



Universidad Pablo de Olavide
(Sevilla)

TESIS DOCTORAL

El inmigrante y las políticas de inmigración en el cine.

Autora:

M^aConcepción López-Campos Bodineau

Director:

Manuel Herrero Sánchez

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía.
Sevilla, 2015

Índice.

0. Introducción.

0.1. Objetivos.

0.2. Metodología.

0.3. Estado de la cuestión.

PRIMERA PARTE: CASOS DE NUESTRO ESTUDIO.

1. Los directores y sus obras.

1.1. Philippe Lioret.

1.2. Denis Chouinard.

1.3. Welcome.

1.4. Ficha técnica Welcome.

1.5. L'ange de Goudron.

1.6. Ficha Técnica L'Ange de Goudron.

2. Personajes principales de las películas.

2.1. Welcome.

2.2. L'ange de goudron.

SEGUNDA PARTE: EL CINE, PERSPECTIVAS TEÓRICAS E HISTÓRICAS.

1. Introducción.

1.1. El cine como arte: los inicios.

1.2. El cine como lenguaje: el formalismo ruso y el estructuralismo.

1.3. El cine como industria: la escuela de Fráncfort.

1.4. El cine como reflejo de la sociedad: el realismo y el neorrealismo.

1.5. El cine actual: la teoría digital.

2. El ámbito cinematográfico.

2.1. El cine en Francia.

2.1.1. La Nouvelle Vague.

2.1.2. Mayo de 1968 y la generación *post-soixante-huitarde*.

2.1.3. Años 1980.

2.1.4. Años 1990.

2.1.5. Años 2000.

2.2 Cine Quebequés.

2.2.1. Hasta los años 60.

2.2.2. Años 1960-1970.

2.2.3. Años 1970 – 1980.

2.2.4. Años 1980 – 1990.

2.2.5. Años 2000.

TERCERA PARTE REPRESENTACION SOCIAL Y CINE.

1. El concepto de representación social.
2. Representación mental, pública y cultural.
3. Representaciones sociales: individuales y colectivas.
4. Cine y realidad.
5. El cine y la representación social.

CUARTA PARTE: LA INMIGRACIÓN, IDENTIDAD Y FIGURA DEL EXTRANJERO.

1. Inmigrar en Francia y en Quebec.

1.1. Francia.

1.1.1. La inmigración clandestina.

1.1.2. Lucha contra la inmigración clandestina.

1.2. Canadá-Quebec.

2. Características de ambas Políticas.

3. Asimilación Vs Integración.

3.1. Asimilación.

3.2. Integración.

3.3. Consecuencias.

4. La Identidad.

4.1. El concepto de identidad.

4.2. La figura del extranjero.

QUINTA PARTE: LAS FIGURAS DEL EXTRANJERO EN LAS DOS PELÍCULAS.

1. Cine e Inmigración.

1.1. Francia.

1.2. Quebec.

2. La inmigración en las películas de nuestro estudio.

2.1. Welcome.

2.1.1. Título.

2.1.2. Personajes principales y secundarios.

2.1.3. Lugares donde se desarrolla la película.

2.1.4. Hechos principales de la película.

2.1.5. El Emigrante.

2.1.5.1. Las razones del exilio.

2.1.5.2. La diferencia identitaria del extranjero/inmigrante.

2.1.5.3. La soledad.

2.1.5.4. La identidad frente a los encuentros.

2.1.6. Los lugares principales de la película.

2.1.6.1. Calais.

2.1.6.2. El campamento de los inmigrantes y la *jungle*.

2.1.6.3. El piso de Simón.

2.1.6.4. La piscina.

2.1.7. El país de acogida: lo individual frente a lo colectivo.

2.1.7.1. La actitud individual de los franceses frente a la inmigración.

2.1.7.1.1. La empatía y la humanidad.

2.1.7.1.2. El rechazo.

2.1.7.2. La actitud colectiva de los franceses: la administración y las fuerzas del orden: dialéctica dominante/dominado.

2.1.8. Tradición vs modernidad.

2.2. L'Ange de goudron.

2.2.1. Título.

2.2.2. Personajes principales y secundarios.

2.2.3. Lugares donde se desarrolla la película.

2.2.4. Hechos principales de la película.

2.2.5. El inmigrante.

2.2.5.1. Las razones del exilio.

2.2.5.2. La soledad.

2.2.5.3. La identidad frente a los encuentros.

2.2.5.3.1. descubrimiento del otro.

2.2.5.3.2. descubrimiento de Quebec.

2.2.5.3.3. descubrimiento de Hafid.

2.2.6. El país de acogida: lo individual frente a lo colectivo.

2.2.6.1. La actitud individual de los quebequeses frente a la inmigración.

2.2.6.1.1. La empatía y la humanidad.

2.2.6.1.2. La actitud colectiva.

2.2.6.1.3. La administración.

2.2.7. Tradición vs modernidad.

CONCLUSIÓN.

BIBLIOGRAFÍA.

ANEXOS.

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo, comprender la importancia de las diferentes políticas de inmigración y cómo estas políticas se transmiten al público a través de imágenes, y más precisamente de películas.

El programa de doctorado *Europa, el Mundo Mediterráneo y su difusión Atlántica* (2ª edición), conecta nuestra investigación con la difusión atlántica de Europa, y viceversa ya que, a través del cine, analizaremos la visión que se tiene de las políticas migratorias en dos países de distintos continentes, concretamente Francia y Canadá. La cuestión de la inmigración difiere mucho de un país a otro, y tanto más cuanto que los países que hemos elegido para este trabajo, aunque formen parte de los países desarrollados y tengan culturas originalmente parecidas, han conocido evoluciones socioculturales bien distintas.

La identidad europea se ha forjado y enriquecido social y culturalmente de forma continuada gracias a las diferentes migraciones que se han producido y siguen produciéndose internamente entre los países miembros de la UE, y a las migraciones de países terceros que entran por nuestras fronteras. La llegada de inmigrantes ayuda a crear una nueva identidad europea pero demuestra también la existencia de barreras culturales fácilmente superables unas veces y otras insalvables. Además, en lo que se refiere a Canadá, no podemos dejar de recordar que la identidad canadiense se ha creado, desde los inicios, gracias a una inmigración constante lo que hace que las políticas migratorias adoptadas y vigentes en el día de hoy sean muy diferentes a las que Francia adoptó.

Desde la Antigüedad, y comenzando por las pinturas prehistóricas, existió siempre una preocupación y un afán de búsqueda de la expresión gráfica del movimiento y de los fenómenos ópticos y luminosos, que tuvo, sobre todo en los egipcios, unos entusiastas investigadores (Barreneche, 1971: 65). A lo largo de los siglos, la imagen ha sido siempre más importante que las palabras, ya que la fuerza de transmisión que tiene una imagen es más impactante que la de un poema o un texto en prosa. Ya en la edad media, la Biblia se contaba a través de imágenes, esculturas, vidrieras, bajorrelieves... Los reyes, los nobles y la curia papal, se vestían y actuaban para mostrar, con su estética, un símbolo de poder, magnificencia e incluso “divinidad”. Durante siglos, los cuentacuentos recorrieron los pueblos de Europa con dibujos que ilustraban sus historias para hacer más impactante el relato, recordemos en España el auge de la literatura de cordel. El teatro se modernizó haciendo la parte visual de la

obra cada vez más realista, dejando atrás las convenciones arcaicas y obteniendo así el beneplácito de un público que buscaba representaciones con las cuales identificarse.

Y más cerca de nosotros aparecieron las imágenes en movimiento reproduciendo la vida, es decir el cine. Esta invención ofreció a la gente la posibilidad de ver en las pantallas un mundo nuevo que rebasaba los límites de sus propios pueblos o ciudades. Además de entretener a la gente, el cine fue también un vehículo que permitió propagar ideas (Stam, 2010:33 - 34), como una nueva forma de remitir al clásico “enseñar deleitando”.

Con el tiempo, el cine fue evolucionando. Pasó de mudo a sonoro, del blanco y negro al color y technicolor, del mono al estéreo y al sonido envolvente (*surround sound*). Al cine le siguió la televisión, primero en blanco y negro luego en color. Las técnicas de grabación y reproducción también evolucionaron: del súper ocho al VHS o BETA, al DVD y al *blu ray*, a lo digital, a la HD, al VOD... Todo ello provoca, hoy día, una explosión de películas, documentales y series que abruman al espectador, y que apenas se quedan dos semanas en pantalla sin dar siquiera tiempo a que el boca a boca haga su efecto (Prédal, 2008: 19 – 21).

En los últimos 20 años, hemos visto cómo el mundo de lo audiovisual ha ido ganando terreno en nuestra vida cotidiana. Las calles de nuestras ciudades están cada vez más invadidas de pantallas luminosas que nos lanzan mensajes que nos indican cómo debemos vestir, qué debemos comer o la manera de comportarnos. De esa forma se creó una sociedad de consumidores audiovisuales. Lo audiovisual ha ido colándose en nuestra vida cotidiana y es ya una parte integrante de ella. Pero esto trae consigo la desventaja de que comenzamos a plantearnos la veracidad y los valores de la imagen que estamos viendo (Stam, 2005: 359 – 364).

Conviene entonces preguntarnos cómo, a través de las imágenes que ofrece el cine, se transmiten las ideas y cuál es la visión que de ellas recibe el espectador.

Las películas pueden ser el vehículo de diferentes percepciones de una misma realidad que no se pueden desligar de las ideas del realizador, ni del momento, ni de la sociedad en que se enmarcan tanto este como aquellas.

“[...] En el cine no se han producido las cosas de cualquier manera. Las han hecho hombres y mujeres que viven en sociedad, en un momento dado, que se expresan y que comunican esta expresión, o que expresan su impresión de una forma determinada [...]” (Godard, 1980: 25 – 26).

Por estos mismos motivos, aplicaremos nuestro análisis a un tema que aparece en las películas de los dos países y que cobra cada día mayor importancia: la inmigración y las políticas migratorias.

Encontramos dos grandes tendencias de políticas migratorias: la asimilación / integración y el multiculturalismo. En las políticas de integración / asimilación, se plantea un problema de partida que es la definición de las propias palabras. Para algunos sociólogos son palabras sinónimas pero para otros investigadores son dos palabras diferentes. Por ejemplo, para Abdelmalek Sayad la integración es “fundir” la integridad de la persona con la sociedad pero sin “disolverla” en el grupo de acogida, de tal manera que esta persona conserve sus características y su “individualidad”. En cambio, la asimilación consistiría en negar y hacer desaparecer esta integridad de la persona, es decir “disolver” a la persona en el conjunto de la sociedad haciendo que aquella pierda su “individualidad” (1999: 309-313). Este problema de definiciones quedará reflejado en la interpretación de las leyes, como lo veremos en nuestro trabajo.

Tomando como base estos dos grandes ejes (la transmisión de las ideas a través del cine y las diferentes políticas migratorias) decidimos llevar a cabo un estudio en el que pudiésemos analizar dos películas que fueran representativas de los dos tipos de políticas migratorias.

Bien se sabe que cada país tiene su propia manera de ver, interpretar y entender las cosas. Por lo tanto, para aprovechar y aplicar todo lo aprendido en los cursos de doctorado de *Europa, el Mundo Mediterráneo y su difusión Atlántica* (2ª edición), decidimos buscar dos países en dos continentes diferentes. Nuestra búsqueda cinematográfica nos llevó a elegir una película representativa de las políticas migratorias más extendidas en el continente europeo y otra película en la cual quedaran reflejadas las políticas mayoritariamente vigentes en el continente americano. Así fue cómo se impuso la elección de una película francesa y otra francocanadiense, aprovechando la proximidad lingüística y socio-cultural entre Francia y Quebec.

Tal y como dicen los directores Luc Joulé y Sébastien Jousse en una entrevista concedida al periódico *Libération* en 2010, “[...] el cine puede acercar aspectos de la sociedad al gran público, puede actuar como un intermediario para hacer reflexionar a la sociedad sobre un aspecto [...]”¹. En otras palabras, el cine obliga a la gente a dejar de tener una actitud pasiva frente a la obra incitándola a participar de una forma activa y crítica (Stam, 2010: 86 – 87).

La filmografía sobre la inmigración no es muy extensa, en comparación con otras temáticas (homosexualidad, guerras, violencia, problemas familiares, maltratos, política...), pero aún así encontramos una serie de películas que nos resultaron muy interesantes por la visión que ofrecen del inmigrante y de las diferentes políticas de ambos países. En Francia, tuvimos la suerte de encontrar la película *Welcome* (Bienvenido), de Philippe Lioret, que muestra la cara del inmigrante clandestino. La búsqueda de películas sobre este tema al otro lado del Atlántico resultó ser más complicada de lo previsto. La situación de la inmigración en Quebec es muy diferente a la europea, como veremos más adelante, y la filmografía sobre el tema es aún menos extensa. La novedad que nos planteó Quebec fue que allí no hay tantos inmigrantes ilegales como en Europa, ya que la entrada en Canadá es mucho más complicada y restrictiva. Finalmente, encontramos una película de Denis Chouinard, *L'Ange de Goudron* (El Ángel de Asfalto), que muestra a los inmigrantes legales, instalados en la sociedad de acogida y en trámites de conseguir la nacionalidad. Es una cara distinta del inmigrante, menos amarga, pero siempre complicada, un hombre o una mujer que no puede bajar la guardia ni un solo instante, con el miedo permanente de ser expulsado a cada momento.

Aunque las dos películas no abordan exactamente de la misma manera la problemática de la inmigración, hemos considerado oportuno elegir las ya que, por una parte, muestran actitudes de sus respectivas sociedades que, precisamente por sus diferencias, ofrecen un contraste interesante, y por otra reflejan las políticas migratorias opuestas de los dos países.

Para poder analizar estas películas y estos temas, era imprescindible hacerse previamente una serie de preguntas que nos llevaron a estructurar el presente trabajo en cinco grandes apartados. Primero quisimos saber cómo había evolucionado el cine desde sus inicios hasta nuestros días, y cuáles eran las corrientes filosóficas y artísticas que habían recorrido la gran pantalla. Esta parte nos llevó a una larga búsqueda y a la lectura de muchas obras sobre la historia del cine, ya que, desde su aparición, la fascinación por lo que se ha llegado a llamar

¹ http://www.liberation.fr/culture/2010/11/22/si-le-film-peut-rapprocher-les-cheminots-du-reste-de-la-societe_695414

“el séptimo arte” ha suscitado una ingente cantidad de libros dedicados a sus técnicas y a las corrientes artísticas que se han expresado gracias a él. Expondremos aquí un breve resumen de todas las corrientes que han hecho posible la existencia del cine tal y como lo comprendemos hoy día.

Tras el desarrollo de esta parte, nos apareció necesario tratar en nuestro estudio el aspecto de la representación social, puesto que una parte de nuestro análisis tiene por objeto la representación de un colectivo, cada vez más importante a todos los niveles en la sociedad: los inmigrantes. Así que incluiremos un apartado donde se vean, *grosso modo*, las diferentes tendencias de este campo de estudio, lo cual nos permitiría comprender mejor lo que los directores de cine nos presentan de manera directa o indirecta en sus obras. La relación que existe entre representación social y cine ha sido patente desde sus inicios. En 1977, Pierre Sorlin decía en su libro “Sociología del cine”² que “la pantalla muestra el mundo no como es, sino como nosotros lo presentamos y lo comprendemos en una época y en un tiempo determinado” (Sorlin, 1977: 33)³.

A estos apartados añadiremos los que corresponden al estado de la inmigración en ambos países. Las películas de nuestro estudio reflejan las legislaciones vigentes en cada país y por lo tanto nos ha parecido oportuno exponer la evolución de la inmigración, en Quebec y en Francia, así como las respectivas políticas de inmigración que se llevan a cabo en ambos países y que, como lo veremos a lo largo de este trabajo, son completamente diferentes. Todo ello nos dará la oportunidad de comparar dos tipos de políticas migratorias, la de Francia que se decanta por la asimilación e integración mientras que la de Quebec opta por el multiculturalismo.

A través de este estudio, queremos mostrar cómo las películas elegidas representan la realidad, con respecto a la inmigración de los dos países elegidos, y sobretodo de dos continentes. Esa realidad que muestran ¿está muy manipulada e inventada? ¿la representan fielmente? ¿cómo se plantea el problema de la inmigración en dos países con leyes diferentes? y ¿cómo procuran solucionarlo? ¿qué política migratoria es la más adecuada a la sociedad occidental?. Otras tantas preguntas que tenemos que hacernos y a las cuales intentaremos aportar una respuesta.

² Sociologie du cinéma.

³ Todas las traducciones de textos extraídos de libros en lengua francesa, así como los extractos de los diálogos de las películas, han sido traducidos por Concepción López-Campos Bodineau, y supervisados por el profesor de la universidad de Aix-Marseille Claude Héliers.

“Si consideramos cada película como una cierta reconstrucción de una sociedad, es lícito interesarse por el universo ficticio que simboliza y deforma el mundo tal como la gente lo vive [...] las representaciones transmiten importantes significados ideológicos y éstos merecen una reflexión especial. El cine usa varios modos de contar una historia, que evocan un conjunto de valores políticos y éticos que han ido evolucionando a la par que las sociedades que los producen [...]” (Caparrós, 1994: 9-13).

Objetivos.

Las migraciones y las políticas de migración relativas a la acogida de los inmigrantes son un tema fundamental en las sociedades desarrolladas actuales. Nuestra intención a través de esta investigación es hacer un estudio comparativo entre dos políticas migratorias diferentes, gracias a la representación de cada una de ellas en el cine internacional.

Tal y como expone Monserrat Iglesias “Pocos fenómenos tienen tanta repercusión en la construcción de la identidad cultural de una sociedad como los movimientos migratorios. Las distintas manifestaciones artísticas han ido respondiendo a esa presencia del Otro contribuyendo decisivamente a construir el imaginario colectivo sobre la inmigración y los inmigrantes” (2010:9). Es en este imaginario colectivo y en esta visión del Otro y de las leyes que rigen su vida, en lo que queremos centrar nuestro trabajo de investigación.

Me gustaría profundizar en la representación que transmiten los directores de cine sobre la legislación en temas migratorios y precisar en qué medida esta representación afecta a la sociedad o influye en ella. La integración de los inmigrantes es un desafío al que se enfrentan todos los países desarrollados y no se puede obviar el hecho que las sociedades actuales son cada día más plurales y multiculturales (Iglesias, 2010: 9-10). De ahí deriva la necesidad de comprender cómo funcionan las políticas migratorias, el efecto que ellas producen en la sociedad actual y cómo aparecen representadas en la gran pantalla.

Compararemos las dos grandes políticas migratorias existentes, y su representación en el cine. Para ello centraré mi trabajo en dos películas francófonas pero de continentes distintos *Welcome* de Philip Loiret (2009) y *L'Ange de goudron* de Denis Chouinard (2001). Estas

películas nos ofrecen una visión de la realidad cotidiana vivida por los inmigrantes enfrentados a la aplicación de las políticas migratorias. En ellas, la imagen del inmigrante que nos presentan dista mucho de la que los medios de comunicación suelen ofrecer a sus respectivos públicos. Según Sami Nair, tanto los medios audiovisuales como la prensa mantienen demasiadas veces un discurso “alarmista y paranoico frente al peligro, la amenaza, la invasión y la avalancha que constituirían los hombre y mujeres inmigrantes” (2006:14)

Los directores de cine preocupados por llevar a cabo una representación social de nuestro entorno son cada vez más numerosos (Freesntra y Hermans 2008:11). En las películas que hemos elegido, los realizadores presentan las diferentes políticas migratorias de sus respectivos países para facilitar o no la acogida de los inmigrantes y, en contraposición, la percepción muchas veces negativa que la población autóctona tiene del inmigrante.

Es habitual hoy en día asumir que pertenecemos a un mundo que llamamos «globalizado », donde el encuentro entre culturas es inevitable (Robertson, 1992: 15). Sin embargo, del mismo modo que el intercambio entre culturas puede aportar una enorme riqueza para comprender nuestra propia cultura, también puede ser fuente de conflictos culturales en el imaginario autóctono. Las aproximaciones textuales y cinematográficas disponibles que exponen el punto de vista del Otro son mínimas por el momento aunque, según afirma Verena Berger, actualmente la problemática de la inmigración posee mayor visibilidad en muchas obras⁴.

Conviene hacer aquí un breve resumen del argumento de las películas que serán el objeto de nuestro estudio.

Podemos situar la acción de *L'Ange de goudron* (Denis Chouinard: 2003) al final de la guerra civil argelina, que tuvo lugar entre los años 1992 y 2002 y obligó a muchos argelinos a huir de su país en busca de libertad y de una situación más segura para sus familias.

