para este erotismo latino, prohibiendo sin ambages algunas de las películas más conflictivas e impidiendo que figuras como Ninón Sevilla o Isabel Sarli pudieran, a diferencia de muchos de sus colegas, incursionar seriamente en el cine español; véase a este respecto Alberto Elena, “Cantinflas censurado, o de cómo la censura franquista trató al cine latinoamericano”, en David Oubiña y Diana Paladino (eds.), *La censura en el cine hispanoamericano* (Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo / Universidad de Buenos Aires, 2005), especialmente pp. 35-38.

curso sobre la inmigración que todavía, en rigor, no había nacido. Otra de las escasas incursiones del cine español anterior a la primera Ley de Extranjería en el mundo de la inmigración latinoamericana es la ya mencionada *La vieja música* (Mario Camus, 1985), donde un entrenador de baloncesto uruguayo acepta un contrato para entrenar a un equipo de Lugo, no tanto por razones económicas (ni tan siquiera eminentemente políticas) como para tratar de reencontrar a una mujer de la que estuvo enamorado tiempo atrás. Primera película española de Federico Luppi, *La vieja música* contó al parecer con la colaboración ocasional —no acreditada— de Mario Benedetti en el guión²⁶, pero no logró articular un discurso riguroso sobre el tema ni, por otra parte, superar los peligros de un sentimentalismo lastimante. Finalmente, personajes como la criada cubana de *Laberinto de pasiones* (1982) o, incluso más tarde, la santera de *Todo menos la cbica* (Jesús Delgado, 2001) o el chófer, también cubano, de *Una chica entre un millón* (Alvaro Sáenz de Heredia, 1993) resultan tan marginales que apenas si cabe apuntar su existencia a beneficio de inventario.

Con todo, las cosas comienzan a cambiar de manera significativa a mediados de los noventa, coincidiendo con la mayor presión migratoria que experimenta el país y la creciente sensibilidad de nuestro cine hacia el problema²⁷. Hasta esa fecha, sin embargo, las presencias latinoamericanas en la producción española siguen adoptando variopintos perfiles: del panameño envuelto en tráfico de drogas y armas en el contexto de la Expo-92 (*Sevilla Connection*, José Ramón Larraz, 1992) al bandolero argentino en la Galicia de los años veinte (*La ley de la frontera*, Adolfo Aristarain, 1995), de la vedette caribeña recalada en los cabarets barceloneses (*Tiempos modernos*, Jorge Grau, 1995) a la diseñadora mexicana que viaja a España para pedir ayuda a un científico (*Katuwira*, Iñigo Vallejo-Nájera, 1996), median ciertamente grandes distancias y ninguno de estos títulos deja de ser una revisión más o menos aislada de las habituales figuras de la galería de personajes latinos en nuestro cine.

Incluso en los últimos años, dominados ya por la figura del inmigrante económico, subsisten determinadas inercias o se plantean algunas tendencias centrífugas en consonancia con la tradicional variedad en las representaciones. Las historias familiares transoceánicas, tan caras a la producción franquista, reaparecen en *El cuarteto de La Habana* (Fernando Colomo, 1999), *Adiós con el corazón* (José Luis García Sánchez, 2000), *Aunque estés lejos* (Juan Carlos Tabío, 2002) y *Héctor* (Gracia Querejeta, 2004), pero sin duda integran un contingente ya claramente marginal dentro de nuestro cine reciente²⁸. Lo mismo puede decirse de cantantes, coristas y personajes del mundo del espectáculo: si el popular *show* televisivo de *El grito en el cielo* (Félix Sabroso y Dunia Ayaso,

Cartel de *El grito en el cielo* (Félix Sabroso y Dunia Ayaso, 1998)



²⁶ José Luis Sánchez Noriega, *Mario Camus* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1998), p. 215.

²⁷ Sobre este particular, véase Alberto Elena, "Representaciones de la inmigración en el cine español: la producción comercial y sus márgenes", pp. 54-65.

²⁸ En cierto sentido, además, títulos como *El cuarteto de La Habana* y *Aunque estés lejos* han de ser vistos sobre todo como efectos de la política de coproducciones y/o la creciente internacionalización de los escenarios de nuestro cine, frecuentemente desplazado a Cuba para rodar obras tan dispares como *Maité* (Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, 1994), *Calor... y celos* (Javier Rebollo, 1996), *Sabor latino* (Pedro Carvajal, 1996), *Lejos de Africa* (Cecilia Bartolomé, 1996), *Mambí* (Santiago y Teodoro Ríos, 1998), *Putas negras* (Luis Oliveros, 2000), *Habana Blues* (Benito Zambrano, 2004) y *Hormigas en la boca* (Mariano Barroso, 2004), entre otras.



Deseo (Gerardo Vera, 2002)

1998) aparece todavía orquestado por una presentadora de origen latinoamericano, el papel de estrella de culebrones de *La mujer de mi vida* (Antonio del Real, 2001) queda ya, sin embargo, reservado a una (auto)paródica Miriam Díaz-Aroca. Títulos como *Operación Gónada* (Daniel F. Anselm, 2000) y *Deseo* (Gerardo Vera, 2002) apuestan por una cierta operación de revisión de la historia común, pero ni el discurso de los filmes ni los papeles de espías argentinos al servicio de la Alemania nazi en la España de la posguerra (interpretados por Daniela Cardone, en el primer caso, y Leonardo Sbaraglia y Cecilia Roth, en el segundo) ofrecen una verdadera perspectiva crítica. Cabría apuntar, por último, una persistente veta o filón de personajes latinos vinculados al mundo de la delincuencia organizada: *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995), *A tiro limpio* (Jesús Mora, 1996), *El árbol del penitente* (José María Borrell, 1999) y *Peor imposible. ¿Qué puede fallar?* (David Blanco y José Semprún, 2001) son algunos de los ejemplos más significativos.

Será, sin embargo, el inmigrante quien concite una mayor atención por parte de nuestros cineastas a partir de mediados de los noventa y siguiendo la estela de otros films sobre el tema, centrados en colectivos de distintas procedencias geográficas y culturales como *Las cartas de Alou* y demás títulos mencionados al comienzo de este artículo. Aunque *Un asunto privado* (Imanol Arias, 1995) y *Los hijos del viento* (Fernando Merinero, 1995) presentan ya sendos personajes de cubanos afincados en nuestro país —un gigoló contratado para tomar parte en un extraño juego y una mujer que se reencuentra en Las Palmas con el abogado español que le ayudó a salir de la isla— y la poco conocida comedia *La sal de la tierra* (Eugenio Martín, 1996) se construye en torno al personaje de una inmigrante colombiana contratada como empleada de hogar “para todo”, son sin duda *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996), *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997) y *Flores de otro mundo* (Icár Bollain, 1999) los tres films más populares de este particular ciclo de producción, así como también los más analizados y discutidos hasta la fecha.

