

FABRICANDO UTOPIÁS

CINE CONTEMPORÁNEO E INMIGRACIÓN

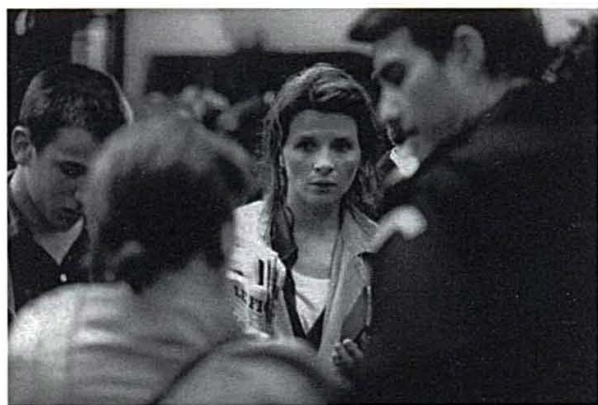
JOAQUÍN AYALA CHINEA



In this world

De tiempo en tiempo el cine recibe ataques recurrentes. El realineamiento de los imperios liberales devuelve actualidad a la sospecha de que el cine fue, es y será uno de sus principales cómplices, su agente de prensa, el encargado de llevar a millones de salas y hogares del mundo la forma adecuada de pensar, los valores que sostienen al nuevo orden mundial. Pero, ¿y el otro cine? ¿Podemos proyectar esas sombras sobre películas como *In this world*, *Last Resort* o *Código desconocido*? ¿Son también ellas culpables de la simplificación de la mirada, de la universal infantilización de las carteleras? Creo que no, porque las tres son ejemplos de que, más allá de esa real y vergonzante instrumentalización, el cine es y debe seguir siendo, además, un espacio de libertad, de rebeldía, depositario





de incómodas miradas que puede que no cambien nada, pero que al menos intentan desenmascarar los aspectos menos agradables de una realidad siempre compleja y multiforme.

Las tres películas de las que pretendo ocuparme en las próximas líneas me parecen valiosas no sólo en sí mismas, es decir, como obras independientes y logradas, sino, además, como modelos de un cine responsable y éticamente comprometido con la tarea, a menudo olvidada, de explicar nuestro tiempo. En las antípodas del omnipresente *cine de evasión*, nos encontramos con este otro cine que *ancla* nuestra mirada sin domesticarla, que, durante un par de horas, nos niega la posibilidad de mirar hacia otro lado, de cambiar de canal, de esperar la salvación en forma de anuncio publicitario.

Caeríamos en otro tópico igual de despreciable si circunscribiéramos dicho cine a las fronteras europeas. También en pleno centro del imperio, otros francotiradores se ocupan de tareas similares, como representan, sin salirnos de nuestro tema, los casos de Sayles (*Lone Star*) o Sodenberg (*Traffic*). Nos centraremos en Europa

porque en ella es mayor el pánico ante la invasión de los bárbaros, porque para ella no deja de ser mera retórica eso de construir identidad a partir de la suma de identidades. Está, quizás, demasiado vieja para esos trotes.

La cuestión de fondo es la de quién debe mostrar cuáles son los retos de esta Europa nuestra —si es que hay una Europa que no sea la de los mercaderes—, quién debe levantar acta de las transformaciones de nuestro mundo y de nuestra actitud ante ellas. La literatura se refugia hace tiempo en la subjetividad privada o en el escepticismo público y, además, ha perdido la capacidad de alcanzar a un gran público, salvo para llevarle divertimentos vacuos o supercherías consolatorias. Uno no puede sino envidiar con nostalgia la Viena del final del imperio austrohúngaro, cuya literatura —curiosamente hoy de moda— se hizo perfecto eco de los cambios que acontecían en la sociedad y en las mentalidades que la estaban produciendo. El testigo es, pues, tomado en nuestra época, por una parte del cine europeo que está sabiendo dejar constancia del estado de unas sociedades cansadas, sin fe en sus políticos y sin el necesario altruismo para olvidar por un momento sus apegos materialistas y poder así mirar al otro.