Ahmed Kasmi es un argelino que emigra a Quebec huyendo de esa guerra civil y de los integristas musulmanes, familiarmente llamados los “barbudos”. Con él emigra toda su familia: su mujer embarazada, su hija Djamila y su hijo primogénito Hafid de 19 años. Llevan tres años en Montreal y Ahmed trabaja como obrero en una empresa, impermeabilizando techos con asfalto. La familia Kasmi está en trámites para obtener la nacionalidad canadiense

⁴ Eero Jesurun, Representación del inmigrante subsahariano en el cine español contemporáneo: Aproximaciones a la condición poscolonial. Tesis Doctoral, Universidad Carlos III, Madrid, 2011, p.8.

cuando su hijo, que pertenece a un grupo antiglobalización, aparece en un telediario destruyendo los archivos informáticos de la Oficina de Inmigración Canadiense. Identificado por la policía, el hijo desaparece y su padre comienza una búsqueda desesperada para encontrarle. Para ello contará con la ayuda de Huguette, la novia de Hafid. Esta búsqueda obligará a Ahmed a salir del comunitarismo en qué lo tiene “encerrado” la política migratoria del multiculturalismo canadiense y le llevará a atravesar todo el país en pleno invierno, descubriendo un mundo, un país, desconocido.

Como representante del cine francés hemos elegido la película *Welcome* (Philippe Lioret: 2009) ya que, al igual que la quebequesa, plantea el problema de los visados, pero, a diferencia de la película canadiense, presenta la situación de ilegalidad de muchos inmigrantes. Teniendo en cuenta diversos hechos que se suceden en la película, situamos la acción entre 2008 y 2009.

Simón es un profesor de natación que trabaja en la piscina pública de la ciudad de Calais. Inmerso en sus problemas de pareja no se da cuenta de todos los problemas relacionados con la inmigración que afectan a la ciudad, invadida por inmigrantes ilegales que quieren cruzar el Canal de la Mancha y a los que se les niega el paso. Un día viene a verle Bilal, un inmigrante kurdo-iraquí que quiere aprender a nadar para atravesar el Canal de la Mancha a nado y así poder llegar a Inglaterra donde está su novia. Simón, para impresionar a su ex mujer, comprometida con la causa de los ilegales, decide ayudar a Bilal pero, poco a poco, comienza a implicarse personalmente y a enfrentarse con la realidad política y social de su país.

Ambas películas vinculan a los inmigrantes con personas autóctonas y muestran dos maneras diferentes de abordar el asunto de la inmigración, mostrando tres perspectivas diferentes: el inmigrante ilegal y clandestino, el inmigrante que está en trámites de adquirir los papeles y los ciudadanos de cada país. Mi intención con este trabajo es analizar y comparar las películas para poder esclarecer la representación que se tiene de las leyes de inmigración y del inmigrante en el cine francófono. No obstante, y como expondré más en detalle a lo largo de este trabajo, la filmografía existente sobre esta temática no es muy abundante, pero echando un vistazo al panorama actual nos damos cuenta de que cada vez son más numerosas las apariciones cinematográficas relacionadas con la inmigración.

Metodología.

Con nuestro estudio pretendemos ver desde ese “universo ficticio” (Caparrós, 1994: 9-13). la representación de la inmigración en las sociedades de ambos países. Queremos mostrar los movimientos sociales que se transmiten a través de las películas, saber cómo y hasta qué punto la visión de cada director influye en su representación y si las dos sociedades tienen puntos en común debido al origen francés de la sociedad quebequesa.

Para ello, haremos una primera parte en la que presentamos a los directores y sus obras, así como sus respectivas trayectorias que nos permitan apreciar la tendencia de cada uno de ellos a realizar un cine más social. En este mismo apartado, seguiremos presentando los principales personajes y la evolución de su identidad a lo largo de las películas.

La segunda parte de nuestro estudio estará dedicada a las diferentes teorías cinematográficas, así como a la evolución de las tendencias del cine en ambos países, para presentar y tratar de definir el panorama cinematográfico de los mismos. Nos parece importante desarrollar esta parte ya que nos permite mostrar que las ideas se transmiten a través de las imágenes. En efecto, como consta en numerosas teorías, el cine no es sólo un “entretenimiento de masas” sino que también ha podido llegar a ser un vehículo de protesta en determinados periodos de la historia reciente.

La tercera parte de nuestro estudio se centrará en la representación de la sociedad que nos ofrece el cine. Ya que estamos hablando de la transmisión de ideas a través de la imagen, nos parece lógico introducir un apartado en el cual se expongan los tipos de representaciones sociales que existen y la relación que tienen con el cine.

En la cuarta parte de nuestra investigación, introduciremos los diferentes conceptos y políticas que existen en torno a la inmigración en los dos países objeto de nuestro estudio. Enfocaremos el problema a nivel de la legislación vigente en cada país, haciendo un apartado por país, e intentaremos trazar la figura del inmigrante frente a la asimilación, la integración y el multiculturalismo.

Por último, la quinta y última parte estará enteramente dedicada al análisis de las películas y a la representación del inmigrante que podemos ver en ellas. Muchos especialistas coinciden en que no existe una metodología concreta para llevar a cabo un análisis fílmico.

Jacques Aumont en *L'Analyse des films* (2008), dice que no existe una metodología universal, pero que existen muchas metodologías las cuales, suelen ser independientes unas de otras. Para Anne Goliat-Lété y Francis Vanote (*Précis d'analyse filmique*, 2009) y para Vicente J. Benet (*La cultura del cine*, 2008) un análisis filmico depende del objetivo para el que se quiera usar, lo que condiciona un tipo de análisis u otro. Sergèi Eisenstein lleva a cabo, en 1934, uno de los primeros análisis fílmicos conocidos (14 planos de su película *El Acorazado Potemkine* de 1925) en el cual defiende la “pureza del lenguaje cinematográfico”. Este análisis está considerado como uno de los ancestros del análisis fílmico (Aumont y Marie, 2008: 14-19). “Cada analista tiene que hacerse a la idea de que tendrá que elaborar su propio método analítico, válido tan sólo para « la » película o para « el » fragmento de película que está analizando”⁵ (Aumont y Marie, 2008:11).

Partiendo de la pregunta “¿debo tratar esta película como fuente de información o como objeto artístico?” (Benet, 2004: 208) elegiremos un estudio centrado en la imagen de la inmigración en la sociedad que se nos propone en ciertas películas francófonas desde 1995 hasta 2010, de modo que las películas serán tratadas principalmente como fuente de información sobre la realidad social.

Para llevar a cabo nuestro análisis dividiremos las películas en varios apartados, según el elemento que es objeto del análisis. Primero empezaremos con el título, los personajes, los lugares donde se desarrollan la trama y los principales hechos de la película. Luego vamos a analizar al inmigrante según las razones que le impulsaron al exilio, sus problemas de identidad, la soledad que sufre, para seguir con el análisis de los lugares donde actúa y donde se deja sentir su presencia (ciudad, lugares públicos o privados).

Finalmente queremos analizar la visión que tiene el inmigrante del país de acogida, poniendo en relación lo individual frente a lo colectivo, y la actitud de los “autóctonos” de cada país, rechazo o empatía, frente al inmigrante. Para acabar queremos confrontar la cultura del inmigrante con la modernidad del país de acogida que a veces provoca en él un choque emocional difícil de gestionar.

⁵[...] chaque analyste doit se faire à l'idée qu'il lui faudra plus ou moins contruire son propre modèle d'analyse, uniquement valable pour "le" film ou "le" fragment de film qu'il analyse [...].

Estado de la Cuestión.

En lo que se refiere a la representación del inmigrante en el cine existen numerosas obras que hacen referencia a esta temática, como los trabajos de:

Amal Bou Hachem que analiza los tipos de discurso que se han producido sobre el inmigrante en las películas entre los años 80 y 90, del mismo modo alude a la discriminación existente a la hora de distribuir los papeles. Los inmigrantes solo conseguían papeles secundarios o estereotipados.

Pilar González-Bernaldo, Manuela Martini y Marie-Luise Pelus-Kaplan que nos explican lo complejo de las relaciones entre el inmigrante y la sociedad de acogida, los intercambios que llevan a cabo y las representaciones que tienen los unos de los otros., que nos presentan diferentes estudios sobre la representación del inmigrante en el cine francés desde diferentes puntos de vista. Y sobretodo existe el “Museo de la Historia de la Inmigración”⁶ que lleva acabo una gran labor para recopilar, exponer y enseñar todo lo que se investiga y ocurre en el mundo en general y en Francia en particular sobre los trabajos relativos a la inmigración.

También tenemos el trabajo de Jean-Marc Leveratto que lleva a cabo un interesante estudio sobre la recepción del cine italiano por parte de los italianos emigrados en Francia y que nos muestra cómo la representación que tenemos de una imagen puede cambiar según el público que mira la película. Sin dejar de lado las numerosas revistas y publicaciones que se hacen relacionadas con este tema como por ejemplo la revista “Homme et Migrations” donde se pueden encontrar numerosos artículos sobre las representaciones de los inmigrantes y la inmigración.

En cambio los trabajos sobre la representación del las leyes de inmigración en el cine son inexistentes, hasta el día de hoy no hemos podido encontrar ningún trabajo que meta en relación las leyes y el cine. No obstante son numerosas las películas que representan las medidas que se toman a lo largo del tiempo con respecto los inmigrantes como *Le Havre* (Aki Kaurismäki: 2011), *Eden à l'ouest* (Costa-Gravas:2009) *Le Gône du Chaâba* (Christophe Ruggia: 1997), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín: 1999) o *Inch'Allah dimanche* (Yamina Benguigui 2001), etc.

⁶ <http://www.histoire-immigration.fr/>

"Los cineastas somos una imagen grotesca y distorsionada de la sociedad.

Un rodaje es como la vida pero condensada, todo es más intenso"

Álex de la Iglesia⁷

PRIMERA PARTE: CASOS DE NUESTRO ESTUDIO.

1. Los directores y sus obras.

Para llevar a cabo nuestro estudio hemos elegido dos películas que nos sitúan en Francia y Quebec (Canadá), dos países con culturas diferentes pero que comparten un mismo idioma. Las diferencias entre ellos repercutirán, como es lógico y era de esperar, en las políticas migratorias llevadas a cabo por sus respectivos gobiernos.

Como película canadiense, y representante de la política de inmigración del continente americano, hemos elegido *L'Ange de goudron* (Denis Chouinard: 2003). La acción se sitúa al final de la guerra civil que se desencadenó en Argelia entre los años 1992 y 2002, y obligó a muchos argelinos a huir de su país en busca de libertad y sobretodo para poner a salvo sus vidas y las de sus familias. Sin embargo, el alcance de la película va más allá de los límites cronológicos marcados por el director, y podría enmarcarse en cualquier época posterior a la creación de las leyes promulgadas en Quebec para un mayor control de la inmigración y de las que hablaremos en la cuarta parte de este trabajo.

Como representante del cine francés hemos elegido la película *Welcome* (Philippe Lioret: 2009) ya que, al igual que la quebequesa, evoca todos los problemas que se plantean a los emigrantes para, entre otras cosas, conseguir los visados y poder quedarse en el país. *Welcome*, difiere de la película canadiense al hacer un particular hincapié en la situación de ilegalidad de muchos inmigrantes. A nuestro parecer, y teniendo en cuenta diversos hechos

⁷ Entrevista concedida a el periódico *El País* el 13 de febrero de 2010 como presidente de la Academia del Cine española.

que suceden en la película, la acción podría desarrollarse entre 2008 y 2009 e incluso en la actualidad.

Por lo tanto, podemos decir que las problemáticas que se muestran en las dos películas pueden desarrollarse en cualquier momento a finales de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. En ambas películas aparece la relación que tejen los inmigrantes con personas del país de acogida, lo que desemboca en maneras diferentes de abordar la inmigración, mostrando las siguientes perspectivas: el inmigrante ilegal y clandestino, el inmigrante en trámites de adquirir la documentación para poder quedarse, los ciudadanos del país de acogida y su actitud frente al inmigrante

1.1. Philippe Lioret.

Philippe Lioret (Paris, 1955) es un director de cine francés que comenzó su carrera como asistente y, posteriormente, como ingeniero de sonido trabajando con numerosos directores de la talla de Robert Altman⁸ o Xavier Beauvois⁹. Realizó su primer trabajo en 1982 con Jean-Pierre Mocky, en la película *Y a-t-il un Français dans la salle ?*.

Sus primeras películas como director son comedias. En 1993, se estrena con la película titulada *Tombés du ciel* que obtendrá el premio al mejor guión en el festival de San Sebastián (Concha de plata¹⁰). Se mantuvo fiel a la vena cómica de la primera en sus dos películas siguientes, *Tenue correcte exigée*, en 1996, y *Mademoiselle* en 2001, que tuvieron una muy buena acogida por parte del público. Posteriormente, en 2004, realizó su primera película con tintes melancólicos, *L'Équipier*, que estuvo nominada en tres categorías en los César¹¹ del año 2005 (mejor actor, mejor actriz secundaria y mejor música). A partir de este momento, Philippe Lioret abandona la comedia para volverse hacia el drama y un cine más social.

En 2006, consigue un gran éxito con su primera película dramática, *Je vais bien, ne t'en fais pas* que será nominada en cinco categorías en los César, entre ellas la de mejor director, y que obtendrá dos premios César; uno para la mejor actriz revelación, (Mélanie Laurent), y el otro para el mejor actor secundario (Kad Merad). En 2009, realizará *Welcome*, película de

⁸ Director de cine estadounidense

⁹ Director de cine francés.

¹⁰ La *Concha* es el premio que se otorga en el festival de cine de Sansebastián.

¹¹ Los *Césars* son los premios que otorga la Academia de Cine de Francia

nuestro estudio, y, en 2011, *Toutes nos envies*, adaptación libre de la novela de Emmanuel Carrère *D'Autres vies que la mienne*¹².

1.2. Denis Chouinard.

Denis Chouinard (Fabreville, 1964) es un director de cine quebequés y presidente, en 2003, del festival de cine *Rendez-vous du cinéma Québécois*¹³. Realizó sus estudios en la universidad de Quebec en Montreal y los completó en la *Judith Weston School for Acting Techniques* (Nueva York). Sus primeros trabajos fueron co-realizaciones con otros directores como L. Bélanger o B. Baillargeon¹⁴, realizando él mismo posteriormente algunos documentales. Escribió y realizó seis cortometrajes tales como *On parlait pas Allemand* (1985), *Les 14 définitions de la pluie* (1993), *Le feu* (1995) y un documental titulado *Le verbe incendié* (1998).

En 1997, realiza en Europa junto a N. Wadimoff¹⁵ su primer largometraje, *Clandestins*, con el que ganó el premio a la mejor fotografía y al mejor guión en varios festivales internacionales. *Clandestins* revela la clara tendencia del director a tratar temas sociales en sus películas.

En 2001, realiza, esta vez en solitario, *L'Ange de Goudron*, película que analizaremos en el último capítulo de esta tesis. En 2006, realizó *Délivrez-moi*¹⁶ que se aleja del mundo de la inmigración para centrarse en problemas de carácter más social (Coulombe et Jean, 2006: 132).

1.3. Welcome.

El título de *Welcome*, hace una clara referencia al felpudo que aparece delante de la puerta del vecino de Simón, lo cual es una ironía ya que este vecino es el que denuncia a Simón ante las autoridades por ayudar a los clandestinos. Este título nos muestra la doble realidad y las falsas esperanzas que se hacen los inmigrantes que vienen a Europa pensando

¹² http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=17724.html [consultado el 18 de mayo de 2012]

¹³ Es el festival de cine quebequés, para promover el cine de Quebec, es el equivalente de los Goya españoles.

¹⁴ Directores de cine quebequeses.

¹⁵ Director de cine suizo.

¹⁶ <http://www.commeaucinema.com/personne/denis-chouinard,16947> [11 de marzo de 2012]

que es “El Dorado” y que van a ser bien acogidos. Este título también muestra la hipocresía generalizada en torno a los inmigrantes.

Esta película tuvo un gran impacto en la prensa francesa debido a que era un ataque frontal contra las leyes de inmigración vigentes y, sobretudo, la “ley de ayuda a los inmigrantes” de 2009, y contra las habituales actuaciones policiales contra los propios inmigrantes. En todas las revistas especializadas en cine las críticas fueron buenas. En 2010, recibió el Premio “Lumière”¹⁷ a la mejor película y tuvo 10 nominaciones a los César, entre ellas la de mejor película. En 2009, obtuvo el premio “Lux” de la Unión Europea¹⁸.

Para poder realizar la película se obtuvieron fondos del CNC¹⁹ gracias a la comisión *Images de la diversité*, así como una ayuda a la producción de la ACSÉ²⁰ en 2008 y 2009 y de SOFICA²¹ en 2007, 2008 y 2009. La mayoría de las películas apoyadas por la comisión de *Images de la diversité*²² presentaron un rendimiento y unas prestaciones superiores a la media, esto demuestra la calidad de los proyectos que han recibido el apoyo de la comisión. *Welcome* realizó 1.222.286 entradas²³ en total, y durante la etapa 2008 – 2009 estuvo entre las cinco primeras películas que obtuvieron el mayor número de entradas²⁴.

1.4. Ficha técnica.

***Welcome*:**

Título: *Welcome*.

Género: Drama.

Año de producción: 2009.

Año de salida en cines: 2009 en pantallas.

Director: Philippe Lioret.

¹⁷ Les Prix Lumière son los premios de la crítica internacional a las películas francófonas. Este premio es otorgado por la *Académie des Lumières* que está compuesta por 200 representantes de la prensa internacional en París

¹⁸ Los premios Lux, son los premios concedidos a las películas que mejor representan los valores europeos, la diversidad europea y/o la construcción de la UE.

¹⁹ Centro Nacional de Cinematografía (Francia).

²⁰ Agencia Nacional para la Cohesión Social y la Igualdad de Oportunidades (Francia).

²¹ Sociedad para la Financiación de la Industria Cinematográfica y Audiovisual (Francia).

²² *Imágenes de la Diversidad*.

²³ *Commission Images de la diversité bilan 2007-2010*, CNC (Centre National du Cinéma) p 128 y 108.

²⁴ *Images de la diversité Deux années de soutien bilan d'étape de la Commission 2007-2008*, CNC (Centre National du Cinéma), p. 17.

Productora: Nord-Ouest Production.

Guionista: Philippe Lioret, Emmanuel Courcol, Olivier Adam.

Música: Nicola Piovani, Wojciech Kilar, Armand Amar.

Actores principales: Vincent Lindon y Firat Ayverdi.

Actores secundarios: Audrey Dana, Olivier Roubadin, Derya Ayverdi, Selim Akgül.

Argumento: Simón es un profesor de natación en la piscina pública de la ciudad de Calais. Inmerso en sus problemas de pareja no se da cuenta de todos los problemas relacionados con la inmigración que sufre la ciudad, que está invadida de inmigrantes ilegales que quieren cruzar el Canal de la Mancha para entrar en Inglaterra. Un día aparece Bilal, un inmigrante kurdo-iraquí que quiere aprender a nadar para atravesar el Canal de la Mancha a nado y así poder llegar a Inglaterra donde está su novia. Simón, para impresionar a su ex mujer, comprometida con la causa de los inmigrantes ilegales, decide ayudar a Bilal pero, poco a poco, comienza a implicarse personalmente y a enfrentarse con la realidad política y social de su país.

1.5. L'Ange de goudron.

El título de *L'Ange de goudron* significa “El ángel de asfalto”. En todas o casi todas las culturas existe una figura de carácter espiritual, un ángel, que es la representación de un ser protector. En la película, el sentido de esta palabra toma cuerpo en la figura de Ahmed, una persona que protege a su familia contra todo, que procura proporcionarles lo mejor gracias al asfalto que es su medio de subsistencia, puesto que trabaja en una empresa que impermeabiliza los techos con asfalto.

La película *L'Ange de goudron* consiguió una recaudación de 188.054 dólares canadienses de beneficios²⁵ y obtuvo los siguientes premios:

- 2001 Premio al mejor largometraje canadiense en el Festival de películas del mundo de Montreal, Premio del público.

²⁵ <http://www.imdb.com/title/tt0278304/business> [11 de marzo de 2012]

- 2002 Premio Robert-Claude Bérubé para el Cine: Comunicación y Sociedad.
- 2002 Premio del Jurado Ecuménico del Festival de Berlín en la Selección Panorama.

•

1.6. Ficha Técnica.

L'Ange de goudron:

Título: L'Ange de goudron.

Género: Drama.

Año de producción: 2001.

Año de salida en cines: 2003 en pantallas.

Director: Denis Chouinard.

Productor: Roger Frappier y Luc Vandal.

Guionista: Denis Chouinard.