En la puta calle, obra de Enrique Gabriel, un cineasta argentino establecido en España desde mediados de los setenta y autor de un film previo, *Krapatchbouk, al este del desdén* (1992), también centrado en el universo de la emigración (en este caso, de ciudadanos de la Europa oriental a Francia), constituye sin duda una apuesta vigorizante en el marco del tratamiento cinematográfico de la inmigración latinoamericana en España. Gabriel contrapone dos personajes muy distintos, el obrero vasco en paro que acude a Madrid en busca de trabajo y el inmigrante cubano que sobrevive en esta misma ciudad realizando toda clase de pequeños trabajos, para subrayar el papel vivificador que este último juega en la vida de aquél a partir del momento en que se conocen y entran en una rica dinámica de interacción. Por su parte, *Cosas que dejé en La Habana* se centra en el pequeño microcosmos de un grupo de mujeres cubanas llegadas a España en busca de mejores oportunidades personales y profesionales: el personaje de Igor (que interpreta Jorge Perugorria), aunque muy relevante en el film, no constituye en modo alguno su eje central, dominado siempre por el universo femenino. No es fácil identificar esa “secreta vena fordiana” que Carlos F. Heredero cree reconocer en la historia de *Cosas que dejé en La Habana*, pero sí convenir con él cómo la pelí-

cula —más allá de una cierta y epidérmica vocación testimonial— “habla de los sueños y de las ilusiones abandonadas, de una luz perdida y una cultura lejana”²⁹. Nostalgia y lucidez que convierten el itinerario de Nena, la principal protagonista del film, en un gran fresco que —de nuevo en palabras de Heredero— “deja entrever algunas de las heridas más dolorosas de la inmigración”³⁰ y proyecta una visión nada complaciente acerca de la realidad que describe.

Cosas que dejé en La Habana rehuye así hábilmente el doble peligro denunciado por algunos especialistas, paternalismo y/o sensacionalismo³¹, en el tratamiento de un tema a la sazón todavía poco transitado por el cine español. El suyo, sin embargo, es un discurso mucho más convencional en lo que toca a los habituales estereotipos sobre la sensualidad latina, en general, y caribeña, en particular, limitándose a plantear a la postre “el efecto liberatorio, jubiloso, producido por la colisión de una lujurante corporalidad exótica con los representantes mortecinos de la España eterna”³². La ecuación “sexo-Cuba” —tan explotada después en nuestra producción fílmica, pero ya con algunos notorios antecedentes³³— es complacientemente invocada por Gutiérrez Aragón, que se revela, no obstante, bien consciente de su opción: “La parte que yo he heredado de mi familia cubana es enormemente sensitiva hacia los placeres. Placeres de todo tipo: los alimentos de la tierra, la sensualidad, etc. El propio mundo de las jineteras parece un puterío visto desde aquí, pero contemplado desde dentro es otra cosa. Allí se vive primero como un gozo y luego como un comercio, porque ellas eligen y no se van con cualquiera. El universo sensual de Cuba es muy fuerte y quería que esto tuviera mucha presencia en las imágenes”³⁴.



Cartel de *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996)

²⁹ Carlos F. Heredero, *Cuentos de magia y conocimiento: el cine de Manuel Gutiérrez Aragón* (Madrid, Alta Films, 1998), p. 121.

³⁰ Carlos F. Heredero, *Cuentos de magia y conocimiento: el cine de Manuel Gutiérrez Aragón*, p. 116.

³¹ “El trabajo de sensibilización en nuestra sociedad española sobre los inmigrantes”, escribe Gema Martín Muñoz, “debería realizarse sin paternalismo (visiones románticas, esteticistas o victimistas) ni sensacionalismo (como si se tratase de un fenómeno incontrolado que nos amenaza), simplemente deben ser mejor conocidos en su dimensión social y humana”; “Conclusión”, en Gema Martín Muñoz (ed.), *Aprender a conocerse. Percepciones sociales y culturales entre España y Marruecos* (Madrid, Fundación Repsol YPF, 2001), p. 184.

³² Vicente Molina Foix, *Manuel Gutiérrez Aragón* (Madrid, Ediciones Cátedra, 2002), p. 135.

³³ Tanto *Un asunto privado* como *Los hijos del viento*, películas ambas producidas en 1995, se amoldaban dócilmente a estos estereotipos.

³⁴ Citado en Carlos F. Heredero, *Cuentos de magia y conocimiento: el cine de Manuel Gutiérrez Aragón*, p. 112. Para un perceptivo análisis de la película desde este punto de vista, véase Paz Villar-Hernández, “El Otro: conflictos de identidad en el cine español contemporáneo”, pp. 5-6.

Cosas que dejé en La Habana (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997)



Una óptica muy diferente es la que adopta *Flores de otro mundo*, donde el discurso sobre la sensualidad adquiere matices más ricos y complejos. Las protagonistas del film, Patricia y Milady, una dominicana y una cubana que entablan relaciones con dos españoles que viven en una zona rural, son también sensuales y exuberantes, pero Icíar Bollaín utiliza este elemento como una clave esencial para entender las razones del rechazo por parte de las mujeres del pueblo, que adoptan una actitud bien distinta frente a Marirrosi, la enfermera de Bilbao que también se empareja con uno de los lugareños. El hecho de que aquellas sean de raza negra añade un punto de alteridad a un tipo de inmigración, la latinoamericana, que siempre ha detentado un menor grado de *otredad* respecto a, por ejemplo, magrebíes y subsaharianos³⁵. Sin embargo, el mayor acierto de la realizadora estriba en sortear los más evidentes estereotipos y dotar a sus dos protagonistas de una hondura y un espesor psicológicos poco o nada habituales en la producción española sobre el tema. Milady, la joven cubana traída a España por su acaudalado amante nunca es presentada como un objeto sexual, en tanto que Patricia llega desde Madrid buscando rehacer su vida tras un matrimonio fracasado con otro dominicano, con el que ha tenido dos hijos. La aventura es para ambas una estricta operación de supervivencia, venciendo a la pobreza, rompiendo con la soledad, palpando finalmente un retazo de felicidad. Como *En la puta calle* y *Cosas que dejé en La Habana*, la película de Bollaín ofrece una mirada desencantada y penetrante sobre la inmigración latinoamericana en España en un momento en el que jus-