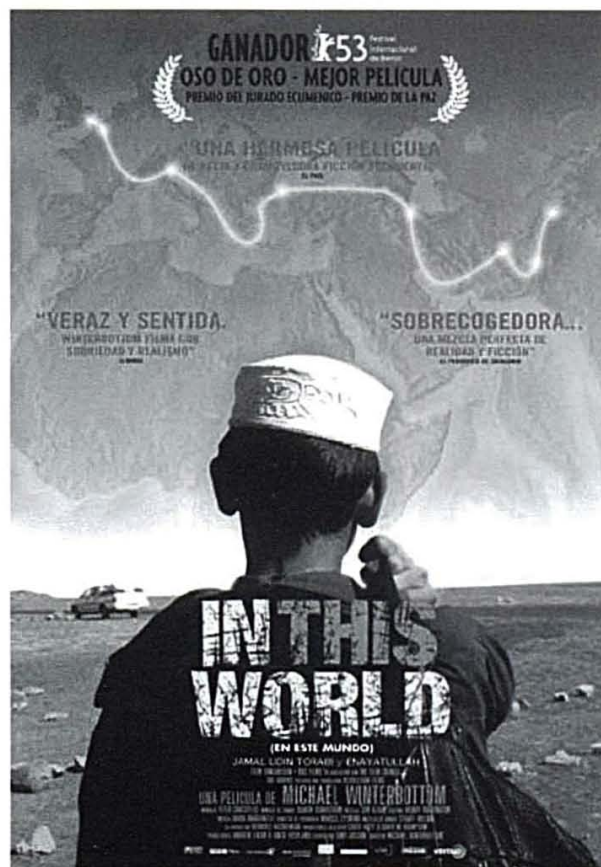
Para ilustrar este fenómeno, no resultaría difícil encontrar, entre los títulos producidos en los últimos años, películas en las que se trata de forma más o menos directa la cuestión de los movimientos migratorios o de refugiados

que se producen dentro de las fronteras europeas y sus consecuencias políticas y sociales. De entre ellas, hemos querido seleccionar tres: *In this world* (2002), del director inglés Michael Winterbottom; *Last Resort* (2000), producción británica del director de origen polaco Pawel Pawlikowski y *Código desconocido* (2000), del austriaco Michael Haneke. He de decir ante todo que, además de ser todas ellas espléndidas películas, han disfrutado de una notable carrera comercial, así como de múltiples premios en los principales festivales cinematográficos. Por lo tanto, se trata de películas vistas, no de rarezas cinéfilas destinadas a un público minoritario.

De un modo u otro, las tres comparten un enfoque realista, a veces casi documental, y las tres se alejan por igual del panfleto doctrinario o de la tentación moralista de buscar cómodos culpables. En todas ellas se nos invita, por medio de diferentes recursos narrativos o fílmicos, a depositar una mirada directa, sin intermediarios ni guías, sobre uno de los principales problemas de nuestro tiempo.

TRAYECTOS

In this world: El germen del film no puede ser más rotundo; Winterbottom lo sitúa en el rechazo que le produjo durante la campaña electoral inglesa el hecho de que una de las principales estrategias de los partidos para conseguir el voto seguro fuera prometer leyes obstructivas para los refugiados y la creación de condiciones lo suficientemente



In this world

desagradables para todos aquellos que entraban ilegalmente en el país. El 11 de septiembre, y la consiguiente reacción antimusulmana, vendrían a dar el espaldarazo definitivo al proyecto.

En ella se narra –quizás, fuera casi más preciso decir se filma– el viaje de dos refugiados afganos desde Pakistán hasta la lejana Inglaterra, en una odisea repleta de peligrosas fronteras y mafias que controlan el próspero negocio de la exportación ilegal de seres humanos.

Winterbottom plantea su película como una alternativa a la frialdad propia tanto de las estadísticas de los servicios de inmigración sobre cifras de extranjeros en el Reino Unido como de los docudramas televisivos al uso. Frente a ellos, optará por recordarnos que detrás de esas cifras hay siempre



*In this world*

multitud de historias individuales que se insertan en el drama colectivo. Para ello, explorará los límites existentes entre el documental y la ficción, incapaces ambos de ser garantes hoy de una verosimilitud perjudicada por la malversación del imaginario televisivo y del cine convencional.

Como han señalado algunos críticos, el mérito principal de *In this world* radica en buscar ese reflejo de la realidad, no en la severa adscripción a un género u otro, sino en la puesta bajo sospecha de todos ellos. Así, nos encontraremos con arquetipos del documental como el uso de mapas, la voz en off, el uso de cámaras digitales en mano, pero contrarrestados por otros elementos propios de la narración como el uso del montaje o de la banda sonora interviniendo directamente sobre el ritmo dramático de la acción.

Cogiendo y entremezclando recursos del documental y de la ficción, Winterbottom delega, pues, en los espectadores la responsabilidad final, cada uno se creará lo que quiera, la realidad última habrá de ser buscada en nuestra propia mirada.