Música: Bertrand Chénier.

Actores principales: Zinedine Soualem, Rabah Aït Ouyahia, Catherine Trudeau.

Actores secundarios: Hiam Abbass, Kenza Abiabdillah.

Argumento: Ahmed Kasmi es un argelino que emigra a Quebec huyendo de la guerra civil y de los “barbudos”. Con él emigra toda su familia: su mujer (que está embarazada), su hija Djámila y su hijo Hafid de 19 años. Llevan tres años en Montreal y Ahmed trabaja como obrero, en una empresa, aislando techos con asfalto. La familia Kasmi está en trámites para obtener la nacionalidad canadiense cuando su hijo, que pertenece a un grupo antiglobalización, aparece en un telediario destruyendo los archivos informáticos de la Oficina de Inmigración Canadiense, en señal de protesta por la repatriación de inmigrantes ilegales. En ese momento, el hijo se da a la fuga y Ahmed comienza una búsqueda

desesperada para encontrarle. Para ello contará con la ayuda de Huguette, la novia de Hafid. Esta búsqueda les llevará a atravesar el país en pleno invierno.

2. Personajes principales de las películas.

A través de los personajes queremos mostrar la evolución que sufre cada uno de ellos a lo largo de la película y cómo esta evolución, transformando al individuo y cambiando las ideas y las certezas que tienen, afecta a su individualidad y a su personalidad.

2.1. Welcome.

Bilal el nadador: Bilal pertenece a la minoría étnica kurda que, a lo largo de la historia, ha sido perseguida en varios países de Oriente Próximo. Bilal huye de Irak, un país en guerra, siendo menor de edad. Esto le va a permitir beneficiarse de un status especial en su condición de inmigrante ilegal como lo veremos en profundidad más adelante. Por ello, después de ser detenido por la policía y presentado ante el juez para ser expulsado del país, éste rechaza la petición porque, según el Artículo L521-4 del Código de Entrada y Estancia de Extranjeros y del derecho de asilo, no se puede deportar a un país en guerra a un individuo que además es menor y como tal no puede ser expulsado del territorio francés²⁶.

Bilal se encuentra en un limbo jurídico lo que nos revela las contradicciones jurídicas, en este aspecto, del sistema francés. Por un lado, no puede ir a la cárcel ya que no ha cometido ningún delito penal y por otro, no puede ser expulsado. Sin embargo, no se le puede conceder el derecho a quedarse en territorio francés ya que entró de manera ilegal. La única solución que se le ofrece es ser internado en un centro para menores en idéntica situación, pero como los centros están desbordados de inmigrantes, lo dejan libre limitándose a decirle que lo que tiene que hacer es volver a su país.

En la figura de Bilal vemos el aislamiento y la difícil comunicación entre los propios inmigrantes que proceden de muchas partes del mundo. Al principio de la película no puede

²⁶<http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?idSectionTA=LEGISCTA000006147776&cidTexte=LEGITEXT000006070158&dateTexte=20091220> [consultado el 26 de enero de 2013]

hablar en árabe con unos afganos, porque él viene de una región del Kurdistán iraquí donde se habla un dialecto particular. Con esta situación, el director desmitifica la idea de que todos los árabes hablan “árabe.”

Este primer choque, desagradable para él y en el que insistiremos más adelante, hace que, a lo largo de la película, sólo tenga relaciones con otros iraquíes de su propio pueblo, Mossoul. Bilal se desmarca rápidamente de todos los demás iraquíes ya que durante el día va a la piscina pública para conseguir su objetivo, y sólo está con ellos por las noches. Bilal representa la soledad del inmigrante que hace un gran esfuerzo que mantiene su individualidad para conseguir su objetivo. Esta soledad es doblemente representada en su personaje, ya que la natación es un deporte muy individualista en el cual el nadador está solo. En él, veremos la evolución de su identidad, de un equilibrio inicial lleno de certezas, llega a perder todos sus referentes y hasta la vida, ahogándose en su intento de llegar a Inglaterra. Podemos decir que su identidad evoluciona de la siguiente manera yendo de una personalidad e identidad fuerte (++) a la muerte (x): ++ → x.

Simón, socorrista de piscina: Simón es una persona solitaria, que está terminando los trámites de su divorcio. Sin hijos y sin amigos, su vida se reduce a las clases de natación que imparte en la piscina pública de Calais donde encontrará a Bilal. Es una persona que podríamos llamar “socialmente acomodada” es decir, que no se implica en nada de lo que pasa a su alrededor y acepta todo lo que ocurre en la sociedad sin implicarse.

Un día conoce a Bilal y decide ayudarlo para impresionar a su ex mujer pero, poco a poco va abriendo los ojos y descubre la realidad de los inmigrantes que viven acampados en su ciudad. Esta toma de conciencia le lleva a no sentirse cómodo con la sociedad y sus leyes, esta incomodidad hace que se decida a implicarse personalmente.

En cierto modo, Simón es también un marginal de la sociedad moderna. Se queda al margen manteniendo a salvo su individualidad y su mundo. En este personaje queda representada la evolución de una persona que no tiene identidad propia, está integrado en la masa, y al final, después de pasar por una serie de estados emocionales que le afectan, consigue tener una identidad propia y fuerte. Evoluciona de - → ++.

Mina, la hija sumisa: Mina es la novia de Bilal y, aunque tenga un papel pequeño en la película tiene una gran importancia, ella es el origen de todo lo que le ocurre a Bilal. Ella y

Bilal se conocieron en Irak, pero hacía tiempo que el padre de Mina vivía en Londres y pudo conseguir los visados para que su familia emigrara a Londres.

Mina, a pesar de vivir en una ciudad moderna y occidental, está sujeta a las tradiciones de la familia. En Londres, vivir en su casa, para ella, es como si aún viviera en Irak. El padre es el patriarca en el sentido amplio del término, el padre es el que decide y ordena hasta el punto de obligarla a casarse con un primo lejano siguiendo las tradiciones de su país de origen. Esta situación crea en el espectador el asombro de que, en un país occidental, moderno, se puedan seguir llevando a cabo esas prácticas, y que sean aceptadas por honor, familia, tradición o miedo.

A través del personaje de Mina se denuncia esta situación que, de hecho, no es un caso aislado ya que a menudo, en la prensa, podemos ver cómo en las familias de inmigrantes las hijas se ven obligadas a llevar a cabo bodas de conveniencia²⁷. A lo largo de nuestro estudio veremos como Mina no tiene identidad propia, su identidad la marca su padre y su entorno, sólo brevemente, en sus conversaciones con Bilal, conseguirá mostrar una frágil identidad. La evolución identitaria sería - → -.

Marion, la voluntaria: Es la ex mujer de Simón. Ella está muy implicada en la situación de los inmigrantes, y trabaja como voluntaria en los “Restos du Cœur ²⁸” dando de comer gratis a los inmigrantes, pero sin implicarse más allá. Mantiene una relación con otro hombre pero, cuando ve cómo Simón se interesa a los problemas de la sociedad y comienza a reaccionar ante ellos, empieza a acercarse a él otra vez. Marion tiene una identidad clara desde el principio y la mantiene constante hasta el final de la película +→+.

Mirko: Es amigo de Bilal y hermano de Mina, lleva seis meses en Londres. Como hombre tiene más ventajas que su hermana, pero aún así acata las órdenes del padre sin manifestar mucha oposición. De esta manera guarda las tradiciones de su país natal, que le favorecen, y hace que su identidad sea constante a lo largo de toda la película +→+.

Zoran: es un conocido del pueblo de Bilal, ambos luchan por cruzar el Canal para llegar a Londres. La particularidad de Zoran, es que él perderá una parte de identidad en

²⁷ <http://www.libelyon.fr/info/2011/10/trois-fr%C3%A8res-condamn%C3%A9s-%C3%A0-six-mois-de-prison-avec-sursis-pour-len%C3%A8vement-de-leur-s%C5%93ur.html> [consultado el 3 de febrero de 2012]
<http://www.lefigaro.fr/flash-actu/2011/10/18/97001-20111018FILWWW00711-mariage-force-sursis-pour-les-3-freres.php> [consultado el 3 de febrero de 2012]

²⁸ « Les Restos du Cœur » o « Les Relais du Cœur » es una asociación creada en 1985 por un cómico llamado Coluche para ayudar y dar de comer gratis a las personas sin techo o que carecen de recursos para comer.

Francia para poder cruzar el Canal, ya que para pagar a las personas que les ayudan a atravesar el canal, *les passeurs*²⁹, deberá robar +→-.

El vecino de Simón: Este personaje es clave en el desarrollo de la película, ya que es él quien precipita los acontecimientos. Según lo que vemos en la película, también es un hombre solitario, sin amigos, y cuya única compañía es un perro. Contrariamente a Simón, él no cambia, desde el principio hasta el final, es un claro ejemplo representativo de un sector de la sociedad, opuesta a la inmigración, que no quiere cambiar las cosas y que están hartos de la situación que viven en Calais. Irónicamente tiene un felpudo donde se puede leer “Welcome”, pero su actitud no muestra que dé la bienvenida a los otros. La identidad de este personaje es fuerte y no varía a lo largo de la película +→+.

2.2. *L'Ange de goudron.*

Ahmed el obrero: Al inicio de la película Ahmed canta el himno nacional Canadiense, “Ô Canada”, y vemos cómo prepara, con mucho cuidado, el traje que se pondrá para el juramento de la nacionalidad canadiense. Para él es muy importante conseguir la nacionalidad para tener una nueva vida, un nuevo hogar, una nueva identidad. A través de la película, podemos ver sus ansias y angustias por conseguir ese documento que le convertirá oficialmente en canadiense y, así, dejar de tener la preocupación de que lo expulsen del país y así dejar de tener miedo. Veremos cómo su identidad evoluciona y cambia. Este personaje, inseguro al principio de la película, se vuelve cada vez más fuerte y seguro --→++.

Hafid el rebelde: Hafid, hijo de inmigrantes argelinos, vive una doble vida. Por un lado dentro de su casa nadie tiene quejas de él, aparece como un chico trabajador, respetuoso de los valores familiares y con buenas notas en el instituto. Por otro lado, fuera de su casa, la película nos hace descubrir a un personaje con costumbres totalmente occidentalizadas, con una novia que no es argelina, bien asimilado en la sociedad canadiense y comprometido en la lucha a favor de los sin papeles.

En un momento de la película vemos que se queda a dormir en una iglesia donde se refugian varios inmigrantes ilegales. Él se sienta allí, entre ellos, no se diferencia de ellos, pero su situación es muy distinta ya que su padre está a punto de obtener la nacionalidad. El

²⁹ Nombre que se les da a las personas que ayudan a pasar la frontera de manera ilegal ; equivalente de los « coyotes » latinoamericanos.

hecho de tener un status diferente al de los otros inmigrantes le crea un conflicto interno que le hace unirse a una organización (CRISCO) que lucha contra la globalización y contra la expulsión de los inmigrantes ilegales. La evolución de su identidad será más o menos parecida a la de Bilal, pasa de tener una identidad fuerte a no tenerla, ya que muere al final, con la diferencia de que su padre, Ahmed, promete mantener la identidad de su hijo viva ++→x.

Huguette la activista: Huguette es una quebequesa y es la novia de Hafid. Gracias a ella, él se ha unido al CRISCO³⁰, que lucha contra las injusticias sociales y cuyo eslogan es: “Nous sommes le CRISCO, les compagnons de la crise” (nosotros somos el CRISCO, los compañeros de la crisis). A lo largo de la película, ella se sentirá culpable por haber hecho que Hafid se una al CRISCO ya que esto provocará su muerte. Huguette aparece como una persona solitaria, sin familia, con una identidad fuerte y bien marcada, pero su único apoyo es Hafid. De hecho, la vemos siempre en su tienda de tatuajes o en las reuniones del CRISCO, los pocos momentos de intimidad que tenemos de ella son cuando la vemos con Hafid o con la familia de Hafid al final de la película. Su identidad no variará a lo largo del film ++→++.

Personajes	Evolución de la Identidad
Bilal	++→x
Simón	--→++
Mina	--→-
Marion	+→+
Mirko	+→+
Zoran	+→-
Vecino de Simón	+→+

³⁰ En la película CRISCO es un grupo antiglobalización y sus siglas son una combinación de las primeras sílabas de las palabras crisis y compañeros.

Ahmed	--→++
Hafid	++→x
Huguette	++→++

[...] la comédie, le cirque, le concert sont désormais des “plaisirs surannés”, comparés aux “visions étourdissantes” que procure aux petits et grands le cinématographe (“Les trucs du cinématographe” in *Lectures*, 1908,

in Ciment y Zimmer: 1997)³¹

SEGUNDA PARTE: EL CINE, PERSPECTIVAS TEÓRICAS E HISTÓRICAS

1. Introducción.

Desde el nacimiento del cine, las teorías que intentan definirlo han sido numerosas y variadas. En este capítulo, intentaremos exponer de manera clara las teorías sobre el cine que nos han parecido más interesantes e importantes a lo largo de la historia. Enfocaremos estas teorías a partir de los diferentes calificativos que se pueden asociar a la palabra “cine”, tales como: “arte”, “industria”, “lenguaje”, “sociología”, etc. ya que, en efecto, estas asociaciones reflejan posturas teóricas diversas.

1.1. El cine como arte: los inicios.

Hay autores que afirman que los inicios de la historia del cine coinciden con el nacimiento de los nacionalismos, haciendo del cine un elemento estratégico para proyectar imaginarios nacionales, dando una idea de lo que debe ser una nación y sus ciudadanos. Estos imaginarios pueden verse claramente reflejados en películas como *El Judío Süss* (Veit Harlan: 1940) o *El Nacimiento de una Nación* (D.W. Griffith: 1915) donde se muestran actitudes de lo que “debe ser” un buen alemán o un buen americano, creando así un imaginario nacionalista. El nacimiento del cine también coincide con el nacimiento de las democracias modernas (Sand, 2005: 23), como podemos verlo en las películas americanas de los años 30-40, en las cuales se intenta transmitir la idea de un mundo democrático y libre. El cine,

³¹ “La comedia, el circo, el concierto son ahora “placeres obsoletos”, si se comparan con las “visiones maravillosas” que ofrece, tanto a los pequeños como a los mayores, el cinematógrafo”

combinando narración y espectáculo, podía explicar los hechos contemporáneos e históricos, por ejemplo el cine de los años 30 proporcionaba una visión sobre los beneficios del colonialismo que aportaba educación y “civismo” a las “culturas bárbaras” de los pueblos colonizados. Con las películas se explicaban los hechos pero, además, se transmitía la idea de los colonizadores (Stam, 2010:33 - 34).

El 28 de diciembre de 1895, cuando el cine mudo apareció oficialmente en París, surgieron, al mismo tiempo, teorías sobre este nuevo invento. Comenzaron ya a perfilarse lo que posteriormente serían las grandes teorías del cine. En estos primeros años, aparecieron diferentes maneras de denominar al “cine” según las tendencias teóricas sobre el mismo. Con las palabras “Biograph” [sic] y “Animatographe” se quería dar cuenta de la posibilidad que ofrecía el “cine” de transcribir la vida en sí, y era una perspectiva que más tarde sería desarrollada por teóricos como Bazin o Kracauer. Los nombres “Vitascope” y “Bioscope” se usaron para insistir en la mirada sobre la vida es decir, poniendo especial atención en la mirada del espectador. Estas posturas volvieron a aparecer en los años 70 y fueron desarrolladas por los teóricos psicoanalíticos. “Chronophotographe” y “Kinetoscope” se referían, en cuanto al primero, a la escritura del tiempo, y a la observación visual del movimiento, en cuanto al segundo, adelantándose a las posteriores teorías de Deleuze, sobre ambos aspectos. “Scenariographe” se usó para subrayar la relación entre la historia y el decorado. Finalmente, apareció la palabra “Cinématographe” con la que se pretendía insistir en la transcripción del movimiento, y ésta fue la que perduró para definir este espectáculo conocido como “cinema” y más familiarmente como “cine” (Stam, 2010: 37-38).

La primera gran discusión teórica consistió en saber si se podía considerar al cine como un elemento “único”, libre de contaminación con otras artes, como sostenía Jean Epstein³², llamándolo “cine puro”. En cambio, Griffith³³ y Eisenstein³⁴ se oponían a esta idea, afirmando la relación existente entre cine y literatura, siendo ésta la base de su inspiración y a partir de la cual crearon recursos cinematográficos. Para muchos teóricos de estos primeros años (Abel Gance, Leopold Survage, Vachel Lindsay o Elie Faure), el cine – mudo – tenía vínculos con todas las artes del pasado es decir, el cine era pintura, escultura y arquitectura pero en movimiento. Era música pero de luz, no de notas. El denominador común, en esa época, era que el cine era arte, por eso Rudolf Arnheim³⁵ se extrañó mucho al ver que esta nueva forma

³² Director de cine francés, de origen polaco.

³³ Director de cine estadounidense.

³⁴ Director de cine y teatro soviético.

³⁵ Filósofo alemán. ARNHEIM, Rudolf. *Le cinéma est un art*. Paris: L'Arche, 1989, p.16.

de expresión no era aceptada como tal por los amantes del arte (Stam, 2010: 49 - 50). Hay que puntualizar que en los orígenes del cine, eran las élites sociales las que promovían el arte. No es de extrañar que entre los modernistas y la burguesía se instalara cierta hostilidad, aunque con el tiempo la burguesía se apropiaría de las nuevas corrientes artísticas y entre ellas del cine (Sand, 2005: 25).

En los años 1910 y 1920 también encontramos otras corrientes artísticas que se verán reflejadas en el cine, como por ejemplo el “impresionismo” (Francia) claramente visibles en las películas *J'accuse* (1919) o *La Roue* (1922) de Abel Gance, y que se observa en la importancia que se da al movimiento, a la luz y al agua, además de introducir escenas de cuadros impresionistas. El “constructivismo” de Lev Kuleshov (URSS) con películas como *El proyecto del ingeniero de Pright* (1918) donde se ve la importancia de la forma frente al contenido y que era una de las piedras angulares de los constructivistas rusos. El “expresionismo” alemán con *El gabinete del Dr. Caligari* de Robert Wiene (1919) donde se ve la deformación expresiva de la realidad a través de los decorados y de los maquillajes y la puesta en escena de un ambiente opresivo. El “futurismo” (Italia) queda reflejado en *Il mio cadavere* (1917) de Antón Giulio Bragaglia donde se da una gran importancia al movimiento y a mostrar lo “nuevo” eliminando “lo viejo”. Pero la corriente artística más famosa llevada al cine fue el “surrealismo” (España y Francia) con *Un Perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel donde no se tiene en cuenta el orden lineal de las secuencias y se hace alusiones a elementos que podemos encontrar en los sueños (Stam, 2010: 36 – 53).

Cabe preguntarse si, a pesar de haber sufrido tantas influencias artísticas a lo largo de su existencia, se puede hacer del cine un Arte. Para el teórico alemán Walter Benjamin, las formas de comunicación de masas, como eran la fotografía y el cine, aportaban nuevos paradigmas artísticos que reflejaban una renovación en la manera de enfocar el mundo. Para él, lo que hacía del cine un elemento único era, paradójicamente, el hecho de no ser único y de que sus producciones se pudieran ver en varios sitios distintos a la vez, confiriéndole así una disponibilidad que lo convertiría en el arte más social y colectivo de todos. De este modo, la atención de la crítica se desvía del culto a un objeto artístico y se centra en el diálogo “obra-espectador”. El cine obligaba a dejar de tener una actitud pasiva frente a la obra y obligaba al público a participar de una forma activa y crítica (Benjamin, 1973: 17 – 59).

1.2. El cine como lenguaje: el formalismo ruso y el estructuralismo.

Una de las grandes corrientes teóricas del cine fue “el formalismo” ruso, movimiento que nació alrededor de “El Círculo Lingüístico de Moscú” y “La Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético”, aproximadamente entre 1915 y 1930. Los formalistas y el teórico Béla Balázs fueron los primeros en poner las bases de las teorías del lenguaje cinematográfico, sintiendo una gran fascinación por él, por el montaje como construcción y por el discurso interior, centrándose en las dimensiones auto expresivas y autónomas del cine. Béla Balázs fue uno de los primeros en definir el cine como una nueva forma de lenguaje, enunciando los diferentes aspectos del encuadre, el montaje, la luz, las perspectivas. Siguiendo estas ideas, los cineastas rusos agrupados en el VGIK (primera escuela de cine dirigida por Lev Koulechov) sistematizaron la función del montaje, afirmando que gracias a la unión de elementos separados, el realizador crea un espacio fílmico ideal que es de su creación (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1983: 115 – 117).