³⁵ Los consabidos tópicos sobre la sexualidad de los negros distaban mucho de haber desaparecido del cine español y así, como subraya Emmanuel Vincenot, "Alou, Saïd, Mihai et les autres: les immigrés dans le cinéma espagnol des années quatre-vingt-dix", pp. 88-89, *El rey del mambo* (Charles Mira, 1989) "se abandona a un racismo sin complejos y retoma con un candor desarmante el estereotipo del negro-semental" a propósito del antenista jamaicano que la protagoniza. Mientras que *Las cartas de Alou* obviaba completamente el tema, *Bwana* (Imanol Uribe, 1996) se auto-erigirá en *locus* central del discurso hilvanado por nuestro cine sobre el particular; véase el análisis que de este film hace Isabel Santaolalla en "Close Encounters: Racial Otherness in Imanol Uribe's *Bwana*", en Robin Fiddian y Ian Michael (eds.), *Sound on Vision. Studies on Spanish Cinema*, monográfico de *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 76, n.º 1 (1999), pp. 111-122, y posteriormente, desde planteamientos más comparativos, en "Behold the Man! Masculinity and Ethnicity in *Bwana* (1996) and *En la puta calle* (1998)", en Guido Rings y Rikki Morgan-Tamosunas (eds.), *European Cinema: Inside Out. Images of the Self and the Other in Postcolonial European Film* (Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2003).

tamente ésta iba a dispararse cuantitativamente, adquiriendo por lo demás particulares matices en función de la creciente diversificación de los países de procedencia y la aparición de nuevos perfiles socio-laborales, por no hablar ya de su ostensible peso relativo en el conjunto de los flujos migratorios recibidos por nuestro país en el último quinquenio.

Distintos autores han señalado el punto de inflexión que marcan películas como *Cosas que dejé en La Habana* y *Flores de otro mundo* en las estrategias de representación de los inmigrantes en nuestro cine más reciente³⁶. Adoptando a mujeres como protagonistas, estas dos obras no harían en realidad sino reflejar un hecho bien establecido, a saber, que “en general la inmigración latinoamericana a España ha estado y sigue estando encabezada por mujeres”³⁷, por más que en los últimos dos o tres años esta preponderancia se haya ido atenuando. En efecto, las mujeres fueron desde fechas tempranas las pioneras en la cadena migratoria desde América Latina, beneficiándose de “la existencia de una demanda numéricamente importante de mano de obra inmigrante para ciertos nichos laborales tradicionalmente feminizados, como puede ser el servicio doméstico”³⁸, produciéndose únicamente con posterioridad el reagrupamiento familiar en nuestro país.

A diferencia, pues, de lo que sucede con los inmigrantes de otras procedencias, con un perfil mayoritariamente masculino, el colectivo latinoamericano se caracteriza —con independencia de las lógicas fluctuaciones según los periodos y los países de origen— por una fuerte presencia femenina y el cine español así lo ha reflejado. Al margen de *Cosas que dejé en La Habana* y *Flores de otro mundo* (o de otras películas también citadas ya como *Los hijos del viento* o *La sal de la vida*), mujeres son las protagonistas de *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999), *La gran vida* (Antonio Cuadri, 2000), *Almejas y mejillones* (Marcos Carnevale, 2000), *Adiós con el corazón* (José Luis García Sánchez, 2000), *La mujer de mi vida* (Antonio del Real, 2001), *I Love You, Baby* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2001), *La novia de Lázaro* (Fernando Merinero, 2002), *Entre Abril y Julio* (Aitor Gaizka, 2002), *Debajo de las piedras* (Pedro Rosado, 2005) o *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), por no citar sino algunos de los casos más

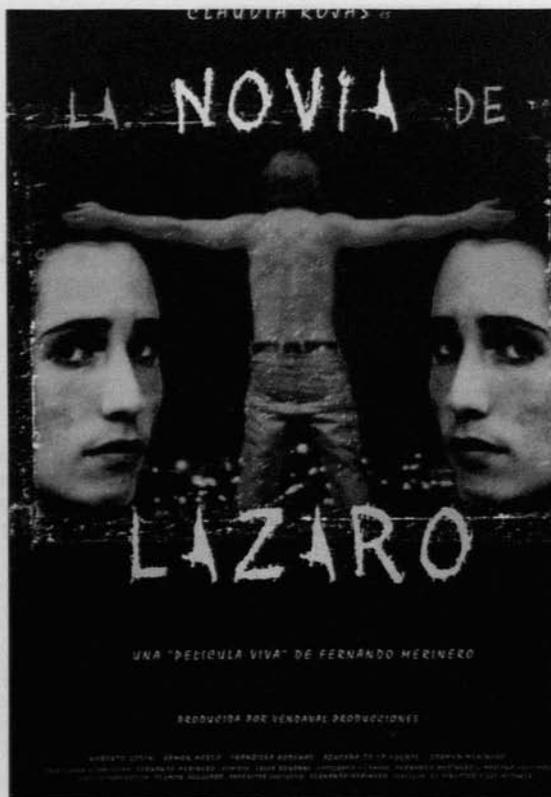
Almejas y mejillones
(Marcos Carnevale,
2000)



³⁶ Véase, por ejemplo, Paz Villar-Hernández, “El Otro: conflictos de identidad en el cine español contemporáneo”, pp. 5-7.

³⁷ Raquel Martínez Buján y Montse Golías Pérez, “La latinoamericanización de la inmigración en España”, ponencia presentada en el IX Congreso de Población Española (Universidad de Granada, 23-25 de septiembre de 2004). *Nuevo Siglo: nuevos datos, nuevos perfiles*, accesible en [www.ieg.csis.es/poblacion/documentos/aportaciones/Vicente%20Gozalvez/La%20latinoamericanizaci%C3%B3n%20de%20la%20inmigraci%C3%B3n%20en%20Espa%C3%B1a%20%20Raquel%20Mart%C3%ADnez%20Buj%C3%A1n%20y%20Montse%20Gol%C3%ADas%20P%C3%A9rez.pdf], p. 1.

³⁸ Antía Pérez Caramés, “Los residentes latinoamericanos en España: de la presencia diluida a la mayoría”, *Papeles de Población*, n.º 41 (julio-septiembre de 2004), p. 277. Los primeros estudios sobre el tema se remontan, no obstante, a algunos años antes: Carmen Gregorio Gil, *Migración femenina: su impacto en las relaciones de género* (Madrid, Narcea, 1998) y Laura Oso Casas, *La migración hacia España de mujeres jefas de hogar* (Madrid, Instituto de la Mujer, 1998).



Cartel de *La novia de Lázaro* (Fernando Merinero, 2002)

significativos dentro de la producción comercial de ficción³⁹. La casuística es ciertamente variada y engloba tanto a camareras como a profesoras de música o, muy frecuentemente, prostitutas⁴⁰, pero el predominio es claro y contundente frente a los pocos films en los que la inmigración latinoamericana viene inequívocamente encarnada por una figura masculina⁴¹.