Last Resort: Los orígenes documentalistas del director y la tradición de cine social de su país de adopción hacían esperar del debut cinematográfico de Pawel Pawlikowski un resultado más cercano al cine de los indispensables Ken Loach o Mike Leigh. Sin embargo, una vez vista *Last Resort* nos queda la sensación de que el director se ha querido separar volunta-



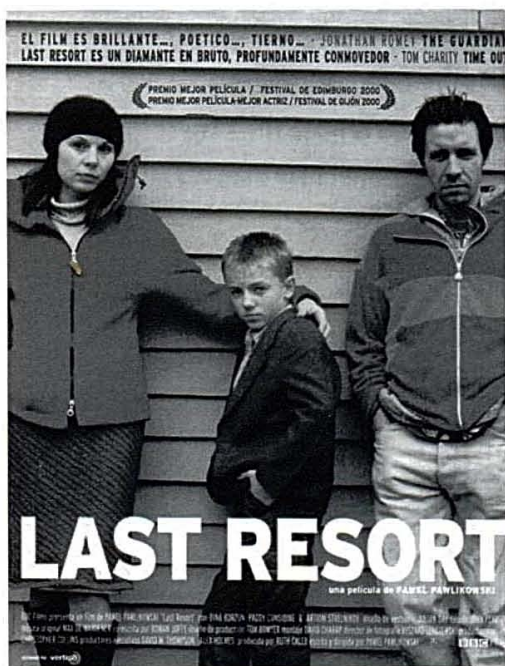
riamente de la estela del primero, renunciando a enmarcar su película dentro de estructuras meramente dramáticas o de denuncia y de la del segundo, al evitar el excesivo naturalismo de sus autopsias de las clases proletarias inglesas. Al respecto, Pawlikowski ha declarado sentirse más interesado “por la gente cuya personalidad contrasta con el ambiente que les rodea que por retratar la aridez de la vida de los marginados”.

Así, en su película, el grotesco centro turístico costero convertido en provisional asilo para refugiados –el título ya ironiza sobre la denominación de estos horrorosos *no lugares*–, no es denunciado abiertamente sino negado por la sensación de irrealidad que adquiere a través de la mirada de Tanya, una joven rusa, que emigra a Inglaterra por amor y es abandonada por su supuesto pretendiente inglés. Su rebeldía, junto a la bondad de Alfie, su ángel de la guarda en el campo de refugiados, desafiarán la condición de desheredados que les imponen la férrea burocracia y las cámaras de vigilancia.

Código desconocido: Se trata, sin duda, de la más ambiciosa de las tres, la de mayor calado autorial, posiblemente la única merecedora del estatuto de obra maestra. Ya el propio Haneke ejemplifica bien lo que hemos tratado de ilustrar en estas líneas. Sus últimas películas –al menos, que hayamos podido ver–, afrontan de manera radical temas claves de nuestras sociedades: *Funny Games* (1997), con su visión de la influencia de los medios audiovisuales y el aumento de la violencia en Europa; *Código desconocido* (2000), la incapacidad de comunicación y la xenofobia, o *La pianista* (2001), que insistirá sobre la dificultad del sujeto contemporáneo para definir su verdadera identidad.

A pesar de utilizar mecanismos narrativos realistas, la película de Haneke desconfía desde su propio planteamiento de toda posibilidad de reproducir la realidad. El austriaco prefiere realizar diagnósticos casi sociológicos que abran nuevos caminos de reflexión y análisis. Las distintas historias que se entrecruzan y apenas rozan en *Código desconocido* no pretenden en ningún momento dar forma a un tapiz mayor, ni abandonar la condición de apuntes que ya anuncia el subtítulo del film: *relato incompleto de diversos viajes*. La estructura fragmentaria de la cinta es ya reflejo formal de esa incapaci-





dad de comunicarse; primero, a nivel interpersonal y finalmente, a nivel colectivo, que manifiestan los personajes de Haneke.

Ese sofisticado mundo moderno, cuyo escenario es aquí el París mundano que se opone al mundo rural y a los países en guerra a los que viaja Georges, el reportero gráfico pareja de la protagonista, es aquí depositario de la carga de incomunicación de los seres que lo pueblan. Si cada vez somos más incapaces de comunicarnos entre nosotros, parece decirnos la desesperanzada visión de Haneke, cómo vamos a ser capaces de comunicarnos con el otro que se nos impone. Y es aquí donde su película nos enfrenta a un malestar moral para el que no tienen respuesta los discursos de la clase política europea. Por eso *Código desconocido*

es una de esa raras películas que no se acaban hasta mucho después de haber abandonado la sala, cuya resonancia exige ser escuchada y meditada.

En el plano formal, la película trasciende los recursos del hiperrealismo con un uso magistral de tiempos muertos y brutales elipsis narrativas que unen —o separan— los largos planos secuencia que persiguen a los personajes de un extremo a otro de sus existencias. Llama la atención particularmente cómo, a pesar de su procedencia teatral, Haneke desconfía de los diálogos, los interrumpe bruscamente, los obliga a convivir con los largos silencios que se repiten a lo largo de la película, dotándola de una expresividad sorprendente.