Youri Tynianov³⁶ expondrá en su artículo *Des fondements du cinema* publicado en *Cahiers du cinéma* (1970), que el mundo que vemos en las películas no es el mundo que vemos a diario. Pero que este mundo que vemos tiene una correlación semántica. Si no fuera así, las películas sólo serían fotografías en movimiento. A través de las tomas, los ángulos y perspectivas y/o del montaje, el cine transforma el elemento de partida, la imagen del mundo visible, en un elemento semántico de su propio lenguaje.

Los formalistas, siguiendo las ideas sobre la semiología del lingüista suizo Saussure, fueron los primeros en explorar las analogías entre lenguaje y cine, ya que, posteriormente, constituyeron la base de la aparición de la corriente denominada “estructuralismo”, entre 1940 y 1950. Contemporáneo de Saussure, el filósofo americano Charles Sanders Peirce llegó a la misma teoría sólo que en vez de “semiología” utilizó la palabra “semiótica” para definirla. Saussure quería que hubiera una ciencia que se dedicara al estudio del “signo” y Peirce se inclinaba más por el estudio del “símbolo”. Sin embargo, Saussure es la figura fundamental del estructuralismo y de la semiótica. Él planteaba que la lengua organizaba la estructura que nos hacía interaccionar con nuestro medio. Fue Lévi Strauss el primero en aplicar las teorías estructuralistas a otro ámbito que no fuera la lingüística, o sea la antropología, abriendo la puerta a todas las demás áreas de conocimiento, incluyendo el cine. “Para la semiología todos

³⁶ Uno de los fundadores de la escuela formalista rusa.

los cineastas son artistas y todas las películas son arte, ya que el estatus del cine es un estatus artístico” (Stam, 2010: 125 – 129).

Cada película, por la elección de ciertos aspectos de la realidad, de ciertas tomas, de ciertos planos, etc. atribuye un sentido preciso a lo que enseña y nos lo transmite. Las películas en vez de replantear el mundo, nos dan una información, unas impresiones o ideas y nos ofrecen un “significado”. El cine es un lenguaje porque se ve en él un dispositivo que permite al hombre expresarse, y dispone de un repertorio de signos que permiten hacer efectiva esta expresión. El cine aparece como un lugar donde se crean significados (al igual que la pintura), se intercambia con otras personas, es decir que el cine se presenta como el espacio de una “significación” y de una “comunicación” (Casetti, 2005: 61).

El carácter de lenguaje del cine tendrá una especial relevancia con la *Nouvelle Vague* y sobre todo con la aparición del artículo *La caméra-stylo* de Alexandre Astruc que decía que el carácter lingüístico del cine residía en su capacidad de “expresar” un mundo personal y dar cuerpo a los pensamientos (Casetti, 2005: 99).

“El cine viene a ser muy naturalmente un medio de expresión, como lo han sido todas las artes antes que él. Después de ser una atracción de feria, un entretenimiento comparable al teatro de "bulevar", o un modo de conservar las imágenes de su época, poco a poco llega a ser un lenguaje. Un lenguaje, es decir una forma mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones (...).” (Astruc, 1948: 49 in Casetti, 2005:99)³⁷

Otro teórico importante, que intentó definir el estatuto del cine fue Christian Metz, en sus obras *Essais sur la signification du cinéma* (1968 y 1972) y *Langage et cinéma* (1971). Para él, el cine es un lenguaje, equiparable a los ya existentes como el lenguaje musical, pictórico o literario³⁸, pero no una lengua en el sentido saussuriano del término, porque no dispone de un sistema preexistente que le sirve de base. Si nos referimos a la oposición “lengua-discurso” del lingüista Gustave Guillaume³⁹ que así reinterpretaba la distinción

³⁷ Le cinéma est en train tout simplement de devenir un moyen d'expression, ce qu'ont été tous les autres arts avant lui (...) après avoir été successivement une attraction foraine, un divertissement analogue au théâtre de boulevard, ou un moyen de conserver les images de l'époque, il devient peu à peu langage. Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions (...).

³⁸ http://www.portalcomunicacio.com/lecciones_det.asp?id=39 [consultado el 7 de marzo de 2011]

³⁹ “Langage et Science du langage” Librairie Nizet 1964

“lengua-palabra” de Saussure, el cine se sitúa en el plano del discurso y es habitual hablar de “discurso cinematográfico”.

Para cerrar este apartado añadiremos que en los años 60 surge la corriente postestructuralista que cuenta con teóricos como Roland Barthes, Lacan, Foucault, Deleuze y Derrida. La teoría del postestructuralismo tuvo una mayor influencia en los sectores de la filosofía y la literatura, pero también se manifestó en el ámbito cinematográfico. El estructuralismo buscaba estructuras estables, en cambio el postestructuralismo se dedicaba a buscar momentos de ruptura y cambio. Uno de sus representantes, Bajtin, expuso las primeras reglas del postestructuralismo como son la negación del significado unívoco, la identidad inestable del signo y la omnipresencia de la intertextualidad. En el cine esta ruptura postestructuralista se manifestó socavando sistemáticamente las jerarquías binarias tradicionales masculino/femenino, occidente/oriente, negro/blanco. Algunas de las películas que representaban esta tendencia postestructuralista fueron las de Dziga Vertov y las de Daniel Pollet (la más representativa es *Mediterranée*) que mostraban una ruptura total con los usos habituales (Stam, 2010: 212 – 216).

1.3. El cine como industria: la escuela de Fráncfort.

La Escuela de Fráncfort fue un movimiento filosófico que surgió en el periodo entre guerras en Alemania. Con esta denominación se designa la teoría social global de un grupo de intelectuales entre los que se encontraban Max Horkheimer, Frederick Pollock, Theodor Adorno, Erich Fromm, Herbert Marcuse y Leo Lowenthal que estaban asociados al Instituto de Investigaciones Sociales, fundado en Fráncfort en 1923. A pesar de las diferencias entre ellos, los miembros de esta escuela compartían una misma orientación hacia el análisis social derivado de la teoría de Marx, así como un enfoque sobre las relaciones entre el individuo y la sociedad influido por Freud. Para la Escuela de Fráncfort no se podía dudar de los efectos del capitalismo industrial en la sociedad del mundo occidental, y sus miembros realizaron numerosos análisis de la sociedad contemporánea, desarrollando lo que se llamó la “teoría crítica” (Allen, Robert et Gomery, Douglas, 1995: 209).

La Escuela de Fráncfort también realizó estudios en el campo de lo audiovisual y comenzaron a publicar críticas importantes sobre el cine, calificándolo de industria cultural. Para ellos el cine era el emblema de la cultura de masas capitalista. Las teorías más conocidas

son las de Herbert Jhering, Georges Duhamel, Walter Benjamin y Theodor Adorno. Sin embargo, entre las filas de esta Escuela aparecieron posturas teóricas enfrentadas: Herbert Jhering decía, en 1926, que el cine americano era muy peligroso, ya que, este cine incitaba a las personas a asemejarse a los ídolos americanos que se podían ver en la gran pantalla, y convertía al espectador en un colectivo bovino y pasivo (Stam, 2010: 85-89). En la misma línea, Georges Duhamel decía que el cine, en general, era un matadero de la cultura que hipnotizaba a la gente y la ridiculizaba, añadiendo que era un pasatiempo para analfabetos (Duhamel, 1931).

Al contrario, el crítico Walter Benjamin, que se interrogaba sobre el status del arte en la era de la reproducción técnica, ya que una obra de arte podía ser reproducida al infinito, opinaba que el cine tenía una repercusión positiva y que el capitalismo había sembrado las semillas de su destrucción ya que el cine “había enriquecido el campo de la percepción humana y profundizado en la conciencia crítica de la realidad”. Según Benjamin el cine era un vehículo para despertar la conciencia de las masas y, como “industria cultural”, podía ser considerado como positivo.

Las teorías de Benjamin fueron atacadas por Theodor Adorno diciendo que Benjamin ignoraba la alienación que producía la técnica del cine. Adorno, como Duhamel, expresa el mismo desdén por las clases pasivas que van al cine, pero desde un discurso marxista; mientras que Duhamel lo hace desde una ideología más próxima a la extrema derecha (Stam, 2010: 85-88).

La escuela de Fráncfort estudió el cine como el emblema de la cultura de masas capitalista, prestando atención a la economía política, la estética y la recepción por parte del público. Apoyándose en los conceptos marxistas crearon el término de “industria de la cultura” para evocar el aparato industrial que generaba la cultura popular y los mercados subyacentes a ésta (Stam, 2010: 89). Para Adorno, que consideraba que toda obra de arte lleva en sí una serie de características artísticas, sociales, históricas y filosóficas, y para Horkheimer, el consumo de esta nueva cultura “de masas” era la consecuencia directa de la industria que dictaba y canalizaba los deseos del público. Según ellos, las sociedades capitalistas liberales hacían una cinematografía que generaba espectadores-consumidores (Adorno y Horkheimer, 1998: 150-178).

Sin embargo hay autores como Ricciotto Canudo que afirman que el cine ha nacido como una industria, contrariamente a las otras artes (pintura, escultura, música...), y que debe luchar para convertirse en un arte (Canudo, 1995: 45).

Hablando del cine como industria no podemos dejar de nombrar el trabajo realizado por Peter Bächlin el cual explica cómo después de la Segunda Guerra Mundial comienzan a aparecer intereses socio-económicos en el cine.

“En una economía capitalista, una película, considerada como producción intelectual, posee todos los requisitos para ser una obra de arte, pero es también necesariamente una mercancía, debido a las diferentes operaciones industriales y comerciales necesarias para su producción y su consumo.” (Bächlin, 1945 in Casetti, 2005: 125)⁴⁰.

Normalmente el arte y el comercio son elementos que, en principio se oponen, pero en el cine se unen los dos. Para las otras artes, la parte de comercialización aparece al final (venta y distribución) cuando ya está acabada la obra de arte, pero para el cine aparece desde un principio ya que necesita de un apoyo económico. Se necesitan inversores, desde la puesta en escena hasta la distribución en salas. Aquí la dimensión mercantil cohabita con la dimensión artística, además se añaden los riesgos de que la película se pare, no se acabe de rodar o sea un fracaso de taquilla y no se recuperen las inversiones. Por lo tanto, hacer una película trae consigo “riesgos” y estos “riesgos” hacen de la película una “mercancía”. Cuantos más intereses hay que defender, más deben ceder las necesidades estéticas e intelectuales ante las consideraciones de orden financiero (Bächlin, 1945 in Casetti, 2005: 125 - 126).

1.4. El cine como reflejo de la sociedad: el realismo y el neorrealismo.

Paralelamente a estas discusiones surgió, durante los años 30, una nueva teoría que hacía referencia al realismo del cine. Por un lado estaban los teóricos “formativos” (como Arnheim y Bela Bálázs) que consideraban que lo que hacía diferente al cine, como arte, eran las diferencias radicales con la realidad. Por otro lado, estaban los denominados “realistas”

⁴⁰ *Dans une économie capitaliste, un film, en tant que production intellectuelle, a tous les pré-requis pour être une oeuvre d'art, mais il est aussi nécessairement une marchandise à cause des différentes opérations industrielles et commerciales requises pour sa production et sa consommation (...)*

para los que la característica artística del cine era la representación fiel de lo cotidiano. Esta última tendencia tuvo su apogeo con el “neorrealismo” italiano tras la Segunda Guerra Mundial. Algunos de los teóricos “realistas” más importantes fueron André Bazin y Siegfried Kracauer (Stam, 2010: 94 – 95).

Tras la Segunda Guerra Mundial, según lo plantean autores como Sand, Casetti y Stam, el cine comienza a orientarse hacia la realidad debido a la base “fotográfica” del mismo ya que ésta fue el origen del cine. Esto lo convierte, al mismo tiempo, en testigo de la realidad y en documento de ella puesto que graba todo lo que pasa delante de su objetivo (Casetti, 2005: 25).

Bazin hizo una diferenciación entre los cineastas de la “imagen” y cineastas de la “realidad”. Los de la “imagen”, especialmente los expresionistas alemanes y los cineastas soviéticos, dividían el binomio espacio-tiempo, fragmentándolo en el montaje. Los cineastas “realistas” por su parte empleaban la duración del plano-secuencia en armonía con la puesta en escena para crear la sensación de una realidad en relieve (Stam, 2010: 96 – 97). Para Bazin el cine no conseguía mostrar más que una realidad superficial de la sociedad, para él, el neorealismo no era sólo un movimiento que aparece tras la liberación del pueblo italiano, también es un movimiento de la liberación de las convenciones narrativas y fílmicas. En cambio, para otro teórico como Bresson, había que montar y rodar una película de tal manera que mostrara “lo real”. Para Vertov el cine era un instrumento para ver el mundo tal y como es realmente, es decir, tal y como resulta útil y necesario verlo. Para los tres autores el cine muestra “la realidad” (Aumont, 2004: 22 – 25).

Otro teórico del realismo fue Gilles Deleuze para quien el cine está compuesto por una serie de signos que son la imagen-tiempo y la imagen-movimiento que puede ser subdividida en imagen-percepción, imagen-afección, imagen-pulsión, imagen-acción... Estos signos nos muestran diferentes estados de la realidad. La imagen-movimiento nos muestra una perspectiva determinada de la realidad, bloqueada sobre un aspecto particular, es decir, el mundo se representa tal y como es. En cambio la imagen-tiempo nos muestra una realidad que se abre a la totalidad, donde se condensan una serie de posibles, es decir, el mundo se representa tal y como puede ser pensado (Casetti, 2005: 46-47)

La teoría realista tuvo mucho más peso y reconocimiento gracias al empuje de los neorealistas italianos Rossellini, Visconti y De Sica que, con sus películas, hicieron que

muchos teóricos volvieran a desarrollar las teorías de la relación entre el cine y la realidad (Casetti, 2005: 27).

Como ya hemos dicho, uno de los teóricos más importante fue Kracauer. Para él las películas representaban alegóricamente no la historia literal, sino las obsesiones profundas de la sociedad. Según su manera de pensar, el cine estaba dotado de la capacidad de grabar la “realidad”, el cine tenía un gran valor ya que podía capturar lo cotidiano del mundo (Stam, 2010: 99). Para Kracauer las películas reflejaban, de manera más directa que los otros géneros artísticos, la mentalidad de las naciones puesto que “primero las películas no son nunca el producto de un solo individuo y segundo, las películas están dirigidas a la masa anónima y la atraen, es por ello que es lícito pensar que las películas populares, o para ser más precisos, los temas cinematográficos populares, satisfacen los deseos existentes en las masas” (Kracauer, 1947 in Casetti, 2005:141).

Una de las ideas más extendidas es que las películas, incluso las de ficción, nos ofrecen siempre, de una manera directa o indirecta, un retrato de la sociedad en la que fueron realizadas. Es la dimensión “colectiva” lo que hace de una película un perfecto “testigo social” (Casetti, 2005:140 - 141), ya que ésta es un mero reflejo de la psicología de la sociedad. Los cineastas transportan a la pantalla la realidad, dándole una perspectiva personal que desvela los mecanismos de la sociedad, de modo que nos basta con escrutar las películas para entender la realidad a la que hace alusión la película. Hay que decir que Kracauer coincide con autores como Sand, Casetti y Stam, al decir que el cine es fiel a la realidad ya que su base de partida es la fotografía donde se pueden ver gestos involuntarios de los protagonistas. Para Kracauer el cine abre las perspectivas sobre lo que una sociedad confiesa o niega de sí misma (Sorlin, 1977:48 - 51).

Por otro lado, el estudio de Martha Wolfenstein y Nathan Laites (1950) se opone a la visión de Kracauer diciendo que el cine representa las relaciones afectivas entre hombres y mujeres, padres e hijos, sujetos y objetos de deseo, en fin, verdugo y víctima. La idea principal es que las películas forman parte de esos sueños que tenemos con los ojos abiertos que dan forma a nuestros deseos, aspiraciones y sentimientos. El cine refleja la realidad como si fuera un sueño, altera lo que vemos pero queda el contenido, de tal manera que podemos ver una película cómica o dramática, de tres culturas distintas, y siempre quedará de fondo lo que piensa cada una de las diferentes culturas sobre algún aspecto de la humanidad (Casetti, 2005:144).

Galli y Rositi atribuyen al cine dos características de fondo. En primer lugar, reflejando la sociedad, las películas privilegian ciertos aspectos en detrimento de otros como, por ejemplo, en el cine americano en que se favorecen los valores propuestos por la cultura de masa (Galli-Rositi, 1967:259 in Casetti, 2005:144). En segundo lugar, las películas no sólo reflejan la sociedad sino que también la orientan, por ejemplo, el cine americano encuentra en los valores de masa verdaderos “anticuerpos” al malestar ambiente de la sociedad provocado por la crisis. A partir de estos dos puntos se puede comprender la “influencia” del cine en la sociedad (Casetti, 2005:144).

Otro gran teórico de la representación social en el cine es Marc Ferro que retoma la problemática planteada por Kracauer. Para Ferro, el cine es testigo de la realidad y lo expone en cuatro grandes puntos:

1- A través de su contenido: las situaciones que son puestas en escena nos sugieren lo que una sociedad piensa de sí misma, de su pasado, de los demás... La sugerencia puede ser positiva (la representación concretiza la manera como la sociedad se ve) pero también puede ser negativa ya que la representación contiene a menudo incoherencias y lapsus. La película muestra también lo que una sociedad sabe sin quererlo confesar: eso es la parte latente.

2- A través de su estilo: por ejemplo, en el *Judío Süß* (1940), Veit Harlam emplea fundidos encadenados para pasar del castillo al gueto, de los trajes tradicionales del protagonista a un traje más moderno, del oro a las bailarinas. Estos deslizamientos revelan perfectamente ciertas obsesiones nazis, como la de que un judío puede cambiar de cara pero no de naturaleza, o que su dinero introduce el vicio.

3-La tercera manera en que un film se une a la sociedad es actuando sobre ella. Las posibilidades de intervención son numerosas y a menudo contradictorias: la movilización de masas, el adoctrinamiento, la contra-información, la glorificación, etc. Queda el hecho de que la imagen, además de ser un espejo, es también un arma. La aparición de tal o cual forma de acción constituye un precioso testigo de los dinamismos que atraviesan la sociedad y nos hace comprender en qué proyectos se invierte, qué fuerzas actúan, qué problemas amenazan.

4-La cuarta manera en que un film es testigo de una situación más amplia está relacionada con el tipo de lectura que se hace. Cada sociedad interpreta los textos a su manera; ésta coge algunos aspectos y no otros. *La Grande Illusion* (Jean Renoir: 1937) es un buen ejemplo de ello, puesto que cuando se estrenó, antes de la guerra, fue vista como una

obra pacifista que militaba por el acercamiento de los pueblos. Pero cuando la película fue vista después de la guerra, el director fue acusado de ser demasiado benévolo con los alemanes y de ser colaborador de una forma encubierta. (Ferro, 1977 in Casetti, 2005:144-145).

En esta última línea, Ferro hace alusión a las observaciones de Eisenstein, que decía que la sociedad recibe las imágenes según su propia cultura, que “si la alegoría de la carnicería en *La huelga* (Sergueï Eisenstein: 1925), suscitaba el efecto deseado en las ciudades, en el campo al contrario dejaba indiferentes a los campesinos acostumbrados a ver la sangre”, hay que añadir que los campesinos tampoco tenían la “educación” para comprender esta alegoría (Ferro, 1993: 25).

Las teorías de Ferro alargan y desplazan al mismo tiempo la temática kracauniana: el cine es un *testigo* no tanto porque él refleja plenamente la sociedad, sino más bien porque él *desempeña el papel* de indicador de sus déficits, de su proceso mental, de sus posibilidades dinámicas y de sus respuestas predominantes (Casetti, 2005: 145). Según Ferro y Sorlin “la cámara revela el secreto, enseña el revés de una sociedad, sus lapsus...”⁴¹ (Ferro, 1973:113. Esta cita aparece también en Sorlin, 1977:51).

1.5. El cine actual: la teoría digital.

La teoría digital, que aparece en los años 1990, puede abordarlo todo, desde el papel de los efectos especiales de imágenes generadas por ordenador en los grandes éxitos de Hollywood a los nuevos sistemas de comunicación, los nuevos géneros de entretenimiento (juegos de ordenador), los nuevos estilos de música (tecno) o los nuevos sistemas de representación (la fotografía digital o la realidad virtual) (Miller y Stam, 1999 in Stam, 2005: 363).

Curiosamente, la situación del cine en sus inicios y la de hoy tienen muchos puntos en común puesto que antes se decía que todo era posible, gracias a la nueva técnica que era el cine, y ahora ese argumento vuelve a ser válido gracias a las nuevas tecnologías. Con las nuevas técnicas, el autor ya no necesita un modelo del mundo real, puede dar forma a ideas

⁴¹ “[...] la caméra dévoile le secret, elle montre l’envers d’une société, ses lapsus [...]”

abstractas y a sueños imposibles y ya no está sometido a los decorados exteriores, a las condiciones climatológicas para poder grabar una escena, etc. Pero esto trae consigo la desventaja de que comenzamos a plantearnos la veracidad y los valores de la imagen que estamos viendo (Stam, 2005: 359 – 364).