De manera natural, la fórmula consabida “hombre español/mujer inmigrante” encuentra aquí su perfecta encarnación, ya sea con final feliz o desdichado, en dramas broncos o comedias sofisticadas. Cualquier transgresión, cuando quiera que ésta excepcionalmente se produzca, aparece no obstante sistemáticamente condenada al fracaso: como si la imposible relación de Alou con Carmen, finalmente truncada por las circunstancias, estuviera condenada a repetirse, ningún cineasta parece tampoco apostar en su obra por la viabilidad de una pareja mixta formada por un inmigrante latinoamericano y una mujer española⁴². La fórmula inversa es, no obstante, habitual y —aunque a veces, como en *La novia de Lázaro*, pueda estar igualmente condenada al fracaso— los *bappy endings* sentimentales constituyen de hecho una expeditiva vía de integración social. Dos comedias muy diferentes, pero realizadas el mismo año, *I Love You, Baby* (2001) y *La mujer de*

³⁹ A ellos cabría añadir, no obstante, un número nada insignificante de cortometrajes: *Sólo esperarte* (Mariano Santiago de Blas, 1996), *Verbena* (Indalecio Corugedo, 1998), *Nadie (Un cuento de invierno)* (Manuel Martín Cuenca, 1999), *Mayte y las nubes* (Ana Rosa Diego, 2001), *Platicando* (Marisa Lafuente, 2004), etc.

⁴⁰ Con todas sus limitaciones, un estudio realizado recientemente por la Unidad Técnica de la Guardia Civil estimaba que el 58.5% de las prostitutas que trabajan en clubs de carretera de toda España son latinoamericanas (el porcentaje de extranjeras sobre el total supera el 90%), obviamente sin permisos de trabajo ni opción a acogerse al último proceso de regularización de inmigrantes abierto por el gobierno. Véase Soledad Gallego-Díaz, “La esclavitud más antigua del mundo”, *El País*, 24 de junio de 2005, p. 27.

⁴¹ *El extra: la historia de un personaje secundario* (Alberto Pernet, 2002), centrado en los vanos esfuerzos de un inmigrante colombiano por integrarse en la sociedad española, es quizás el título más conocido: el hecho de que se trate de un cortometraje no deja de ser expresivo. Ni el director de cine cubano de *Aunque estés lejos* (Juan Carlos Tabío, 2002), ni el ejecutivo argentino de una multinacional norteamericana en España de *Smoking Room* (Roger Gual y Julio D. Wallovits, 2002) ni, menos aún, el soñador protagonista de *El lado oscuro del corazón II* (Eliseo Subiela, 2001), que se traslada de Argentina a España en busca de la mujer ideal, se ajustan al perfil de inmigrante que sus contrapartidas femeninas sí encarnan. El caso de *La vida aquí* (Jesús Font, 2003), basado en el caso real de un joven argentino que se establece en un pueblo de Teruel acompañado de su falsa familia (en realidad, su pequeño sobrino y una actriz que ha contratado para simular que es su esposa), merecería una consideración aparte, pero de nuevo estamos lejos del *modelo Alou*, todavía vigente en numerosas representaciones de la inmigración magrebi y subsahariana en nuestro cine.

⁴² Tan sólo el caso argentino merecería una consideración especial en este sentido, pero si en *Nueces para el amor* (Alberto Lechi, 2000) se trata más bien de la figura de un exiliado por razones políticas, en *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002) sólo el hijo de los protagonistas —un personaje ciertamente secundario—, casado con una española y establecido en nuestro país, se ajusta a tal perfil. En cuanto a *Reinas* (Manuel Gómez Pereira, 2005), el matrimonio gay del joven Oscar ha ser considerado parte de otro discurso.

mi vida (2001), establecen convenientemente el paradigma: si en la primera es una joven dominicana (interpretada, muy bien por cierto, por la mexicana Tiaré Scanda) la que acaba otorgando un cierto equilibrio a la vida del joven provinciano recién llegado a Madrid, en la segunda, una joven peruana (de origen argentino, se subraya, toda vez que el papel corre a cargo de Leticia Bredice) salvará del abismo al actor maduro y fracasado con el que inicialmente acepta casarse sólo para regularizar su situación. *Entre Abril y Julio* (2002) realizada al año siguiente, constituye de hecho una variación sobre este tema —joven musicóloga argentina devuelve la ilusión a un solitario locutor de radio— y certifica una vez más la vigencia de la fórmula⁴³.

Ahora bien, es importante apreciar cómo el telón de fondo sobre el que se realizan todas estas películas ha cambiado ya con respecto al de los films seminales de la segunda mitad de los noventa (*En la puta calle*, *Cosas que dejé en La Habana*, *Flores de otro mundo*). A partir de 1999 se produce un singular proceso que los expertos han dado en llamar la “latinoamericanización de la inmigración en España” y que refleja un evidente y brusco cambio en las tendencias migratorias hacia nuestro país⁴⁴. Para empezar, el tradicional predominio de una inmigración de origen magrebí —marroquí, para más señas—, que hunde sus raíces en la década de los setenta y se beneficia particularmente de las regularizaciones de 1986 y 1991⁴⁵, se quiebra a favor de un nutrido contingente de inmigrantes latinoamericanos que, con un nuevo perfil, comienza a llegar a España desde finales de los noventa. Así, explica sintéticamente Antía Pérez Caramés en un espléndido y muy documentado estudio, “en el año 1992 los argentinos eran el colectivo más importante en la inmigración latinoamericana, suponiendo un tercio del total de los residentes de América Latina. En segundo lugar figuraban los peruanos, venezolanos y dominicanos, con un peso relativo superior al nueve por ciento sobre el total. Por debajo de esta cifra estarían inmediatamente chilenos y colombianos (...) En el año 1997 la composición por nacionalidades ya ha dado su primer vuelco. La importancia de los argentinos ha decaído, pasando de 29.22 por ciento a 15.34 por ciento; surgiendo dos colectivos nacionales, el peruano y el dominicano, que se disputan el primer puesto en la representación porcentual (...) En el año 2001 las antiguas nacionalidades que habían copado el panorama migratorio desaparecen y su hueco es ahora ocupado con especial protagonismo por los residentes ecuatorianos, que representan 31.90 por ciento sobre el total. Los colombianos suponen casi 20 por ciento y los peruanos, 10.70 por ciento; los anteriormente predominantes argentinos se quedan en un discreto quinto puesto (el cuarto es ocupado por los residentes dominicanos), con un porcentaje de 7.66”⁴⁶.