HUMANIZAR EL DRAMA

Si en algo coinciden nuestras tres películas, más allá de sus ambiciones disímiles, es en la necesidad de dotar de un rostro concreto a la tragedia. La sociedad de la hipercomunicación ha castrado la mirada del espectador, incapaz de ver en las personas que pueblan sus telediarrios otra cosa que *extras muy mal pagados* que le proporcionan una segura y pasiva catarsis de media hora cada mediodía.

Los directores de estas tres películas supieron alejar sus imágenes de esa vaciedad televisiva y lo hicieron esgrimiendo una de las pocas armas que aún le quedan al cine, el uso de un buen guión.

Winterbottom supo evitar pronto el error de imponer un texto previamente escrito a sus protagonistas, que no eran actores profesionales. Por el contrario, dejó que el guión se fuera desarrollando libremente con las aportaciones de cada uno de ellos, con anécdotas oídas a otros refugiados o con circunstancias vividas



por los propios miembros del equipo de rodaje. En este contexto es en el que surge uno de los grandes aciertos de la película, Jamal, el más joven de los dos emigrantes protagonistas, llena los largos tiempos de espera antes de cruzar cada frontera con chistes improvisados de dudosa gracia. La naturalidad con que los cuenta, el vínculo que establecen esas risas entre los dos viajeros, hacen que en ese momento persona y personaje se confundan, a mi modo de ver, dotan de mayor verosimilitud a la escena que cualquier otro recurso narrativo o filmico.

También Pawlikowski, escritor además de cineasta, sabrá introducir elementos de gran vitalismo y hasta humorísticos en un argumento que de otro modo parecía abocado al previsible melodrama. Sus protagonistas sabrán oponer su capacidad de anhelo a su desamparo social, y los momentos más intensos del film son aquellos en los que Tanya y Alfie se comunican a través de sus respectivos fracasos. Los errores de su pasado les han llevado a este *último refugio* del que sólo se puede salir fortalecido.

Como ya hemos dicho, en el guión de *Código desconocido* tienen tanto peso los silencios como las líneas de diálogo, no en vano, dos de las más citadas se-

cuencias de la película se sostienen sobre otros tantos silencios: en el primer caso, Juliette Binoche plancha ropa durante un largo plano en el que sólo se oye la voz de fondo de un locutor de televisión y el llanto de una niña vecina; en el segundo, la misma protagonista es acosada en un vagón de metro por un joven magrebí ante la pasividad e impotencia del resto de los pasajeros. Pero, no por reducidos dejan de ser poderosos los diálogos. La emigrante rumana no llora cuando es humillada por un joven francés mientras mendiga; llora al recordar una ocasión en el pasado en la que también a ella le causó repulsión el contacto con una mendiga gitana a la que daba limosna.

Estas tres películas demuestran que sólo hilvanando buenos guiones es posible dar forma a presencias humanas reales y sólo a través de ellas el drama no se perderá en el omnipresente ruido de fondo de nuestra *sociedad del conocimiento*.

INTEGRACIÓN Y OTRAS BUENAS INTENCIONES

Hasta ahora, cuando se trata de plasmar los conflictos que genera la inmigración, el cine europeo se ha movido entre la denuncia y la desesperanza. Nadie niega que se trata de un tema de vital importancia, en la medida en que cuestiona nada menos que un modelo de sociedad etnocéntrica que no pocos ven peligrar en un futuro próximo; ni olvida que es inevitable que los intereses de los ciudadanos de los países de acogida choquen con la búsqueda de una vida mejor por parte de los inmigrantes y refugiados que a él llegan. Pero también es cierto que el modo en que la ciudadanía europea afronte la resolución de los conflictos que se le avecinan será la prueba definitiva de hasta qué punto son reales o coherentes los valores solidarios y de-



mocráticos de los que tanto presumen nuestros políticos e instituciones.

El cine ya se ha hecho eco de la situación. Algunos directores incluso quieren dar un paso más, como es el caso de Ken Loach y su última película *Ae fond kiss*, y apuestan por imponer una actitud optimista a una realidad que invita a lo contrario. La pareja protagonista de su película, ella inglesa y él pakistaní, tendrán que sortear dificultades —por otra parte, como todo el mundo—, pero finalmente demostrarán que su convivencia y amor son posibles.

Otro viejo cineasta europeo, Wim Wenders, dijo una vez al respecto: “Para mí el único acto político del que es capaz el cine: alimentar la idea del cambio”. Por qué fabricar sueños, si podemos fabricar utopías.