En conclusión, con esta evolución del cine, hemos podido ver cómo el cine está íntimamente ligado a la sociedad que lo rodea. De tal manera que él siente las corrientes que surgen en la sociedad y viceversa, las corrientes que él crea repercuten en la sociedad. Todo lo que pasa en la sociedad queda reflejado de una manera u otra en las películas. Ya sea con el objetivo de hacer propaganda de algo concreto, o bien para transmitir una idea, un mensaje de calma, de esperanza o de guerra a las masas de espectadores que van a ver las películas al cine.

2. El ámbito cinematográfico.

2.1. El cine en Francia.

Como hemos podido ver en el apartado anterior, hoy en día el cine se ha convertido en una fuente más, para el estudio de las sociedades y de los hechos históricos contemporáneos (Caparrós, 1994: 9-13). Pierre Sorlin nos dice: “Si consideramos cada película como una cierta reconstrucción de una sociedad, es lícito interesarse por el universo ficticio que simboliza y deforma el mundo tal como la gente lo vive [...] las representaciones transmiten importantes significados ideológicos y éstos merecen una reflexión especial. El cine usa varios modos de contar una historia, que evocan un conjunto de valores políticos y éticos que han ido evolucionando a la par que las sociedades que los producen [...]” (Caparrós, 1994: 9-13).

Con nuestro estudio pretendemos ver la representación de la inmigración en las sociedades francesa y quebequesa desde ese universo ficticio. Queremos mostrar los movimientos sociales que se transmiten a través de ellas, cómo son representadas según la visión de cada director, ver si las dos sociedades tienen puntos en común debido al origen francés de la sociedad quebequesa y si se pueden apreciar a través del cine. Para lo cual tomaremos como centro de nuestro estudio a los directores de cine Denis Chouinard y Philippe Lioret.

Primero, para poder comprender el cine actual vamos a exponer una breve evolución del cine francés y quebequés de tal manera que podamos entender las diferentes corrientes artísticas, las consecuencias y referencias de las mismas en las producciones cinematográficas actuales.

Sabemos que, como expone Michèle Lagny en su obra “Cine e Historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica” (1997: 112 - 114), hacer una división temporal del cine tomando como punto de referencia los hechos políticos, económicos y culturales, en el cine francés, es muy difícil y puede no ser del todo exacto. Según este autor, las combinaciones para presentar la evolución del cine francés, pueden ser de las más variadas, según el interés del autor que esté escribiendo la obra. Por ejemplo François Garçon hace una división del cine francés de 1936 à 1944⁴², Freddy Buache en su libro *Le cinéma français des*

⁴² De Blum à Pétain, *cinéma et société française, 1936 - 1944*. Paris: Cerf, 1984.

années 60 (Paris: Hatier, 1987) comienza en 1959 y acaba en Mayo de 1968. Nosotros hemos decidido establecer una división personal de esta evolución.

Empezaremos con la *Nouvelle Vague*, que será nuestro primer período puesto que sigue siendo una corriente importante y que ha influido a las generaciones de los años 80 y 90. El cine francés actual no se puede comprender sin hacer una referencia a la *Nouvelle Vague* y a Mayo del 68 que marcan a las generaciones posteriores, que provocan a su vez otras corrientes cinematográficas en los 90. Estos dos movimientos marcan la ruptura con las tendencias existentes hasta el momento.

Seguidamente explicaremos el cine producido por la generación artífice de Mayo del 68 y post-68, ya que este movimiento lleva una serie de cambios a nivel ideológico en el cine. Para acabar este apartado, expondremos los movimientos y novedades de los años 80, 90 y 2000 donde veremos las nuevas olas de protestas cinematográficas, similares, pero sin la misma intensidad, que las de Mayo del 68.

2.1.1. *La Nouvelle Vague.*

La corriente cinematográfica en la cual se enmarca la *Nouvelle Vague* no es única en Europa; la crisis de los sistemas de valores y las transformaciones sociales que aparecieron a lo largo de los años 50 y 60 provocan el surgimiento de una corriente que recorre el continente como una ola. Fueron los denominados Nuevos Cines (Riambau, 1998: 26-27).

El término *Nouvelle Vague*, apareció por primera vez en un artículo de Françoise Giroud publicado en el semanal *L'Express* en diciembre de 1957. Este artículo no hacía ningún tipo de referencia al cine, sino a una encuesta sobre la juventud que se llevó a cabo entre 8 millones de personas con edades comprendidas entre los 18 y 30 años. El resultado de esta encuesta se presentó en los números que se publicaron entre el 3 de octubre y el 12 de diciembre de 1957 con el título *La Nouvelle Vague arrive !*. La frase *La Nouvelle Vague* designa, pues, una realidad sociológica de la época. En este sentido será aplicada al cine, y se calificará de esa manera a las películas que muestran las nuevas costumbres que se están instalando en la sociedad, presentándolas al público sin tapujos y con una franqueza... inédita y refrescante (Frodon, 1995:21).

La *Nouvelle Vague* se caracteriza principalmente por ser el primer “Nuevo Cine” con un estilo propio que va a marcar la historia y el mundo que lo rodea. La gran novedad de este movimiento fue mostrar al espectador el mundo en el que está viviendo, con sus propios problemas, sus actitudes frente a la vida, sus sentimientos, sus alegrías o sus penas. Los cineastas hacen una representación de la sociedad tal y como es (Baecque, 1998: 26-27), siempre tratada desde un punto de vista personal y característico de cada director, pero en la que el espectador ve reflejada su propia vida en la pantalla. Otra novedad de la *Nouvelle Vague* es la ruptura con la forma de filmar tradicional, en palabras de Truffaut en una entrevista en 1959 a la revista *Art*, antes se filmaba por ejemplo a la gente conduciendo dentro de un plató de cine y todo el mundo veía que el conductor no prestaba atención a la carretera, ahora filmamos con una cámara en el coche, mientras el actor conduce. La *Nouvelle Vague* saca las cámaras a las calles y graba la realidad, los actores despeinados y con la ropa sin planchar, cosa que antes era impensable; ahora comienza a rodarse en exteriores permitiendo la improvisación de los actores y de los técnicos. Esto es posible gracias a los avances tecnológicos como la aparición de una película más sensible a la luz y permitiendo el rodaje en exteriores. Otro elemento que desaparece es el sistema de “vedettes” que se desarrollaba con Gabin, Fernandel, Carol, etc. Primero, porque el presupuesto de los cineastas de la *Nouvelle Vague* no les permitía pagar a actores de esa categoría, y segundo, porque la juventud ni hablaba, ni se vestía, ni actuaba como las grandes “vedettes” de la época (Baecque, 1998: 103-113).

Según Esteve Riambau, en su obra « el cine francés, 1958 – 1998 » (Riambau, 1998: 33), una fecha de referencia para el comienzo de lo que se calificó como *Nouvelle Vague*, sería el festival de Cannes de 1959. En este festival, *Orfeu Negro* de Marcel Camus obtuvo la palma de oro, Truffaut fue galardonado con el premio al mejor director por *Les 400 coups* y se proyectó por primera vez *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais.

La *Nouvelle Vague* cambió la percepción de la realidad a través del cine. Las películas de esta corriente propusieron nuevos temas como infancias difíciles, replantean algunas instituciones rompiendo con las concepciones tradicionales (pareja, matrimonio, familia), muestran el inconformismo juvenil o el compromiso político (Monterde, Riambau y Torreiro, 1987: 225 – 262).

Uno de los directores más representativos de la *Nouvelle Vague* fue Claude Chabrol. En sus películas, el azar y la culpabilidad entorno a un crimen serán los ejes alrededor de los

cuales girarán muchas de sus películas. Antepone los personajes a los hechos y suele ser pesimista en sus conclusiones (la muerte como única alternativa). En casi todas sus películas se abordan temas criminales que se resuelven dentro del círculo social-familiar y se hace un retrato crítico de la burguesía. Otro director importante de esta corriente cinematográfica es Jean-Luc Godard que será uno de los más políticamente comprometidos y que hará críticas al sistema en la mayoría de sus películas, siempre aludiendo a conflictos internacionales. En la *Nouvelle Vague*, también destaca Louis Malle que empezó su carrera haciendo documentales y utilizando en algunas ocasiones el cine-directo⁴³. Esto influyó sus obras de ficción, en las que siempre intentó contar la realidad siguiendo las ideas de André Bazin, el crítico de cine que fundó la célebre revista de cine, “Les Cahiers du cinema”, determinante para el desarrollo de la *Nouvelle Vague*. El director Alain Resnais estuvo influenciado por las ideas de Bazin, realizando primero documentales que tuvieron una buena acogida entre el público como *Nuit et brouillard*. Para este director la presencia de la historia o de la memoria a través del cine era muy importante, mostrando cómo los hechos históricos eran recordados de maneras diferentes según el protagonista (Riambau, 1998: 69 – 145).

Truffaut, Rivette, y Rohmer también pertenecieron a la *Nouvelle Vague*. Truffaut se centra más en las cosas cotidianas, marcado por una infancia y adolescencia difíciles, será un tema recurrente en sus obras. Rivette será el primero en realizar cortometrajes y largometrajes del conjunto de directores de la *Nouvelle Vague* pero no tendrá tanto éxito como sus colegas el cual le llegará tardíamente. Las películas de Rohmer estarán llenas de diálogos que guardarán una perfecta armonía entre el personaje y ambiente en el que se filma (Frodon, 1995: 47 – 65).

Hemos querido describir brevemente a algunos de los directores más importantes de este periodo, a continuación expondremos algunas de las películas más importantes de esta época, ya sea por su contenido, que revolucionó la visión de la sociedad hasta ese momento, ya sea por la nueva manera de filmar de los directores que impulsaron una nueva idea sobre el cine que influyó en el mundo de las ideas y de la representación (Frodon, 1995: 17).

⁴³ El cine directo es un cine que aparece a finales de los años 50, y que es propiciado por la aparición de cámaras más ligeras y manejables que permitían un desplazamiento improvisado, y donde se quiere hacer filmar en directo, de manera espontánea transmitiendo una inmediatez y una cercanía que hacía que las imperfecciones de la toma pasaran a un plano secundario, este estilo documental se llamó en *direct cinema* en América y *cinéma vérité* en Francia (Benet, 2004: 163-164).

Este momento histórico de la cinematografía también está marcado con la aparición de los cinéfilos. Definidos por Jacques Laurent como “la crítica de las catacumbas”, según sus palabras:

"Hay dos tipos de crítica de cine. Primero una crítica cuyo rótulo podría ser *cocina burguesa*. Es bonachona, deseosa de amoldarse a los gustos del gran (sic) público y practicada por unas personas que no consideran el cine como una religión sino como un pasatiempo agradable. Luego viene una intelligentsia que practica la crítica furibunda.... La intelligentsia de la que hablo se cree o se quiere en estado de guerra. Que ensalce o condene, esta crítica es furibunda porque enjuicia las películas a través de una ética y una estética que se formó en la Cinemateca y por tanto se considera en estado de guerra declarada contra la crítica aburguesada. Se trata pues de una crítica incomprendida, de ahí su agresividad/aspereza. Los cineclubs, la Cinemateca le confirieron una mentalidad religiosa. Estos lugares fueron las catacumbas del cine, y allí los jóvenes críticos adquirieron una cultura que les apartó del fiel espectador raso de los domingos". (Baecque, 1998: 28)⁴⁴.

El surgimiento de estos dos movimientos (*Cinéphilie* y *Nouvelle Vague*) se debe a la “necesidad” que tuvieron los ciudadanos de ver todas las películas censuradas antes de la guerra y durante la guerra, ya fueran francesas, italianas (neorrealismo) o americanas; esto provocó una multiplicación de salas y de espectadores. Pero la característica más importante de estos dos movimientos, y que distingue al cine francés del resto de los cines europeos de la época, es a la vez el apoyo y el discurso crítico que se desarrollan en las páginas de las revistas (Baecque, 1998: 29).

A diferencia de otros Nuevos Cines, la *Nouvelle Vague* tenía un apoyo teórico que el cine de otros países no tuvo. Las primeras revistas que aparecieron fueron *Positif*, *Cinéma*, *La revue du cinéma*, y *Cahiers du Cinéma* donde escritores como André Bazin o Alexandre Astruc comenzaron a dar los primeros pasos sobre la teoría de esta corriente cinematográfica que pudo difundirse y afianzarse, de tal forma, que una vez pasado el tiempo sólo la *Nouvelle*

⁴⁴ "Il y a deux sortes de critique de cinéma [...]. D'abord une critique dont l'enseigne pourrait être "cuisine bourgeoise". Elle est brave fille, désireuse de s'accorder avec les goûts du gros [sic] public et pratiquée par des gens pour qui le cinéma n'est pas une religion, mais un passe-temps agréable. Et puis il y a une intelligentsia qui pratique la critique à l'état furieux. [...] L'intelligentsia dont je parle se croit, ou se veut, en état de belligérance. Qu'elle approuve ou qu'elle condamne, cette critique est furieuse parce que, jugeant les films à travers une éthique et une esthétique qu'elle s'est formée à la Cinémathèque, elle est toujours en état de guerre contre la critique bourgeoisée. Nous avons donc à faire à une critique incomprise, d'où sa hargne. Or, les ciné-clubs, la Cinémathèque lui ont fait un état d'esprit religieux. Ces lieux ont été les catacombes du cinéma, et les jeunes critiques y ont acquis une culture qui les a séparés du commun des fidèles dominicaux."

Vague es realmente recordada y sus representantes (Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette, Bresson, Malle...) se han convertido en la espina dorsal del cine actual francés (Riambau, 1998: 26-27).

Según René Prédal, las características del cine de los 60 eran:

“Sustituir las reglas técnicas por las de la mirada, es decir personalizar los enfoques en vez de seguir los modelos, construir una obra y no solo la propia carrera, reaccionar como artista más que como artesano, ésas son las ambiciones de los cineastas que realizan su primer largometraje en 1959-1962” (1996: 189)⁴⁵.

2.1.2. Mayo de 1968 y la generación post-soixante-huitarde.

Los acontecimientos de mayo de 1968 marcaron una ruptura cultural que quedó grabada en muchos cineastas franceses de la época, como por ejemplo Jean-Luc Godard que rodará películas de carácter militante, pero que no tendrán un valor comercial y por lo tanto no serán muy difundidas.

Mayo del 68 provoca un cambio en la relación cine-política, cuya primera consecuencia fue la progresiva desaparición de la censura. Un ejemplo de ellos es la película de *Histoire d'A* (1973) de Marielle Issartel y Charles Belmont, que muestra el aborto de una mujer en un centro hospitalario criticando la ley de 1920 que criminalizaba el aborto, por lo cual será prohibida. Pero se inscribía en un movimiento que desembocó al año siguiente en la legalización del aborto. Gracias a este movimiento, las películas de corte político se multiplicarán durante los años que siguen a Mayo del 68 (Jeancolas, 2007: 76-78). Entre ellas destaca la trilogía de Costa-Gravas, que tuvo mucho éxito: *Z* (1969) donde se narra la historia del asesinato de un diputado progresista que deja la vía libre para el golpe de estado de los coroneles griegos en 1967, *L'Aveu* (1970) en el que se ve la persecución de un hombre en Praga en 1951 justo antes de que los rusos entren y que confiesa cualquier cosa para ser rehabilitado, y *État de siège* (1973) donde se ve el rapto del consejero americano (C.I.A.) de la junta militar de Uruguay por los rebeldes de extrema izquierda y que hará una serie de

⁴⁵ “Remplacer les règles techniques par celles du regard, c'est-à-dire personnaliser les approches au lieu de se conformer aux modèles, construire une oeuvre et pas seulement une carrière, réagir en artiste plus qu'en artisan, telles sont les ambitions des cinéastes diffusant leur premier long métrage en 1959-1962”

confesiones que provocarán una crisis gubernamental. Con estas películas, el cine social y de izquierdas triunfa entre el gran público (Prédal, 1996: 309).

Como consecuencia de la *Nouvelle Vague* y del “choc” de Mayo del 68, nace una nueva generación de cineastas, la *génération 70* o *post-soixante-huitarde* que abre otras vías de realización del cine francés, explotando la creación de películas políticas como *Z* (Costa Gravas: 1969) ya citada o *Un condé* (Yves Boisset: 1970), en la que se ve una sociedad corrupta hasta la médula y a un policía que se salta la legalidad para barrer esa podredumbre; o psico-sociales como *L’horloger de Saint Paul* (Bernard Tavernier: 1973) donde se muestra a un relojero tranquilo que va a descubrir quién es su hijo el día que éste asesina a un hombre; en *La meilleure façon de marcher* (Claude Miller: 1976), se analizan las relaciones entre dos monitores de una colonia de vacaciones, uno de los cuales ve al otro vestido de mujer. Otras son un poco ácidas como *Les Valseuses* (Bertrand Blier: 1973), que cuenta la historia de dos jóvenes marginales que roban un coche y pillados en el acto por el dueño salen huyendo tomando como rehén a la amante de éste; *Les Zozos* (Pascal Thomas: 1972), en la que dos adolescentes de un internado deciden ir en auto-stop a Suecia, donde las chicas son más atrevidas que las francesas, para poder presumir de seductores ante sus amigos. Pero no se echa en el olvido los géneros con más tradición en Francia como los policíacos *Police Python* (Alain Corneau: 1976), donde el inspector Ferrot es acusado de haber matado a su amante, o la comedia *Cousin, cousine* (Jean-Charles Tacchella: 1975), en la que se muestran las relaciones entre los miembros de una familia a través de las comidas y fiestas familiares (Prédal, 2008: 5).

Costa-Gravas, sobre el modelo de su película *Z*, instaura la fórmula del “cine político” donde denuncia los métodos violentos utilizados por diversos grupos sociales o políticos. Yves Boisset, director surgido de las películas policíacas de serie B (Riambau, 1998: 238 – 239), realizará también una serie de películas de corte político como la reconstrucción del caso Ben Barka en el que un político marroquí, opuesto al régimen de Hassan II, fue secuestrado en Francia por la policía francesa y nunca se ha vuelto a saber de él. Ambos directores optan por un cine político directo e inmediato (Riambau, 1998: 238 – 239). Otro heredero de la *Nouvelle Vague* y de mayo del 68 será Jean Eustache que alcanzaría la fama en 1972 con la película *La maman et la putain* que es un reflejo de la generación de la época y donde se narran las relaciones de un trío amoroso (Riambau, 1998: 240). Pero es sobretudo al principio de los 70 cuando empiezan a debutar grandes cineastas como Michel Pialat, Jacques Doillon, Claude Falardeau y Bernard Tavernier entre otros (Jeancolas, 2007: 80).

En estos años surgen grupos que continúan el combate político y social que se inició en mayo del 68, entre esos grupos, los más conocidos son el grupo *Medvedkine*, compuesto, entre otros, por Jean-Luc Godard, Chris Marker, Mario Marret y René Vautier: este grupo produce la película *Lutte de classe* donde se ve la creación de un sindicato por una obrera en una fábrica de relojes, clara alusión a la lucha llevada a cabo por los trabajadores en la fábrica relojera Lip, y que será presentada en el festival de cortometrajes de Tours en 1969.

El grupo Medvedkin se forma a finales de la década de los sesenta en las localidades francesas de Sochaux y Besançon. El nombre de este grupo fue escogido en homenaje al cineasta soviético Alexander Medvedkin, que en 1932 inventó el “cine-tren”, con el que recorrió el territorio de la Unión Soviética y filmó, en colaboración con obreros y campesinos, una serie de películas sobre la vida y las condiciones de trabajo de éstos.

De manera similar, treinta y cuatro años más tarde, el grupo Medvedkin, constituido por cineastas y trabajadores de fábrica, quisieron documentar las condiciones de vida y laborales de la clase obrera francesa. Sus películas son un referente ineludible de la práctica cinematográfica documental activista y del trabajo colaborativo, y constituyen una experiencia radical de “autogestión de las imágenes”⁴⁶.