No se trata, pues, tanto de que los ciudadanos argentinos hayan dejado de llegar a nuestro país en los últimos años como de que su peso relativo ha quedado fuertemente diluido en el marco de una oleada migratoria de origen predominantemente andino. En realidad, los tres diferenciados flujos de las últimas décadas (exilio de finales de los seten-

⁴³ Datos recientemente difundidos por el Instituto Nacional de Estadística revelan que colombianas (con claro predominio), ecuatorianas, brasileñas y argentinas fueron las preferidas por los ciudadanos españoles que contrajeron en 2004 matrimonio en nuestro país con mujeres extranjeras. Véase Charo Nogueira, “Más bodas con extranjeros”, *El País*, 23 de junio de 2005, p. 39.

⁴⁴ Véase, por ejemplo, el citado trabajo de Raquel Martínez Buján y Montse Gollás Pérez, “La latinoamericanización de la inmigración en España”.

⁴⁵ Sobre la inmigración marroquí en España, que no cabe analizar aquí en detalle, véase el imprescindible trabajo de Bernabé López García y Mohamed Berriane (eds.), *Atlas de la emigración marroquí en España* (Madrid, Taller de Estudios Internacionales Mediterráneos / Universidad Autónoma de Madrid, 2004).

⁴⁶ Antía Pérez Caramés, “Los residentes latinoamericanos en España: de la presencia diluida a la mayoría”, pp. 270-272.

ta, hiperinflación de la segunda mitad de los ochenta, *corralito* a partir de 2001)⁴⁷ han venido a conformar una colonia argentina cuyos efectivos superarían, de acuerdo con el último censo (provisional) de población residente en España (1 de enero de 2005), las 150.000 personas. Pero este número no representa ya más que un porcentaje de 4.11%, viéndose duplicado y triplicado, respectivamente, por el alcanzado por colombianos (7.29%) y ecuatorianos (13.32%). Nuestro cine, sin embargo, no se habría hecho aún eco de tales cambios y, mientras que el único largometraje sobre la inmigración ecuatoriana en España es, de hecho, una producción ecuatoriana (*Problemas personales*, Lisandra I. Rivera y Manolo Sarmiento, 2002), los argentinos siguen protagonizando títulos como *Almejas y mejillones* (Marcos Carnevale, 2000), *Entre Abril y Julio* (Aitor Gaizka, 2002) o *La vida aquí* (Jesús Font, 2003), por no citar sino algunos títulos en los que el perfil del (de la) inmigrante se percibe con claridad. Obviamente, los recientes éxitos del cine argentino en nuestras taquillas, la bonanza de las coproducciones y la configuración de un genuino *star system* hispano-argentino tienen mucho que ver con esta situación, pero en absoluto la explican por sí solos. De hecho, los films que aluden a la inmigración argentina no son los de mayor presupuesto ni cuentan por lo general con el protagonismo de algunas de estas estrellas transnacionales (Luppi, Alterio, Solá, Sbaraglia, Darín...): si Gastón Pauls y Leticia Bredice pudieron convertirse en rostros vagamente familiares para los espectadores españoles a raíz de su intervención en la exitosa *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000), ni Paola Krum ni Marina Sereskesy —por mantenernos en los márgenes de los repartos de los tres films citados— se habían asomado previamente a las pantallas de nuestro país⁴⁸.

El nuevo panorama de la inmigración se define, sin embargo, por las tendencias apuntadas más arriba y no es difícil rastrear sus huellas en el ámbito cinematográfico. Al margen de la (sin duda, provisional) ausencia de ecuatorianos en la producción española de ficción, peruanos, colombianos, dominicanos o, por supuesto, cubanos comienzan a ser figuras habituales en nuestro cine, en estrecha correspondencia con los profundos cambios de la realidad migratoria de los últimos años⁴⁹. Esa ostensible *latinoamericanización* de la inmigración no se ha producido, por lo demás, de manera aleatoria o fortuita, sino que ha venido impulsada por determinados planteamientos ideológicos y por políticas de actuación concretas. Aunque es cierto que la primera Ley de Extranjería de 1985 otorgaba ya cierto carácter preferencial a los ciudadanos de países de América Latina —junto a sefardíes, gibraltareños o ecuatoguineanos—, no será sino en fechas posteriores cuando la noción de 'filtro étnico' adquiera carta de naturaleza y confiera a la inmigración latinoamericana un estatuto

⁴⁷ Véase Walter Actis, "Las políticas migratorias y su impacto en las formas de inserción de la población inmigrante en España", pp. 141 y 143.

⁴⁸ El buen momento de las relaciones hispano-argentinas alcanzará asimismo a la producción televisiva y de este modo series de éxito como *Un paso adelante* (Antena 3) y *Hospital Central* (Telecinco) contarán con personajes fijos de argentinos residentes en nuestro país: Fabián Mazzei en el papel de Horacio, y Roberto Drago en el papel de Héctor, respectivamente.

⁴⁹ Una interesante perspectiva comparativa es la que ofrecen los diferentes trabajos de la peruana Jessica Retis sobre la percepción de la inmigración latinoamericana en la prensa española. Véanse, entre otros, "La construcción de la imagen de la inmigración latinoamericana en España", en Fernando Contreras, Rafael González y Francisco Sierra (eds.), *Comunicación, cultura y migración* (Granada, Junta de Andalucía, 2003); "La imagen del otro: inmigrantes latinoamericanos en la prensa nacional española", *Sphera Publica. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, nº 4 (2004); y "¿Miradas compasivas o atemortizadas? La construcción de la imagen de los inmigrantes ecuatorianos y colombianos en la prensa española", ponencia presentada en el *IV Congreso sobre la Inmigración en España: Ciudadanía y Participación* (Gerona, 10-13 de noviembre de 2004), accesible en [www.udg.edu/congres_inmigracio_/MESES/taula12/ponencies/M12P-Jessica_Retis.PDF].



Nueve reinas (Fabián Bielinsky, 2000)

privilegiado frente a otras tan significativas, cuantitativa y culturalmente, como la de origen magrebi⁵⁰.

La argumentación básica de los partidarios de establecer una doble categoría de inmigrantes, los integrables y los no integrables, aparece plasmada en un artículo de Federico Jiménez Losantos, publicado en *ABC* en octubre de 1999, que —sin ser el primero ni el único— fija convenientemente las coordenadas de un intenso debate político que estaba reabriéndose con virulencia por aquellas fechas. “La lengua y la religión son elementos clave”, apuntaba el articulista, “porque conforman también el modelo familiar, núcleo básico de la socialización de los individuos, al menos en España. Hispanoamericanos y católicos del este de Europa son las extracciones geográficas que más fácilmente pueden arraigar en nuestro país, las que en una sola generación tendrán hijos españoles sin más complejos que los inevitables y con el razonable cosmopolitismo que precisará cualquier criatura del milenio inmediato”⁵¹. Esta política de *inmigración racional*, alentada y jaleada desde diversos foros ideológicamente afines al Partido Popular, y al hilo por lo demás de la creciente xenofobia anti-magrebi y del estallido de brotes racistas en Tarrasa (1999) y El Ejido (2000), encontrará su plasmación material en la propia política gubernamental. Singularmente, la firma del Convenio Bilateral entre España y Ecuador (que concedió a los ciudadanos de este país una posición de ventaja en el proceso de regularización “por arraigo” de 2001)⁵² alterará de manera radical la dinámica migratoria, tanto por lo que respecta a la inmigración latinoamericana como en términos absolutos. Los poco más de mil ecuatorianos residentes en España en 1992 (todavía un exiguo colectivo de 4.112 personas en 1997) aumentarán espectacularmente

⁵⁰ Véase el excelente análisis de Bernabé López García, “El Islam y la integración de la inmigración en España”, Conferencia inaugural del Master en Migración, Refugio y Relaciones Intercomunitarias, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, mayo de 2001, accesible en [www.imsersomigracion.upco.es/Documentos/Otros/Conf%20Islam.PDF].

⁵¹ Federico Jiménez Losantos, “Inmigración racional”, *ABC*, 5 de octubre de 1999, citado por Bernabé López García, “El Islam y la integración de la inmigración en España”, p. 4.

⁵² Tal proceso de regularización siguió a la promulgación de la Ley Orgánica 8/2000 de 22 de diciembre de Reforma de la Ley Orgánica 4/2000 de 11 de enero sobre Derechos y Libertades de los Extranjeros en España y su Integración, en vigor desde 23 de enero de 2001, popularmente conocida como segunda Ley de Extranjería.

Princesas (Fernando León de Aranoa, 2005)



hasta alcanzar la cifra de casi 492.000 de acuerdo con el censo provisional a 1 de enero de 2005, prácticamente igualando así al tradicionalmente mayoritario contingente marroquí⁵³.

Sea como fuere, y en una consideración global, no cabe duda de que distintas decisiones políticas adoptadas en el último lustro han potenciado claramente la inmigración de ciudadanos latinoamericanos frente a los de otras procedencias y que, en todo caso, “este colectivo ha sido el más beneficiado en las distintas regularizaciones que han tenido lugar en España”⁵⁴. De este modo, la importancia relativa de los latinoamericanos sobre el total de residentes ha pasado del 18.78% de 1992 al 32.11% de 2004⁵⁵, que sin duda —con los datos provisionales del Padrón Municipal a 1 de enero de 2005— no ha hecho sino seguir incrementándose. Por otro lado, los datos disponibles revelan con toda claridad que, lejos de haberse tratado de un proceso gradual, el incremento de los residentes latinoamericanos en España se ha acelerado desde finales de 2001, habiéndose así duplicado la presencia de latinoamericanos con residencia legal en España entre dicha fecha y mediados de 2004⁵⁶.

La propia distribución territorial de la inmigración latinoamericana en España ha ido también modificándose a medida que este proceso tomaba cuerpo y, lejos de ser homogénea, se ha concentrado en Madrid (con aproximadamente un tercio de los residentes latinoamericanos) y Barcelona (con cerca del 16%), en función directa de los nichos que aquella tiende preferentemente a ocupar en el mercado laboral de nuestro país conforme a un bien estudiado proceso de etnoestratificación⁵⁷. De este modo, en la actualidad, el trabajo

⁵³ Fuentes: *Anuario Estadístico de Extranjería (1992-2002)* del Ministerio del Interior y *Avance del Padrón Municipal a 1 de enero de 2005 (datos provisionales)* del Instituto Nacional de Estadística, accesible en [www.ine.es/inebase/cgi/um?m=%2Ft20%2Fe245%2Fp04%2Fprovi&O=pcaxis&N=&L=0].

⁵⁴ Antía Pérez Caramés, “Los residentes latinoamericanos en España: de la presencia diluida a la mayoritaria”, p. 261. De acuerdo con las estimaciones de esta misma autora, el 60% de las nacionalizaciones de extranjeros en España producidas entre 1993 y 2002 correspondieron a ciudadanos latinoamericanos (p. 275).

⁵⁵ *Anuario Estadístico de Extranjería (1992-2004)* del Ministerio del Interior, citado por Antía Pérez Caramés, “Los residentes latinoamericanos en España: de la presencia diluida a la mayoritaria”, p. 264.

⁵⁶ Antía Pérez Caramés, “Los residentes latinoamericanos en España: de la presencia diluida a la mayoritaria”, p. 266.

de los inmigrantes latinoamericanos se focaliza de manera preferente en el sector servicios, quedando para otros colectivos (magrebíes, subsaharianos, ciudadanos de Europa del Este...) la inserción mayoritaria en el sector agrario, industrial o de la construcción. Con datos de finales de 1999, Raquel Martínez Buján y Montse Golías Pérez demuestran cómo más del 85% de los inmigrantes latinoamericanos residentes en España trabaja en el sector servicios, hecho que sin duda tiene mucho que ver con la acusada feminización de este colectivo (al menos hasta hace un par de años) y su empleo en el servicio doméstico y de cuidado de personas dependientes, pero también con el mayor nivel educativo de los mismos en comparación con otros colectivos de inmigrantes y la posibilidad, por tanto, de desempeñar algunos puestos reservados para técnicos y profesionales⁵⁸.

Como ya se apuntaba más arriba, la producción cinematográfica española de los últimos años ha venido reflejando estos cambios de manera evidente por lo que se refiere a la procedencia de los personajes: colombianos o peruanos se dan así la mano con argentinos o cubanos, más por la propia exigencia de una realidad cambiante que por las consabidas estrategias industriales del sector (coproducciones, etc.). Pero, junto a esto, se observa también una creciente tendencia a integrar la inmigración latinoamericana en un marco de representación más amplio, dibujando grandes frescos en los que su presencia cobra un sentido distinto. De algún modo, y frente a la posible vigencia de aquella noción de 'filtro étnico' que aspira a convertir *de facto* a los latinoamericanos en "los preferidos del siglo XXI"⁵⁹, diversos cineastas —trabajando normalmente en los márgenes del sistema de producción comercial— parecen apostar por una visión integradora y, a la postre, eminentemente política. Y si, en manos de jóvenes realizadores, el cortometraje ha sido uno de los vehículos más tempranos y determinantes de la puesta en circulación de imágenes sobre la inmigración y de apuntalamiento de esta idea de *melting pot*,⁶⁰ será el documental quien tome decisivamente el relevo y lo haga además de la mano de las primeras experiencias de los propios inmigrantes detrás de las cámaras.