Otro grupo importante surgirá de la separación interna de *Medvedkine*: *Dziga-Vertov*, creado principalmente por Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gordin, que producirán obras de corte militante pero que no obtendrán ningún éxito (Buache, 1990: 9 – 10). El grupo fue llamado así en honor al cineasta Dziga Vartov teórico ruso, inventor del *Cinéma Vérité*, que abogaba por un cine documental auténtico que respondiera a las necesidades políticas, económicas y sociales del momento histórico. También fue baluarte del cine experimental lo que le valió el rechazo del partido⁴⁷. Este grupo quería abrir la vía a un cine marxista y revolucionario, y realizaron algunas películas entre los años 1968 y 1972. Las películas más importantes de este grupo que se disolvió a finales de los 70 fueron *Vent d'est* (Jean-Luc Godard: 1969) y *Pravda* (Jean-Luc Godard en colaboración con Jean-Henri Roger y Paul Buron: 1969).

⁴⁶ <http://www.fundaciotapias.org/site/spip.php?article6195>, [consultado el 26 de julio de 2011]

⁴⁷ <http://documental.kinoki.org/dzigavertov.htm>, [consultado el 26 de julio de 2011]

Por todas partes comienzan a hacerse películas donde se ven los diferentes movimientos sociales de la época: el feminismo, la lucha obrera, el pacifismo... Los realizadores pretenden, a través de sus películas, cambiar el mundo o la manera de pensar de la sociedad⁴⁸.

En la década de los 70 no se puede menospreciar el efecto que tiene la aparición de la televisión como forma de “entretenimiento” y que permitirá la difusión de las películas francesas y americanas a gran escala. La televisión se convierte en el gran medio de distribución de películas (Jeancolas, 2007: 81) y de producción de las mismas.

2.1.3. Años 1980.

A partir de los años 80 comienzan a destacar cineastas hasta entonces poco conocidos, como es el caso de Bernard Tavernier, cuyo primer largometraje fue en 1974 *L'horloger de Saint Paul* ; pero el verdadero éxito le llegaría con *Coup de torchon* en 1981 donde se narra la situación del único policía de un pueblecito de una colonia africana que es el hazmerreír de todos, su mujer le engaña y los criminales se ríen de él, pero a partir del día en que su superior le abre los ojos sobre su situación, decide convertirse en un justiciero implacable. Lo mismo ocurriría con Maurice Pialat que tuvo que esperar la década de los 80 para hacerse un nombre en el mundo cinematográfico con películas como *LouLou* (1980), que cuenta la historia de una mujer cansada de su vida tranquila con su marido y decide tener un amante del cual se quedará embarazada y abortará. En la película *Police* (1984) Pialat recrea las relaciones entre policías, mujeres y criminales con el trasfondo del tráfico de drogas en París y con *Sous le soleil de Satan* (1986) plantea el problema de la vocación de un sacerdote que no está seguro de ella (Riambau, 1998: 253 – 256). Oliver Assayas, a partir de su película *Désordre* (1986), donde un grupo de amigos cometen un crimen que, a pesar de no atraer las sospechas de la policía, marcará sus vidas, muestra con un estilo muy específico a una juventud desencantada con el mundo que la rodea y esta atmósfera será la marca de identidad de sus películas posteriores. No podemos dejar de mencionar a Robert Guédiguian cuya primera película *Dernier Été* (1980) será una codirección con Franck Le Wita, y en la que se ven los problemas del cierre de las fábricas en un barrio de Marsella (Prédal, 2008: 12 – 13). Guédiguian empieza así una carrera cinematográfica importante.

⁴⁸ Dossier cinéma: <http://www.krinein.com/cinema/08-dossier-cinema-1970-1979-4751.html>, 11 noviembre 2008

Prácticamente todas las películas de los años 80 realizan una misma búsqueda, en palabras de René Prédal:

“[...] una misma búsqueda de identidad: un presente sin perspectiva plantea el problema de los orígenes ; solo o en grupo, el joven héroe tiene dificultad para encontrar al otro, al igual que los cineastas que buscan una manera personal de filmar su época, cine que aspira a volver a los principios pero que llega después de una generación que lo había reinventado todo [...]” (Prédal, 2008: 13)⁴⁹.

En esta década también empieza a hablarse de la separación del cine de género, diluyéndose los géneros bajo la noción de cine de autor. Es en esta época cuando las películas denominadas de “autor” comienzan a despegar en las pantallas. Entre el final de los 70 y el comienzo de los 80 empieza a verse en el mercado el problema económico a la hora de financiar y realizar una película (Jeancolas, 2007: 89 – 90).

2.1.4. Años 1990.

En los años noventa hay una nueva aparición de un cine comprometido con los cambios sociales, tan importante que es comparable con el movimiento de Mayo del 68, sólo que este nuevo movimiento no está acompañado de la crítica y del apoyo “literario” de los que se benefició Mayo del 68, seguramente porque los cineastas y los responsables estaban más interesados en protestar contra los problemas de la sociedad que en escribir artículos sobre la aparición de un cine comprometido (Hayes y O’Shaughnessy, 2005: 7 – 8). Lo que produce este regreso a un cine de lucha social son los diferentes movimientos políticos que se suceden a lo largo de los años 90:

“Las movilizaciones colectivas de numerosos cineastas a favor de los sin papeles y la excepción cultural fueron probablemente las cosas que más llamaron la atención del público. Constituyen indudablemente un aspecto esencial de las actuales actitudes comprometidas [...] Consideramos que los movimientos de huelgas de noviembre-diciembre de

⁴⁹ “[...] une même quête identitaire: un présent bloqué pose la question des origines; solitaire ou en groupe, le jeune héros peine à trouver l’autre à l’image des cinéastes à la recherche d’une manière personnelle de filmer leur temps, cinéma aspirant à repartir à zéro mais arrivant après une génération qui avait déjà tout réinventé [...]”

1995 prepararon el terreno para un renacer del cine comprometido en Francia [...]” (Hayes y O’Shaughnessy,, 2005: 7 – 8)⁵⁰.

Poco después, como protesta contra las leyes Debré (1996) y Pasqua (1993) que se promulgaron para regular la inmigración en Francia, aparece una ola de protestas de las cuales surgirá un manifiesto firmado por directores de cine y diversos artistas y que se conocerá como *Manifeste des 66*⁵¹. En esta proclama exponen su rechazo hacia dichas leyes y se vislumbra una pérdida de confianza en el sistema político y en los partidos de izquierdas (Hayes y O’Shaughnessy, 2005: 10 – 11).

Dentro de este movimiento vemos aparecer obras de cineastas como Oliver Assayas que va a mostrar una juventud desencantada e insistirá en el sentimiento de soledad que experimentan los personajes (*Une nouvelle vie*, 1993). Nos propone la pintura de una generación hostil y angustiada por el mundo que la rodea (Prédal, 2008: 12).

También surgirá con fuerza la obra de Robert Guédiguian que comenzará a alejarse del cine “parisino”, en el sentido de los escenarios y la ambientación, centrándose en las clases populares de Marsella, por ejemplo *L’Argent fait le bonheur* (1993) que se desarrolla en un bloque de viviendas de protección oficial de esta ciudad y donde se reflejan los problemas del paro y la delincuencia. Otro director que se hace notar durante los 90 es François Dupeyron que hace un retrato del campo y del mundo rural, siempre desde un punto de vista positivo, como en *C’est quoi la vie?* (1993) donde se ven los problemas que afectan a los campesinos. En este década también surgen otros autores como son Arnaud Desplechin, Cédric Kahn y Xavier Beauvois, entre otros (Prédal, 2008: 13 – 15).

Así como la *Nouvelle Vague* se apoyó en los cine-clubs para poder preparar a los espectadores y hacerles descubrir las películas de la época, de manera similar, durante los años 90, se desarrollarán las salas de cine de *Art, Essai et Recherche*, creados ya en 1955 por André Malraux que en aquel entonces era ministro de la Cultura, en las cuales se proyectarán las películas para los espectadores más exigentes que no conciben el cine sólo como un entretenimiento sino como una forma de arte. En estas salas se proyectan películas que no

⁵⁰ C’est sans doute les mobilisations collectives d’un bon nombre de cinéastes autour des sans-papiers et de l’exception culturelle qui ont le plus retenu l’attention publique. Elles constituent indubitablement un aspect essentiel du retour actuel de l’engagement. [...] nous considérons pour notre part que c’est le mouvement gréviste de novembre-décembre 1995 qui [...] prépare le terrain pour un renouveau du cinéma engagé en France

⁵¹ El Manifiesto de los 66.

pasan, o duran poco, por los circuitos tradicionales (Prédal, 2008: 17 – 18). Estos cines de “arte y ensayo” no tuvieron la misma repercusión que sus predecesores: los cine-clubs.

2.1.5. Años 2000.

En 2002 se publica un artículo en la revista *Cahiers du Cinéma* en el que se dice que “Le cinéma, en France, se porte bien⁵²”; en efecto, durante los últimos años se produce un notable aumento de las entradas, del número de películas y de los presupuestos destinados a la creación de películas. Pero a partir de 2002 se siente una pequeña crisis dentro de las productoras y de la producción de películas francesas,⁵³ de tal manera que el cine que no quiere sólo divertir, está en crisis puesto que no se encuentran subvenciones ni ayuda para producir estas películas⁵⁴.

El problema del cine actual es que todo se presenta como un conjunto de elementos: arte, industria, producción y rentabilidad. Durante el año 2000 se han realizado películas que han tenido un éxito considerable pero que distaban de tener una ambición artística, como por ejemplo: *Astérix et Obélix mission Cléopâtre* (A. Chabat: 2002), en la que se lleva a la pantalla las aventuras de los dos irreductibles galos de los cómics de René Goscinny y Albert Uderzo, *Brice de Nice* (J. Huth: 2005) comedia que cuenta las aventuras de un surfero que no ha cogido una ola en su vida, sin olvidar, *Les Choristes* (C. Baratier: 2004) que cuenta la llegada de un vigilante a un centro para menores problemáticos y con los que crea un coro (Prédal, 2008: 13), *Bienvenue chez les Ch'tis* (Dany Boon:2008) donde un director de una oficina de correos del sur de Francia es trasladado al norte del cual sólo conoce los tópicos, *Camping* (Fabien Onteniente: 2006), *Camping 2* (Fabien Onteniente: 2010) donde se cuentan las peripecias de los veraneantes de un camping en Arcachon, *Intouchables* (2011) de Eric Toledano en la que se ven las relaciones entre un tetrapléjico de la gran burguesía y su cuidador que viene de un barrio marginal.

El cine francés del nuevo siglo está marcado por el *merchandising*. La sociedad empieza a tener una manera diferente de ver las películas debido a la aparición de los DVD y de la calidad numérica. Ahora la gente se reúne en una casa y ve la película en una gran

⁵² El cine francés tiene buena salud

⁵³ Cahiers du Cinéma, "Cinéma Français: la face cachée de l'embellie", LEQUERRET, Elisabeth et REGNIER, Isabelle, *Jusqu'ici tout va bien*, n°564, Janvier 2002, París, 10

⁵⁴ Cahiers du Cinéma, "Cinéma Français: la face cachée de l'embellie", *Entretien avec Alain Rocca et Alain Rozanès, producteurs indépendants*, n°564, Janvier 2002, París, 16-17

pantalla y con una calidad superior a los antiguos casetes VHS. Así mismo la proyección de películas en los canales públicos de televisión comienza a disminuir dejando sitio a los telefilmes y series que atraen a la gran audiencia. Esto provoca una crisis en la subvención de películas por parte de cadenas de televisión como France 3, France 2, etc.... A todo esto se añade la inclinación al consumo que existe hoy día, de tal manera que las películas rotan demasiado rápidamente en las carteleras sin dejar tiempo a que el “boca a boca” actúe para atraer al público. Eso sin tener en cuenta la poca publicidad que se hace de las películas francesas en comparación con las americanas que invaden el circuito (Prédal, 2008: 19 – 21), a excepción de *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, (Jean Pierre Jeunet: 2001) que cuenta la vida de una chica con una sorprendente imaginación o más recientemente *Intouchables*. En esta crisis también ha influido la aparición de las descargas de Internet y las películas en *streaming* o VOD es decir, la visión de las películas en Internet sin necesidad de descargarlas en la memoria del ordenador.

Bajo la presión del cine americano la temporada cinematográfica empieza cada vez más temprano, para poder ocupar la salas de cine antes de la llegada de los *Blockbusters* americanos que aparecen alrededor del mes de octubre en el festival del cine americano de Deauville. Esto provoca que de golpe salgan muchas películas francesas y que roten de una manera muy rápida lo cual no permite al espectador ver las películas deseadas ni que a éstas les de tiempo a “crearse” un público (Prédal, 2008: 22 – 23).

Según René Prédal, “el cine francés se caracterizó siempre por su agudeza psicológica”⁵⁵, normalmente los personajes principales de las grandes películas son personajes inestables, deprimidos, asociales, introvertido. El cine francés de calidad no proclama la “joie de vivre” a los cuatro vientos, es más bien un cine sombrío cuyos personajes están desesperados. Esta forma de ver la realidad tiene como principal objetivo abrir los ojos al público, dar un toque de atención a la sociedad (Prédal, 2008: 172 – 173).

No podemos terminar sin hacer mención de los problemas económicos que atraviesa el cine francés, tanto a nivel de producción como a nivel de distribución. Ya en los años 60 se vio surgir con fuerza este problema que sigue existiendo hoy día. Son los distribuidores los que producen un 25% de películas a comienzos de 1960. Actualmente los distribuidores empiezan a seleccionar las películas en función de la cantidad de entradas que puedan vender (Frodon, 1995: 44 – 45).

⁵⁵ le cinéma français a été toujours d'une grande finesse psychologique (Prédal, 2008: 172)

Como nos muestra Hubert Noigret en su documental *Mémoires du cinéma français* (2005), a través de varias entrevistas con varios directores de cine francés, la producción y la distribución están en el origen de muchos de los problemas por los que atraviesa el cine. Por un lado, directores como Heynemann, Noë, Miller, Gans, Assayas o Corneau entre otros, nos dicen que hay un problema social íntimamente ligado al problema de la producción y distribución. La mayoría del público va al cine sólo a ver los grandes estrenos, el resto prefiere ver las películas en su casa, descargarlas de Internet o verlas *on-line (streaming)*. Para este sector mayoritario el cine es un espectáculo más, un entretenimiento. Esto implica que las productoras sólo van a financiar las películas que son susceptibles de ser taquillazos. Se añade además que las cadenas de televisión producen películas principalmente para la televisión, no para el cine, y, por supuesto, adaptándose a lo que quiere ver el público. Por otro lado, según nos dice Boisset los grupos de presión de la sociedad (políticos, periodistas, empresarios, sindicatos) impiden, muchas veces, que se puedan producir o emitir películas que critiquen al Estado o a la historia reciente del país. Lo cual implica una censura camuflada.

Otro punto es el de la distribución, las distribuidoras que poseen gran parte de las salas de cine, seleccionan las películas que van a emitir en sus salas según el dinero que puedan reportar dichas películas. Como dice Robert Guédiguian, en el documental de Hubert Noigret, el gran problema es la difusión y no la producción, para él la solución sería crear salas propias de distribución o bien financiadas por el Estado o por la Academia de Artes.

2.2. Cine Quebequés.

La evolución del cine quebequés es muy diferente a la del cine francés. En sus inicios, la producción quebequesa fue muy escasa, en comparación con otros países. Cuando, en 1925, el cine quebequés inicia sus primeros balbuceos, la cinematografía francesa y americana ya tenían más de 30 años de historia y no será hasta los años 50 cuando el cine quebequés podrá recuperar el retraso que lleva respecto a los otros países, gracias a la aparición del *cine directo* (Jean, 2005: 21).

Una característica importante del cine quebequés es que busca una identidad nacional y una relación entre el público y los cineastas. Este mercado está marcado por la estrechez del espacio geográfico y lingüístico y su constante lucha frente al mercado estadounidense, pero es esto lo que le da su originalidad (Jean, 2005: 11-12).

2.2.1. Hasta los años 60.

Las primeras producciones quebequesas, en su mayoría corto metrajes, fueron sobre todo documentales realizados, principalmente, por el Padre Albert Tessier y el Abad Maurice Proulx en los cuales se mezclan la religión y el nacionalismo como se puede deducir de los títulos de alguna de sus obras como: *En pays neufs* (1934-1937) película en la que se ve la llegada de colonos quebequeses a tierras que el gobierno quebequés daba para que las cultivaran; en *Cantique à la Création* (1942) se intenta ayudar al hombre a tomar conciencia de su relación con la naturaleza y su trabajo, glorificando a Dios y *Pour aimer ton pays* (1943) es un documental con el cual Tessier sigue la misma línea: mostrar la relación entre el trabajo, la naturaleza, Dios y la patria (Jean, 2005: 16-20). Los dos clérigos están en el origen del desarrollo de la industria cinematográfica de Quebec que durante bastante tiempo permanecerá estrechamente ligada a la religión católica presentada como baluarte de la lengua francesa en esta región (Poirier, 2004: 47-49).

Hay que esperar el año 1942 para asistir al despegue del cine de ficción en Quebec, debido en parte, a la llegada de la Segunda Guerra Mundial y a la movilización de soldados canadienses, forzando la sociedad a adaptarse a nuevos roles, como, por ejemplo, las mujeres que comienzan a trabajar en las fábricas, el cambio brusco del campo a la ciudad y el rápido crecimiento urbanístico de las mismas. Con estos cambios empiezan a aparecer cientos de

historias que ven la posibilidad de ser contadas gracias al cine. A todo esto, con el final de la segunda guerra mundial, se añade el regreso de los soldados de Europa que aportan nuevas ideas a la sociedad quebequesa, mostrando así un deseo de ruptura con esta sociedad de tendencia inmovilista.

Este deseo de ruptura con la sociedad tradicionalista, exacerbado por el conservadurismo del primer ministro de Quebec, Maurice Duplessis, verá la luz con la publicación del manifiesto firmado por artistas de la época, inspirados en las ideas de Émile Borduas, que escribieron y firmaron el manifiesto *Refus Global* en 1948 donde se ponen en entredicho los valores tradicionales de la sociedad quebequesa. Hay que precisar que durante el gobierno conservador de Duplessis la expresión artística estaba paralizada, ya fuera por la ideología del gobierno o por la de la Iglesia. Esta época se denominó la Grande Noirceur (Lever, 1995: 89-90).

El primer largo metraje sonoro quebequés realizado en 1942 por Jean-Marie Poitevin, *La croisée des chemins*, exalta la vida de misionero y consiste en una mezcla de documental y ficción (Jean, 2005: 24), estilo que se convertirá con el tiempo en una característica importante del cine quebequés.

En estos años es importante destacar la presencia del primer productor privado, que se llamaba DeSève, que, con el apoyo de la Iglesia, se erigirá en defensor de la lengua francesa y de la nación quebequesa. En esta época, el cine se considera un elemento de emancipación y de independencia con respecto a las provincias anglófonas de Canadá, lo que fomentará la aparición de una industria privada de cine dirigida hacia la afirmación de la nación quebequesa como tal. Junto a DeSève aparece otro productor P. L'Anglais que se preocupará de hacer películas bilingües con el propósito de “conquistar” el mercado anglófono con películas como *La Forteresse* (Fyodor Otsep: 1947) y *Le curé du village* (Paul Gury: 1949). La primera, en la que se investiga un asesinato donde está implicado un conocido abogado, tendrá dos versiones, una inglesa y otra francesa. Será definida por los franceses como “Ce film canadien qui parle français mais pense américain”⁵⁶ puesto que es patente la gran influencia que Hollywood tuvo en el director cuando rodó la película (Jean, 2005: 27). En la segunda, se muestra cómo el cura de un pueblo se dedica a solucionar todos los problemas del pueblo (Poirier, 2004: 41-46).

⁵⁶ Esta película canadiense que habla francés pero piensa en americano

Estas películas no tuvieron mucho éxito, y llevaron a algunas productoras a la bancarrota. DeSève tendrá que esperar 1951, año en que produce *La petite Aurore, l'enfant martyr*, dirigida por Jean-Yves Bigras. Esta película, inspirada de una pieza de teatro donde se relata la historia del maltrato de una madrastra hacia sus hijastros, concretamente hacia Aurora, va a conocer un éxito inesperado que abrirá la vía a otro éxito del cine quebequés: *Tit-coq* de René Delacroix y Gratien Gélinas (1952). En ésta se cuenta la historia de un huérfano que se va a la guerra con la promesa de que su novia le esperará, pero al regresar ve que ella no ha cumplido su palabra (Poirier, 2004: 55-57). Sin embargo, el éxito de esas obras melodramáticas dura poco y las películas *Coeur de maman* (Delacroix: 1953), donde una viuda que, encarnando todos los ideales de la “madre perfecta”, tiene que irse a vivir con su nuera egoísta, y *L'Esprit du mal* (Jean-Yves Bigras: 1954), donde una madrastra adúltera quiere obligar a su hija a casarse con un hombre rico, provocarán un rechazo del público. Su sonoro fracaso tendrá como consecuencia la caída de las productoras privadas (Garel y Pâquet, 1992: 44-45).