⁵⁷ Antía Pérez Caramés, "Los residentes latinoamericanos en España: de la presencia diluida a la mayoritaria", pp. 268 y 282-290.

⁵⁸ Raquel Martínez Buján y Montse Golías Pérez, "La latinoamericanización de la inmigración en España", pp. 6-10. Los datos que ofrecen estas autoras no dejan lugar a dudas y así más del 21% de los inmigrantes latinoamericanos en España cuentan con una titulación universitaria (en tanto que más de la mitad ha completado el ciclo de educación secundaria), parámetros que en absoluto se aplican a, por ejemplo, los residentes marroquíes, lo cual necesariamente genera determinadas inercias discriminatorias entre ambos colectivos. El hecho de que, según la Encuesta de Regularización de 2000, el 68.2% de los inmigrantes latinoamericanos tuvieran ya un puesto de trabajo en su país de origen indica, por su parte, cómo, a diferencia de lo que sucede con otros colectivos, esta inmigración, aun siendo obviamente de naturaleza económica, se cifra más en una búsqueda de nuevas y mejores oportunidades laborales, profesionales y personales que estrictamente en la búsqueda de un empleo.

⁵⁹ La expresión se toma del título del conocido y muy citado trabajo de Antonio Izquierdo Escribano, Diego López de Lera y Raquel Martínez Buján, "Los preferidos del siglo XXI: la inmigración latinoamericana en España", en Francisco Javier García Castaño y Carolina Muriel López (eds.), *La inmigración en España: contextos y alternativas* (Actas del Tercer Congreso de la Inmigración en España) (Granada, Laboratorio de Estudios Interculturales, 2002), vol. II, pp. 237-250; una versión inglesa revisada y ampliada se publicó como "The Favourites of the Twenty-First Century: Latin American Immigration in Spain", *Studi Emigrazione*, n° 149 (2003), pp. 98-125.

⁶⁰ Véase Alberto Elena, "Representaciones de la inmigración en el cine español: la producción comercial y sus márgenes", pp. 62-64. Las andanzas de un inmigrante latinoamericano y uno chino en Lavapiés en *Esconde la mano* (Nicolás Méndez, 2002), la descripción del abigarrado microcosmos de este popular barrio madrileño en el celebrado *Amigo no gima* (Iñaki Peñafiel, 2003) o la pequeña encuesta sobre la experiencia de vida en Barcelona de un grupo de inmigrantes de distintas procedencias en *Singladuras* (Oscar Gisbert, Lucas Maldonado y Diana Arias, 2002) son algunas muestras de esta creciente tendencia por parte de los jóvenes cortometrajistas españoles a presentar la inmigración latinoamericana en un marco no necesariamente diferenciado.

Estadística Española
Censos 2004
Nº 14
Instituto Pardo
2004

Francisco J. Martínez
Lafont, 2004



Extranjeras (Helena Taberna, 2003)

Si *Cuatro puntos cardinales* (Natalia Díaz, Pilar García Elegido, Manuel Martín Cuenca y José Manuel Campos, 2002) —en realidad un largometraje integrado por cuatro piezas de media hora de duración— y *Extranjeras* (Helena Taberna, 2003) constituyen, más allá de sus irregulares resultados, las primeras tentativas serias por parte de los documentalistas españoles de abordar el problema de la inmigración en España, la verdadera novedad de los últimos años es la aparición de algunos títulos que ofrecen un análisis del mismo desde la propia perspectiva de sus protagonistas. *Problemas personales* (Lisandra I. Rivera y Manolo Sarmiento, 2002), la primera aproximación al universo de la inmigración ecuatoriana en España, era todavía un film de producción íntegramente ecuatoriana, pero en los últimos años al menos tres documentales de largometraje realizados en España por inmigrantes han venido a engrosar la cada vez más nutrida filmografía sobre el tema. Sin que quepa todavía hablar realmente de una generación de cineastas de la inmigración, estos films ofrecen no obstante una mirada propia y singular que marca un pequeño hito en el proceso de homologación de nuestro cine al de los países de nuestro entorno también receptores de flujos migratorios.

El otro lado: un acercamiento a Lavapiés, realizado en Madrid por el joven cineasta egipcio Basel Ramsis entre 2001 y 2002, detenta un papel pionero en este sentido y conjuga la pura voluntad testimonial con una inequívoca vena militante en su aproximación a la vida cotidiana en el particular microcosmos elegido como referencia. Producción estrictamente independiente, realizada en régimen cooperativo por un equipo de jóvenes profesionales de varios países (incluyendo españoles), *El otro lado* documenta con cierta pretensión de exhaustividad el crisol étnico y cultural configurado en la última década en el céntrico barrio madrileño de Lavapiés, ofreciendo a inmigrantes de procedencias y talentos muy diversos —entre ellos, ciertamente, los latinoamericanos— la posibilidad de hacer oír su voz y proyectar su propia imagen por primera vez en una película de la que, de algún modo, se sienten coautores. Ramsis, formado en el Instituto Superior de Cine de El Cairo y estrechamente ligado al movimiento estudiantil de su país, antes de establecerse en España, los retrata siempre sobre el telón de fondo del tejido social tradicional del barrio y la exis-

tencia en su seno de diferentes colectivos comprometidos con toda suerte de causas progresistas, confiando así una dimensión abiertamente *política* a su trabajo en marcado contraste con otras intervenciones filmicas de carácter esencialmente *informativo*, cuando no puramente *periodístico*.

Si nos dejan y *Cantando bajo la tierra*, realizadas ambas en 2004 por sendos cineastas argentinos establecidos en España, prolongan de algún modo esta incipiente filmografía sobre la inmigración a cargo de los propios inmigrantes. En *Si nos dejan*, Ana Torres sigue a lo largo y ancho de Barcelona a media docena de inmigrantes, confrontando los sueños que los trajeron a España con las más prosaicas realidades que han encontrado sobre el terreno. Por su parte, Rolando Pardo construye *Cantando bajo la tierra* como un mosaico sobre los numerosos músicos callejeros, predominantemente inmigrantes de las más variadas procedencias (argentinos, ecuatorianos, rumanos, senegaleses...), que actúan de manera habitual en el metro madrileño. Dos miradas, pues, complementarias a la que ofreciera poco antes *El otro lado*, pero sobre todo dos nuevas vías abiertas en la (auto)representación de la inmigración en el marco del cine español contemporáneo que sin duda encontrarán fecundas prolongaciones en los años venideros.

El brutal atentado del 11 de marzo de 2003 en Madrid, muchas de cuyas víctimas fueron precisamente inmigrantes, parece haber servido de catalizador o reactivo para una particular respuesta por parte de muchos de estos cineastas forzosa o voluntariamente situados en los márgenes del cine *mainstream*, ya sea desde el ámbito del documental, el cortometraje o el vídeo, sin excluir por supuesto cualquier posible combinación de estos elementos. Así como *Platicando* (2004), un oportuno cortometraje de la debutante Marisa Lafuente, se sirvió de las conversaciones telefónicas en distintos locutorios públicos de Madrid, frecuentados por inmigrantes, para acercarse al profundo impacto ejercido por la masacre sobre



Cartel de *Cantando bajo la tierra* (Rolando Pardo, 2004)



Platicando (Marisa Lafuente, 2004)



Ilusiones rotas
(11-M) (Alex
Quiroga, 2005)

éstos, *Ilusiones rotas* (11-M), de Alex Quiroga, está llamado a ser el primer largometraje que aborde la cuestión. Entre uno y otro, la encomiable iniciativa de DocusMadrid para promover entre sus asociados la realización de diversas piezas sobre el atentado y sus consecuencias ha frugado en un film colectivo compuesto por 24 cortometrajes de carácter documental, *Madrid 11M. Todos íbamos en ese tren*, que sin duda merece una amplia circulación. Varios de los episodios, incluyendo los firmados por cineastas consagrados como Manuel Martín Cuenca o Angeles González-Sinde, se centran en las vivencias de distintos inmigrantes directamente afectados por el atentado: un

protagonismo a todas luces indeseado, pero que —como espectadores— nos confronta abiertamente con la cuestión de su presencia entre nosotros y la necesaria búsqueda de fórmulas de convivencia mutuamente enriquecedoras.

Inmigrantes rumanos protagonizan los segmentos *Como los demás*, de Ángeles González Sinde, e *¡Viata merge inainte! (¡La vida sigue igual!)*, de Óscar Villasante, mientras que *Un día sin luz*, de José F. Echeverría, rinde homenaje a una niña de familia musulmana muerta en el atentado⁶¹. Un mecánico ecuatoriano integra el mosaico que presenta Borja Manso en *Que sólo suene la vida*; su compatriota Oswaldo Cisneros, superviviente de la primera explosión, pero muerto mientras intentaba auxiliar a las víctimas, es el foco central de *Oswaldo: en el ecuador del sueño*, de Estela Illárraz y Carlos Carmona. *Espanoles por vía de sangre*, de Manuel Martín Cuenca, se erige en uno de los segmentos de alcance más inequívocamente políticos al denunciar la cínica actitud gubernamental concediendo la nacionalidad y el permiso de residencia a los familiares de los afectados a quienes previamente no había hecho nada por atender (el 70% de los numerosos inmigrantes muertos en el atentado eran *ilegales*)⁶².

Martín Cuenca recoge en su episodio un fragmento de la intervención del entonces presidente José María Aznar anunciando a la opinión pública tal decisión, hecho que —según sus propias declaraciones— desempeñaría el papel de catalizador para poner en marcha el proyecto. Evidentemente constreñido por la corta duración de la pieza, Martín Cuenca hubo de dejar fuera la mayor parte del material rodado sobre un grupo de amigos, todos ellos inmigrantes *ilegales* latinoamericanos (colombianos, ecuatorianos y bolivianos) residentes en Torrejón de Ardoz, y que resultaron afectados en diversa manera por el atentado. “La mayoría —apunta el cineasta en sus notas de presentación de la película— no saldrán en este documental, sólo por una cuestión de tiempo, porque ésta tiene que ser una pieza más de una historia aún mayor que es la de todos los afectados por el 11 de Marzo. Pero me gustaría agradecer y pedir perdón al mismo tiempo a todos los que nos contaron su historia y dejaron que les grabáramos y no aparecen en este documental. Creo que están aunque no

⁶¹ El episodio, según refiere su realizador, debía de haber contado con una segunda línea argumental, la historia de un joven marroquí herido en el atentado y su novia ecuatoriana. En última instancia, tal propósito se tornó imposible ante la negativa de la joven a intervenir en la película porque “no quería que sus amigos y sus familiares en Ecuador se enteraran de que ella tenía un novio árabe”; José F. Echeverría, “Un día sin luz”, en *Madrid 11M. Todos íbamos en ese tren*, pp. 87-88.

⁶² Para una visión desde la óptica latinoamericana de ésta que se da en calificar como “idea del perdón y el premio”, véase Jessica Retis, “La inmigración: víctimas y victimarios en el 11-M”, *Chasquí. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n.º 87 (septiembre de 2004), pp. 46-53.



Madrid 11M. Todos
íbamos en ese tren
(2005)

se les ve. Lo que queda es la punta de un *iceberg*, historias que quizás no podremos compartir, pero sí escuchar. Ojalá nos enseñen algo⁶³.

También estas pocas páginas son sólo la punta de un colosal *iceberg* cuyas auténticas dimensiones y perfiles únicamente iremos conociendo en los próximos años. Las épicas odiseas —lamentablemente, todavía reales— de infortunados inmigrantes *ilegales* buscando mejor suerte en nuestro país comienzan así a coexistir con otras aproximaciones en las que su presencia aparece de algún modo *normalizada* y las *historias mínimas* que ellos, como los demás, también viven despiertan finalmente entre los cineastas españoles una atención que hasta hace poco les resultaba negada o simplemente eclipsada por el dramatismo de otras muchas de sus historias. Miradas sin duda compatibles y complementarias que, sobre todo desde los márgenes de la producción comercial, apuntan a una cierta homologación con otras cinematografías de nuestro entorno y, sobre todo, al (re)planteamiento de un imprescindible debate sobre las cambiantes identidades de la sociedad contemporánea.

ABSTRACT. The representation of emigration at Spanish cinema has hardly surfaced in the last few years as a relevant subject for study, obviously coinciding with the intensification of the waves of immigrants to our country since the 1980s. The Latin American contingent gets a special significance in this frame, and somehow connects with a rich and varied gallery of Latin presences in our cinema, that, despite its persistence, had a very different profile in the past. The irruption of the character of the Latin American political exile in the years of Transition marked an important inflection in the records, but soon it gave way to the unprecedented character of the immigrant. In the last years far from just knowing a quantitative increase of the presence of Latin American immigrants in Spanish feature productions, have seen the emergence of an important documentary seam in which—in view of what happened before in other European countries—at last they sit behind the camera to offer their own point of view. 🔄

⁶³ Manuel Martín Cuenca, "Españoles por vía de sangre", en el volumen *Madrid 11M. Todos íbamos en ese tren*, p. 122.