La historia del cine de Quebec está íntimamente ligada a la creación y evolución política de *l'Office National du Film* (el ONF). Este organismo público, creado en 1939 en Ottawa es decir en la capital anglófona de Canadá, se trasladó a Montreal en 1956. Sin embargo, la dualidad lingüística siguió siendo problemática ya que favorecía a los anglófonos, y hubo que esperar el año 1959 para que se crearan dos secciones bien distintas, una anglófona y otra francófona⁵⁷. El ONF de Montreal conoció desde el inicio un éxito bastante importante, con series como *Passe-partout* (1956) en la que participaron los directores Louis Portugais, Bernard Devlin, Léonard Forest o Roger Blais. Esta serie tuvo tanto éxito que se realizó otra entre 1957 y 1958 en la que queda reflejada la historia y la sociedad de Quebec entre 1930 y 1956 (Garel y Pâquet, 1992: 44-46). Otro éxito del ONF fue una serie de películas: *Alfred J.* (Bernard Devlin: 1956) que cuenta la historia de un obrero y sale en defensa de los sindicatos mal vistos por el gobierno de la época; *Château de cartes* (Louis Portugais: 1956), es la historia de un comercial que abandona su trabajo para buscar más libertad para lo cual compra una pequeña fábrica de acero que llevará a la bancarrota por su mala administración; *Le monde des femmes* (Léonard Forest: 1956) donde queda reflejado el poder de manipulación que pueden ejercer las mujeres sobre los hombres (Garel y Pâquet, 1992: 44-46).

⁵⁷ Para más información sobre este tema ver LEVER, Yves. *Histoire Générale du cinéma au Québec*. Québec: éd. Boréal, 1995.

Al final de los años 50, aparecen películas en las que se abordan los problemas de la sociedad quebequesa tanto políticos como socio-económicos. *Les 90 Jours* (L. Portugais: 1959), enfoca las huelgas obreras y el despertar de la conciencia de clase de los obreros; *Il était une guerre* (L. Portugais: 1959) evoca desde un punto de vista nacionalista las repercusiones de la Segunda Guerra Mundial en la cual los quebequeses no querían entrar. *Le maître du Pérou* y *Pays neuf* (Fernand Dansereau:1958) muestra los problemas económicos del mundo rural, renovando la visión que se tenía hasta entonces de ese mundo. En fin, *Les Mains nettes* (Claude Jutra: 1958) describe la miseria psicológica de los empleados de oficina frente a la modernización de la gestión de la empresa (Garel y Pâquet, 1992: 44-46).

No podemos dejar pasar este período de la historia quebequesa sin mencionar la aparición de los cine-clubs. En 1949, las Juventudes Estudiantes Católicas (JEC) eligen el cine como tema de investigación y discusión para el curso escolar 1949-1950 y crean los primeros cine-clubs: este movimiento aplicará la divisa “ver-juzgar-actuar”. A partir de este momento, el movimiento de los cine-clubs estudiantiles se desarrollará a todos los niveles de la enseñanza. Para animar y promover el movimiento crearán, en 1950, la revista *Découpages* que será la primera revista de crítica cinematográfica de Quebec, en la cual van a participar autores de la talla de Michel Brault, Fernand Cadieux o Pierre Juneau. Pero pronto el clero se hará poco a poco con el control de este movimiento y censurará ciertas películas visionadas en los locales de los cine-clubs, tales como las de Eisenstein o las de Buñuel (Lever, 1995: 129-134).

2.2.2. Años 1960-1970.

Los años 60 despegan con una serie de cambios importantes a nivel nacional e internacional. Primero, los movimientos sociales que abrirán paso a los Nuevos Cines Europeos y la Revolución Tranquila en Quebec. La Revolución Tranquila es un período de la historia de Quebec, durante los años 60, en el que Quebec comienza a experimentar una serie de cambios importantísimos. Tras la muerte de Maurice Duplessis en 1959 y la pérdida de las elecciones por su partido conservador, comienza la “modernización” de Quebec. Aparece una nueva conciencia social y se toman medidas de importante calado: nacionalización de empresas (electricidad), aparición de sociedades para fomentar el desarrollo económico (Société Générale de Financement), seguro de hospitalización pagado por el gobierno y

sobretudo la puesta en marcha de una gran reforma educativa que provoca la ruptura con la Iglesia que hasta el momento controlaba este sector (Lever, 1995:146-147).

Otro cambio importante en esta época será la importancia que toma la televisión como medio de entretenimiento y el desarrollo de nuevas tecnologías como la cámara de 16 mm que se puede llevar fácilmente al hombro, el perfeccionamiento del zoom y del sistema sonoro. En 1958, aparecerá la primera generación de magnetoscopios y de cámaras de 16 mm. dotadas de un sistema de sincronización. Todos estos avances favorecerán la aparición del *cinéma-vérité* o del *cinéma-direct* que pretende captar la realidad para transmitir la verdad de lo que se filma. Los países en que aparecieron las primeras realizaciones de *cinéma direct* fueron Francia (con Jean Rouch, Mario Ruspoli y Chris Marker), Estados Unidos (con D.A. Pennebaker y Richard Leacock) y Quebec (con Michael Brault, Pilles Groulx y Marcel Carrière) (Jean, 2005: 42). Son los años en que comenzarán a perfilarse los grandes directores quebequeses de las próximas décadas.

Yves Lever resume este período de la siguiente manera:

“Ya no se trata, como en el cine hollywoodiano, de deslumbrar a la gente sino más bien de alumbrar las conciencias” (1995:145)⁵⁸.

Una película muy importante es *Seul ou avec les autres* (Denis Héroux, Stéphane Venne y Denys Arcand: 1961) que es uno de los primeros largometrajes financiado con fondos privados. Realizado por Héroux y Arcand durante su etapa universitaria, mezclando la técnica del *cinéma direct* y la ficción, aborda los temas del sexo, del amor y de los problemas que rodean a la juventud quebequesa de la época, interesándose especialmente por las nuevas leyes de laicización de educación que son una parte importante de la *Révolution Tranquille*. (Garel y Pâquet, 1992: 50-57). Aunque la película fue mal acogida por la crítica, anuncia el estilo que será el de la mayoría de los directores de cine y el del ONF de Quebec durante los años venideros, y abrirá una corriente cinematográfica. Comienzan entonces a realizarse películas y documentales, que poco a poco provocan la transformación de la conciencia colectiva del Canadá-francés que llega a ser una conciencia quebequesa (Garel y Pâquet, 1992: 50-57). Dentro de esta corriente aparecerá la película de Claude Jutra, un poco autobiográfica *À tout perdre* (1963), poco apreciada por la crítica de la época (Lever, 1995:180 -181) y poco comprendida por una sociedad quebequesa muy conservadora y

⁵⁸ *Il ne s'agit plus, comme dans le cinéma hollywoodien, d'en mettre plein la vue, mais plutôt d'en mettre plein la conscience*

pública, esta película narra la relación entre una mujer de raza negra y un hombre blanco que duda sobre sus tendencias sexuales (Garel y Pâquet, 1992: 50-57). En prácticamente toda la producción quebequesa se mostrarán las relaciones hombres-mujeres de una manera problemática, como reflejo del problema de identidad de los quebequeses (Poirier, 2004: 210).

Dentro de la misma corriente abierta por los estudiantes universitarios encontramos la película *Pour la suite du monde* (Michel Brault y Pierre Perrault: 1962), película documental del *cinéma direct* o del *cinéma vécu* según la terminología de Perrault. Consiste en un documental de la vida en las islas Coudres en el que se mezcla la ficción y en el que los quebequeses toman la palabra (Garel y Pâquet, 1992: 50-57). El *cinéma direct* se caracteriza principalmente por usar una cámara móvil, en medio de la acción, haciendo participar al espectador. La cámara no se reduce a un mero observador neutro que mira de lejos, ella está entre la gente, nadie puede ignorar su presencia. Todos los elementos de un film de ficción, aquí son improvisados. En el montaje el director simplemente añade un comentario off pero conservando siempre lo que dicen o hacen las personas que han intervenido. En el *cinéma direct* no se idealiza a la gente, no se usan los maquillajes, la grabación es lo más directa posible (Lever, 1995:157 – 158).

La película *Seul ou avec les autres* (realizada por Denis Héroux, Denys Arcand y Stéphane Venne con la ayuda de Michel Brault, Marcel Carrière y Gilles Groulx) abre una determinada “corriente”, pero a propósito de la cual no se puede hablar de “escuela” ya que los directores influenciados por esta corriente partirán cada uno en una dirección diferente de forma anárquica (Lever, 1995:182).

A pesar de todo, en esta “corriente” se pueden observar varias características concretas. La primera es que la palabra tendrá un mayor protagonismo frente a los movimientos de los actores y que el discurso será más importante que la acción. Una segunda característica será la *improvisación de los diálogos*. Para dar mayor veracidad a los diálogos, se opta por no escribirlos, sólo hay que poner “en situación” a los actores. Como tercera característica y relacionada con la anterior está la *imprecisión del guión*, que traduce el deseo de romper con la narración lineal, dando la impresión, en las películas de este tipo, de que el guión es un factor secundario. La cuarta característica, consecuencia de las tres anteriores es la voluntad de “poner la técnica y el lenguaje visual en un segundo plano o al contrario darles un protagonismo excesivo”. Son dos posturas inspiradas de la *Nouvelle Vague* que se

caracterizan por la ausencia de profundidad de campo, lo cortes escasos, la idealización de la luz natural, o la insistencia del plano-secuencia. Como quinta característica tenemos la tendencia de esta “corriente” a emplear *actores no profesionales* para parecer lo más real posible. La sexta y última característica es la relación directa a la vivencia personal (Lever, 1995: 182 – 185), en palabras de Gilles Groulx:

“Para mí, crear en el cine es esencialmente subjetivo y está determinado por mi vivencia. Es también mi única manera de hablar de ello” (“Dossier Canadien”, *cahiers du cinema*, mars 1966, p. 67 in Lever, 1995: 185)⁵⁹.

Esta “corriente” no suscita la unanimidad del público pero provoca grandes debates y favorece la aparición de autores en busca de una estética original, adaptada al contexto local y, además, lleva a los directores a dudar de sus inspiraciones, a autocensurarse y a ser críticos severos de sus propias creaciones. Todo ello retardará la aparición del cine de ficción (Lever, 1995: 186 - 187).

Otra corriente, es la inspirada por *Trouble-fête* (Pierre Patry: 1963), donde se aborda la vida estudiantil en un colegio de enseñanza secundaria bajo el sistema clásico de educación dominado por la Iglesia Católica. Esta película apela al cambio, pero sin decir qué cambios hay que promover en la sociedad (Garel y Pâquet, 1992: 50-57). El guión fue realizado por Jean-Claude Lord, cuya tendencia era más de la escuela de Hollywood que de la *Nouvelle Vague*. De ahí el predominio de la acción, la multiplicación de escenas de poca duración, con numerosos planos muy variados plagados de efectos de cámara, la presencia de *vedettes* con un personaje central que por su carácter marcado lleva al espectador a identificarse con él, una iluminación cuidada, y por último unos diálogos precisos y concisos dramatizados por la aparición de la música. Tras esta película Lord realizará otras con menor éxito (Lever, 1995: 187 – 189).

Podemos darnos cuenta de que el *cine directo* se convierte en el eco del despertar de la sociedad quebequesa que pone en tela de juicio la noción de “país”, de modo que la evolución del cine es el reflejo de la evolución social. Poco a poco, se irá percibiendo en el cine una transformación del cine directo al de ficción, aunque éste seguirá “contaminado” por aquél (JEAN, 2005: 45-54). Este tipo de contaminación se puede ver en películas como *Le Chat*

⁵⁹ Pour moi, créer au cinéma est essentiellement subjectif et déterminé par le vécu. C'est aussi ma seule manière d'en parler

dans le sac (Gilles Groulx: 1964). Sylvain Garel y André Pâquet (1992: 55) citan a Robert Daudelin que hizo el siguiente comentario sobre esta película:

“Tanto en sus temas (cuestión nacional, responsabilidad política, apropiación del paisaje quebequés) como en su escritura, la película de Groulx contiene todo el cine quebequés de los años 60 y resume magníficamente sus cualidades más valiosas”.⁶⁰

Esta película, inspirada en la película de Jean-Luc Godard *Vivre sa vie* (1962), ilustra la confusión política de un joven quebequés obsesionado por la lentitud de su país por definirse (Quebec) y por la censura existente en la prensa (Garel y Pâquet, 1992: 50-57).

El *cinéma direct* alcanzará su apogeo con la trilogía de Pierre Perrault: *Pour la suite du monde* (1963) co-realizada con Michel Brault y Marcel Carrière, *Le Règne du jour* (1966) y *Les voitures d'eau* (1968). En las tres películas se cuenta la vida en las islas Coudres. El tema de la segunda matiza el enfoque inicial ya que relata cómo una pareja de habitantes de estas islas va a Francia en busca de sus orígenes (Lever, 1995: 158). Hay que decir que el tema de la búsqueda de los orígenes está muy presente en las películas quebequesas.

Una película importante, debido al éxito que obtuvo, es *La vie heureuse de Léopold Z* (1965), primer largometraje de Gilles Carle en la que muestra la vida de un quebequés banal, quitanieves de profesión. Esta película gira alrededor de la Misa del Gallo y retrata las contradicciones en las que viven los quebequeses de la época dentro de la sociedad de consumo (Garel y Pâquet, 1992: 50 - 57). Gilles Carle pasa aquí del *cinéma direct* a la ficción, para poder introducir comentarios humorísticos que el primero no le permitía (Lever, 1995:168).

En *Le Révolutionnaire* (Jean-Pierre Lefebvre: 1965) Lefebvre se burla de los “revolucionarios” que quieren hacer un golpe de estado a la cubana y que obedecen y veneran ciegamente al líder revolucionario como si fuera un dios. Esta película tuvo muy mala acogida entre los espectadores independentistas quebequeses (Garel y Pâquet, 1992: 50-57).

La película que ilustra perfectamente el cambio del cine directo al de ficción, es la realizada por Michel Brault: *Entre la mer et l'eau douce* (1967). Inspirada en la vida del

⁶⁰ Tant au niveau de ses thèmes (la question nationale, la responsabilité politique, l'appropriation du paysage québécois) que de son écriture, le film de Groulx contient tout le cinéma québécois des années soixante et résume admirablement ses qualités les plus précieuses.

cantante Claude Gauthier, Brault hace más hincapié en el lado emotivo de la película (contrariamente a Jutra y Groulx, más intelectuales, y a Gilles Carle, más humorístico) guiando al cine quebequés hacia una nueva dirección (Jean, 2005: 56).

Estos son algunos ejemplos representativos de la producción quebequesa de los años 60, pero aún así no podemos cerrar este apartado sin hacer referencia a la colaboración de Michel Brault, en numerosas películas de este decenio, con directores como Perrault, Lefebvre, Jutra y Mankiewicz (Garel y Pâquet, 1992: 57).

2.2.3. Años 1970 – 1980.

Estas dos fechas, 1970 y 1980, son dos fechas muy importantes en la historia de Quebec. En 1970, se produce la Crisis de Octubre que consistió en una serie de acontecimientos provocados por el Frente de Liberación de Quebec (FLQ) que llevó a cabo dos secuestros, primero el del un agregado comercial británico y luego el del ministro de trabajo Pierre Laporte, que fue ejecutado por el FLQ. Esto llevó al Estado a decretar la ley marcial, que estaba contemplada en el Acta de Medidas de Guerra, y suspendía las libertades civiles de los quebequeses. A todo esto se añade la crisis económica internacional que también afectará al cine quebequés (Garel y Pâquet, 1992: 65 - 75). Los años 70 se acaban con la focalización de toda la energía intelectual y artística en el debate sobre la independencia de Quebec. El referéndum por la independencia de Quebec, promovido por el Primer Ministro René Lévesque tendrá lugar en 1980, después de una larga campaña en la cual todas las artes se incluirán en el campo independentista. Pero fue un fracaso y, tras la victoria de los federalistas, la decepción se hace sentir en todos los campos del arte (Lever, 1995: 245).

Durante este decenio, el ONF sigue siendo un actor decisivo en la activación de la cinematografía quebequesa, desempeñando el papel de locomotora de la industria canadiense y quebequesa (Lever, 1995:247). Dentro del ONF surgirán grandes problemas de censura tales como la prohibición de un documental de Denys Arcand, *On est au coton* (1970), en el cual se describe la lucha de clases en la industria textil del sur de la provincia de Quebec (Garel y Pâquet, 1992: 65 - 75). Esta película será objeto de los tres casos más importantes de censura de toda la historia del ONF. La película no pudo salir en salas antes del año 1976, y, al salir, había perdido toda actualidad ya que entretanto se había llevado a cabo una profunda

reforma del sector industrial textil (Lever, 1995: 257). Los otros dos casos de censura fueron *Cap d'Espoir* (Leduc: 1969), que no saldrá en salas hasta 1976 y donde se pone en tela de juicio toda la forma de ser de la sociedad quebequesa, y *24 Heures ou plus* (Groulx: 1972) en la cual se hace una fuerte crítica a la sociedad de consumo presentada como la encarnación del mal y que no verá la luz hasta 1977 (Lever, 1995: 266).

En estos años empieza a verse la dimensión social del cine quebequés, tanto dentro como fuera del ONF, que se vuelca en la creación de películas totalmente de ficción, siendo *Mon Oncle Antoine* (Claude Jutra: 1970) una de las más importantes y conocidas del período. Esta película ilustra la vida de un pueblo quebequés en la víspera de Navidad a través de una tienda regentada por *Oncle Antoine*, lugar de encuentro e intercambio de la comunidad. En 1984 será nombrada mejor película canadiense de todos los tiempos (Garel y Pâquet, 1992: 65 - 75).

Entre 1974 y 1975, el gobierno federal y el gobierno provincial decretan una serie de leyes, uno de cuyos resultados es la creación del *Institut Québécois du Cinéma* (IQC, que en 1984 se convertirá en la SODEC, sociedad de desarrollo de las empresas culturales) (Jean, 2005: 63). Este instituto tiene como objetivo la implantación y el desarrollo de la infraestructura artística, industrial y comercial de un cine que refleje y desarrolle la especificidad cultural quebequesa. A partir de 1975, el IQC participará activamente en la financiación de películas como *L'arrache-coeur* (1979) en la que la directora, Mireille Dansereau, mostrará las angustias de una mujer casada y con un hijo, que gracias a una reflexión sobre sí misma ve que todo es consecuencia de su relación con su madre, como *Les Bons Débarras* (Francis Mankiewicz: 1980) que a través del personaje de una madre alcohólica refleja las ansias feministas que se presentan con fuerza en la época, y por fin como *L'Affaire Coffin* (Jean Claude Labrecque: 1979) que narra el caso del asesinato de tres cazadores americanos en la región de Gaspésie, por el que se culpa a Coffin que clama su inocencia, pero que será acusado de asesinato (Garel y Pâquet, 1992: 65 - 75).

Durante este período, se define una característica específica del cine quebequés: no hay frontera definida entre la ficción y el *cinéma direct*. Una de las obras más reconocidas del decenio, y representativa de esta tendencia es *Les Ordres* de Michel Brault. Podemos observar que prácticamente todos los directores consagrados en los años 60 y 70 alternan estas dos maneras de hacer cine (Garel y Pâquet, 1992: 65 - 75).

En estos años es cuando, Michel Brault, uno de los grandes directores de cine quebequés, se afianza como operador y director, ya sea en sus propias películas o ayudando a otros directores en la realización de sus obras. Es de destacar, como ya hemos dicho, su película *Les Ordres* (1973) en la que Michel Brault narra un episodio de la Crisis de Octubre, en la que 450 personas son arrestadas al azar y liberadas sin explicaciones sólo varios días después, así como el trabajo que realizó en obras como *Mon Oncle Antoine* (Claude Jutra: 1970), *Kamouraska* (Claude Jutra: 1972), adaptación de la novela de Anne Hébert que narra la historia de una mujer en su lecho de muerte que rememora cómo mató a su marido con la ayuda de su amante, *Le temps d'une chasse* (François Mankiewicz: 1971), en la que tres hombres de un medio modesto se van tres días de caza con el hijo de uno de ellos y consideran el estar de caza como una promoción social (Garel y Pâquet, 1992: 65 - 75).

2.2.4. Años 1980 – 1990.

Al principio de los años 80 asistimos a la aparición del magnetoscopio doméstico y a la multiplicación de los videoclubs además de la televisión de pago, lo que tendrá como consecuencia la disminución del número de espectadores en las salas de cine, provocando el cierre de algunas de ellas. En diez años, más del 70% de los hogares quebequeses poseían un magnetoscopio y las ganancias de los videoclubs eran mucho más importantes que las de las salas de cine (Lever, 1995: 245).

En esta época se aprecian claramente dos tendencias en el cine quebequés. Por un lado el llamado “cine de autor”, cuyos proyectos son producidos por los propios directores; y el llamado “cine de productor”, es decir las superproducciones, las adaptaciones de novelas, las comedia. Este último tipo de cine tenía el favor del público y además disponía de la financiación estatal que producía las películas para el cine, y para su posterior difusión en la televisión (Garel y Pâquet, 1992: 75 – 85). El cine quebequés, así como el canadiense, (está muy dañado por) se ve muy afectado por las consecuencias de la crisis económica de finales de los 70. A partir de 1983, la televisión se convierte en el elemento clave para la producción de películas, puesto que es prácticamente imposible producir una película sin la ayuda de una cadena televisiva que produzca y emita la película (Jean, 2005: 63).

Pero, a pesar de todo, el cine conoció en esta época un repunte gracias a las películas de Denys Arcand y Léa Pool: *Le déclin de l'empire américain* (Denys Arcand: 1986), película

en la que se analizan las relaciones entre hombres y mujeres a través de los diálogos de tres parejas, y *Anne Trister* (Léa Pool: 1986) en la que se abordan temas como la orientación sexual, la religión y el exilio, a través de la historia de una pintora suiza que emigra a Quebec e intenta hacerse un hueco en la sociedad (Garel y Pâquet, 1992: 75 - 85).

Paul Tana realiza la película *Les Grands enfants* en 1979 que recuerda a los trabajos de Claude Jutra (*À tout perdre*, 1963) y de Pilles Groulx (*Chat dans le sac*, 1964). Al igual de lo que hacen estos dos directores, Tana realiza en este film el retrato de un joven quebequés a través de la relación de éste con una joven de otra cultura. El director hace hincapié en la pluralidad cultural de Quebec, es como un anuncio de los años venideros. Posteriormente realizará dos películas que mostrarán la cultura italo-quebequesa: *Caffé Italia Monreal* (1985) y *La Sarrasine* (1991). Durante los años 80, se realizarán bastantes películas mostrando la multiculturalidad de Quebec, por ejemplo: *Anne Trister* (Léa Pool: 1986) o *Les noces de papier* (Michel Brault: 1989) que muestran los problemas de un matrimonio de conveniencia para obtener un visado. En 1981, Lefebvre realiza *Les fleurs sauvages*, en donde se analizan las relaciones familiares (Garel y Pâquet, 1992: 75 - 85).

Un elemento importante a tener en cuenta es que el cine quebequés ha intentado abrirse a las diversas comunidades que viven en el mismo territorio, pero no se puede decir que lo haya logrado, en efecto los directores demasiado preocupados en hacer un retrato de “Québec pour les Québécois” no consiguen reflejar la multiculturalidad y el multilingüismo. Se puede decir que, en este sentido, el ONF intenta “dar a conocer y entender Canadá a los canadienses y a las demás naciones” pero tiene mejores resultados a nivel internacional que nacional (Lever, 1995: 372).

En 1984, Claude Jutra, después de llevar varios años viviendo y trabajando en la parte anglófona canadiense, volverá a hacer películas en francés, una de las cuales es *La Dame en couleurs* que representa la creación de una sociedad paralela dentro de un hospital psiquiátrico en el que los niños sanos y huérfanos han sido reclusos. Junto a él se consagran otros directores: Léa Pool con *La femme de l'hôtel* (1984) donde podemos ver el encuentro entre una cineasta que rueda una película en Quebec, y la mujer que es la protagonista principal de la película que se está rodando o Jean Beaudry y François Bouvier con *Jacques et Novembre* (1984) que cuenta la historia de un hombre que graba sus últimos días de vida (Garel y Pâquet, 1992: 75 - 85).

Léa Pool es una de las cineastas con más influencia sobre los nuevos directores, su visión de la sociedad quebequesa rompe con la tradición que se había visto hasta ahora. Las películas de Léa Pool están centradas en el dolor individual, la ruptura de las personas con el resto del mundo, el sufrimiento moral, problemas todos ellos causados por el desarraigo (Garel y Pâquet, 1992: 75 - 85).

Jean Beaudry y François Bouvier realizarán películas mezclando la ficción y el documental (*Les matins infidèles*, 1989), Roger Frappier y Jacques Leduc van más allá en esta mezcla de ficción y *cinéma direct* con su película *Le Dernier Glacier* (1983). Tomando como pretexto el cierre de una ciudad minera y el destino reservado a sus habitantes, estos directores añaden la ficción para completar y precisar el análisis que hacen de esta problemática situación social. Como ya hemos dicho, las películas que mezclan el *cine direct* y la ficción son las más prolíficas del cine quebequés. Además de las ya nombradas, las más importantes de estos años fueron: *Passiflora* (Fernand Bélanger y Dagmar Gueissaz-Teufel: 1985) donde se cuenta la historia de la llegada a Quebec de Michael Jackson y el papa Juan Pablo II, *Celui qui voit les heures* (Pierre Goupil: 1984) donde un joven director busca productores para adaptar la obra de Orwell *1984*, *L'homme renversé* (Yves Dion: 1986) largometraje sobre la condición masculina en el que unos hombres intentan expresar su realidad íntima y exponer sus problemas (Garel y Pâquet, 1992: 75 - 85).

En *Le déclin de l'empire américain* (1986), donde se muestran las relaciones de parejas desde los puntos de vista femenino y masculino, se percibe la influencia del desencanto nacional producido por el fracaso del referéndum de 1980. Ningún otro director triunfó tanto en el cine de ficción quebequés como Denys Arcand. Solamente André Forcier y Jacques Leduc consiguen igualar el éxito de Arcand con películas como: *Kalamazoo* (André Forcier: 1988) en la que un hombre tiene una relación en sueños con una sirena, *Une histoire inventée* (André Forcier: 1990) que es la historia de un trío amoroso, *Léolo* (Jean-Claude Louzon: 1990) donde se narra la vida de un niño en un barrio pobre rodeado de enfermos mentales y que escapa de esa realidad refugiándose en sus sueños (Garel y Pâquet, 1992: 75 - 85) y *Trois pommes à côté du sommeil* (Jacques Leduc: 1988) en la que un hombre, el día de su 40 aniversario hace una recapitulación de su vida y de su relación con las mujeres. En esta película se puede apreciar el clima de fracaso colectivo en lo referente a la identidad

quebequesa. En palabras de su protagonista: “A fuerza de vivir en un clima de fracaso colectivo, éste termina por desteñir en nosotros”⁶¹ (Poirier, 2004: 199).

Debemos decir que desde los años 80 – 90 las películas quebequesas muestran, muchas de ellas, un rasgo común y es el de presentar al individuo quebequés como irresponsable, sin capacidad para tomar decisiones y con un perpetuo sentimiento de culpa como por ejemplo André Forcier en *Le vent du wyoming* (1994), que expone las relaciones amorosas en el seno de una familia cuyos miembros se roban mutuamente los amantes.

Los temas del exilio, la melancolía y el vagabundeo están muy presentes en la obra de Léa Pool como en *Mouvements du désir* (1994), que narra el viaje de dos pasajeros que se sienten atraídos mutuamente o en *La demoiselle sauvage* (1991), donde una mujer que no soporta su ruptura matrimonial se encierra en su mundo de fantasía (Poirier, 2004: 206 - 207).

El cine quebequés de este decenio y hasta la actualidad tiene dos tendencias muy marcadas, una es el cine comercial, más popular, y la otra es el cine de autor que aborda temas más sociales (Lever et Pageau, 2006: 259). En los años 90, el cine de diversión quebequés granjeará grandes éxitos comerciales. Mencionaremos títulos como *La Florida* (1993) y *L'Homme idéal* (1996), dos películas de George Mihalka. En la primera, se ve a una familia quebequesa llegar a las playas de Florida y comprar un hotel para quedarse a vivir allí, lejos del frío invernal de Quebec. En la segunda, se ven los problemas de una treintañera que quiere ser madre y busca al hombre perfecto. También la película *Karmina* (Gabriel Pelletier: 1996) que relata la historia de una vampiresa que escapa de un matrimonio y llega a Quebec donde conoce a Esmeralda que la convertirá en humana, tuvo una buena acogida por parte del público. La película *Louis 19 le roi des ondes* (Michel Paulette: 1994) relata la historia de un hombre que gana un concurso cuyo premio es contar o mostrar su vida en directo durante 24h. Prueba de su éxito fue el *remake* que realizó Ron Howard en Hollywood titulado *EDtv* (1999).

Una de las películas que más éxito tendrá y que más dinero recaudará en los años 90 será *Boys* (Louis Saïa: 1997) que cuenta las peripecias de un equipo de hockey (deporte nacional) y que dará lugar a dos secuelas, *Boys II* (1998) y *Boys III* (2001), que obtendrán el mismo éxito (Jean, 2005: 108-109).

⁶¹ “à force de vivre dans un climat d'échec collectif, ça finit par dépeindre [sic] sur nous”

2.2.5. Años 2000.

Desde finales de la década de los 90 y los primeros años del nuevo milenio, se producen las películas que más dinero reportarán al cine quebequés, pero entre ellas pocas son las que suscitan un gran interés entre la crítica. Por ejemplo: *Les invasions barbares* (Denys Arcand: 2003). En esta película un hombre con cáncer se reúne con su hijo, sus amigos y sus ex amantes para tener un momento de paz y aceptar los hechos de su vida antes de morir. *La grande séduction* (Jean-François Pouliot: 2003) donde se ve un pequeño pueblo muy apartado que lucha por salvar la economía de la zona frente a la globalización y para ello deberá conseguir un médico. *La vie après l'amour* (Gabriel Pelletier: 2000) en la que una mujer abandona a su marido, después de 20 años de matrimonio para irse con su amante (Jean, 2005: 108-112).

Durante este mismo período de tiempo, aparecen directores que quieren mostrar los problemas de la sociedad, entre esos directores el más emblemático es Pierre Falardeau pero hay otros como Denis Chouinard, Philippe Falardeau, Robert Morin o Michel Jetté. Entre los temas más reiterativos de estos directores aparecen el hedonismo de la sociedad actual, la melancolía de la generación X que lo tiene todo para ser feliz, pero a la cual parece faltarle lo esencial, la dificultad de comunicar con las otras generaciones y con la propia, el apolitismo, la dificultad de relaciones entre los hombres y las mujeres, y el redescubrimiento de la figura paterna (Lever et Pageau, 2006: 260).

El Quebec del nuevo milenio reconoce su “americanidad” pero siempre intentando conservar la evolución y los cambios adquiridos tras la *Révolution Tranquille*. El nacionalismo sigue manteniéndose, esto queda demostrado en el referéndum de 1995, pero la conciencia de la diversidad cultural y étnica de Quebec lleva a los jóvenes hacia un espíritu alter mundialista (Lever et Pageau, 2006: 213).

Actualmente existe una gran sincronía con el público quebequés y su cine gracias a las películas de género (terror, fantástico y policíaco-suspense), y al mestizaje de los géneros, que existen gracias a los trabajos de Jean-Marc Vallée, Éric Tessier y Érik Canuel (Lever et Pageau, 2006: 260).

En lo que se refiere a películas de Terror, las más exitosas han sido *Sur le seuil* (Eric Tessier: 2003) donde se suceden una serie de asesinatos con machetes, y *La peau blanche* (Daniel Roby: 2004) donde se mezcla el terror con el sexo y el canibalismo.

El suspense también es un género que empieza a desarrollarse con fuerza y a atraer público gracias a películas como *Liste noire* (Jean-Marc Vallée: 1995), que en Francia será comercializada bajo el nombre de *Black List... Sexe, Intrigues et Pouvoir*, que aborda un proceso judicial donde una prostituta de lujo chantajea con hacer pública la lista de sus clientes que son personalidades importantes de la sociedad; *Le collectionneur* (Jean Beaudin: 2002), una película policíaca donde un asesino en serie pretende matar a una policía que alberga en su casa a dos jóvenes prostitutas; *Le dernier tunnel* (Érik Canuel: 2004) donde se cuenta un hecho real, un grupo de ladrones que excavaron un túnel para llegar a la cámara acorazada del Banco de Montreal; en fin *Elles étaient cinq* (Ghyslaine Côté: 2004) donde se narra el drama de una violación y un asesinato.

También tienen mucho éxito las películas basadas en la historia y la mitología quebequesa que están muy ancladas en la sociedad ya que con ellas se crea una reafirmación de la nacionalidad quebequesa, como por ejemplo: *La conquête o Nouvelle-France* (Jean Beaudin: 2004) donde, a través de una historia de amor, se narra la retirada de los franceses de Canadá, dejándolo en manos de los ingleses; *Monica la mitraille* (Pierre Houle: 2004) que relata la historia de una ladrona de bancos de los bajos fondos de Montreal que se había ganado el favor del pueblo quebequés; *Le survenant* (Érik Canuel: 2005) donde un hombre extraño llega a un pueblo escandalizándolo con sus maneras y su forma de ser pero que revoluciona la forma de ver el mundo de sus habitantes. *Aurore* (Luc Dionne: 2005) es una nueva versión de *La petite Aurore, l'enfant martyr* (Jean-Yves Bigras: 1951). La historia de las dos versiones es la vida de Aurore una niña maltratada por su madrastra y a la que, por convencionalismos de la sociedad, nadie ayuda. *C.R.A.Z.Y.* (Jean-Marc Vallée: 2005), es la historia de un joven homosexual que no quiere dar un disgusto a su padre reconociéndolo públicamente, e intenta ser una persona heterosexual "normal". Y la película *Maurice Richard* (Charles Binamé: 2005) es la historia de un héroe del hockey nacional quebequés (Jean, 2005: 108-112).

En los últimos años, se distinguen varios cineastas que han sabido reflejar el universo masculino actual, como Michel Jetté en *Hochelaga* (2000), donde un pequeño delincuente que se integra en una banda de moteros que está en guerra con otra banda de moteros; *Histoire de pen* (2002) en la cual se ve la vida de un delincuente en un centro penitenciario donde, poco a poco, se sumerge en la violencia de los diferentes grupos que reinan en el centro. También trata el tema del universo masculino Louis Bélanger con *Post mortem* (1999) donde se muestran las relaciones amorosas de una ladrona con una hija pequeña y un hombre que

siente una gran admiración irracional por ella; del mismo director *Gaz bar blues* (2003) donde se plasma la historia de una pequeña gasolinera en un barrio popular de Quebec, que vive sus últimos momentos antes de tener que cerrar por culpa del liberalismo económico y de las grandes empresas. En la misma línea, Robert Lepage, con su película, *Possible worlds* (2000) expone dos historias paralelas, la primera es la investigación de un asesinato y la segunda la búsqueda del protagonista por encontrar a la mujer de sus sueños; con *La Face cachée de la lune* (2003) narra la historia de dos hermanos separados por diferencia de opiniones que tienen que volver a hablarse a causa del suicidio de su madre (Marcel: 2005, p 113). Con estas películas se muestra un reflejo del universo masculino en la sociedad quebequesa de los últimos años.

Otra tendencia es la de reflejar el problema de la globalización como hace Philippe Falardeau en *Le côté gauche du frigo* (2000) donde el director de cine hace una crítica a la globalización a través de un joven en paro y de su compañero de piso que se dedica a filmarlo en su búsqueda de trabajo; o *Elvis Gratton II* (1999), una secuela del film del mismo nombre donde Elvis quiere cambiar la moral de la sociedad quebequesa. Otro director que sigue esta tendencia de denunciar la globalización es Jean-Daniel Lafond con *Le temps de barbares* (1999) donde un hombre que se pregunta por qué hay tantas barbaridades en la sociedad. Con estas películas se ganaron la crítica de otros directores que les acusaron de alejarse del cine quebequés para sumarse al ritmo de producción anglófono, puesto que dejan de rodar en Quebec y tocan temas que no tienen relación directa con “el mundo” de Quebec (Poirier, 2004: 216 – 218).

Otras películas que han tenido mucho éxito en Quebec y en Francia, han sido las películas de Xavier Dolan *J'ai tué ma mère* (2009), *Les amours imaginaires* (2010) y *Mommy* (2014). La primera fue un verdadero fenómeno cinematográfico que ponía en tela de juicio las relaciones entre padres e hijos. La segunda obtuvo también una gran acogida tratando los problemas amorosos entre tres jóvenes, y la tercera muestra la relación entre un chico hiperactivo y problemático con su madre.

No podemos terminar este apartado del cine quebequés sin hacer referencia a una película que marcó a la sociedad quebequesa puesto que estaba basada en hechos reales: *Polytechnique* (Denis Villeneuve: 2009) en la cual se narra la historia de un misógino que va a la Escuela Politécnica de Montreal con el propósito de matar al mayor número de mujeres antes de suicidarse.

A través de estas páginas hemos querido proporcionar al lector una evolución del cine francés y quebequés que le permiten tener una visión global de toda la industria y tendencias cinematográficas y muestra que la Historia del Cine es extensa y compleja. Nuestra intención con ello es dar las herramientas necesarias para comprender el camino que ha recorrido el cine para mostrar que toda película, a parte de un entretenimiento de masas como sostenía la escuela de Fráncfort y que es la idea más extendida hoy día, es trasmisora de una idea o de una política como veremos en el análisis de las películas de nuestro estudio.

[...] les représentations sociales ont ceci de particulier qu'elles touchent tous les aspects et tous les domaines de la vie sociale; elles agissent jusque dans le recoins intimes de la vie des individus, et matérialisent également les relations entre vie publique et vie privée; bref, elles sont partout et efficaces pour tout (Bonardi, Christine y Roussiau, Nicolas, 1999: 7)⁶².

TERCERA PARTE: REPRESENTACIÓN SOCIAL Y CINE

1. El concepto de representación social.

El cine fascina e inquieta a los poderes públicos o privados que ven que puede tener un efecto corrosivo. Ellos se dan cuenta de que, incluso supervisada, una película muestra la realidad. Actualidad o ficción, la realidad que muestra el cine aparece como verdadera y a los ojos del espectador no coincide necesariamente con lo que dicen los dirigentes. El cine puede destruir la imagen que la sociedad ha tardado varias generaciones en construir (Ferro, 1993: 39).

En este punto queremos exponer las definiciones, así como la evolución, que nos han parecido más interesantes para nuestro estudio sobre la « representación social » puesto que este ámbito es muy extenso y abarca muchos tipos de representaciones nos quedaremos sólo con las que son de utilidad para nuestro trabajo.

La representación social es uno de los conceptos que ha generado mayor debate dentro de la Psicología Social en los últimos años. Esta teoría surge en 1961 cuando Serge Moscovici presenta una tesis doctoral titulada “La Psychoanalyse son image et son public”⁶³. En este trabajo Moscovici, mediante el análisis de artículos de prensa y entrevistas a diferentes grupos sociales, estudia la manera en que la sociedad francesa veía el psicoanálisis. Esta investigación marca una ruptura con las investigaciones desarrolladas hasta ese momento que sólo se dedicaban a describir las categorías individuales de la sociedad sin explicar las conductas. Tuvieron que pasar diecinueve años hasta que las nuevas teorías de Moscovici comenzaran a aplicarse en la sociología moderna y él llegara a ser uno de los autores más

⁶² Las representaciones sociales poseen esa particularidad de analizar todos los aspectos y todas las facetas de la vida social ; actúan hasta los más íntimos recovecos de la vida de los individuos, y materializan además las relaciones entre vida pública y vida privada ; en resumidas cuentas, están en todas partes y son eficaces para todas las cosas.

⁶³ El psicoanálisis su imagen y su público

citados. Esta teoría pretende explicar el comportamiento según los orígenes sociales que son compartidos por los grupos, estableciendo relaciones de interacción e interdependencia entre la estructura social y cultural y los aspectos mentales⁶⁴.

Según Marcela Perera Pérez, situar los antecedentes de esta teoría no es tarea fácil, ya que no se conocen referencias explícitas, pero sí reflexiones y artículos de algunos investigadores. Los antecedentes más nítidos se encuentran en los trabajos de William Thomas y Florian Znaniecki (1918) sobre el campesino polaco, donde propusieron una concepción más social de las actitudes al considerarlas procesos mentales que determinan las respuestas de los individuos hacia fenómenos de carácter social: los valores. En esta línea pueden situarse también los trabajos de Jahoda, Lazarsfeld y Zeisel (1933), sobre los desempleados de una comunidad austríaca. Todos estos trabajos tienen en común el intentar explicar el comportamiento humano no mediante mecanismos de respuesta individual sino por creencias de origen social compartidas por los grupos, estableciendo relaciones de interacción e interdependencia entre la estructura sociocultural y los aspectos mentales. De tal modo que a través del concepto de actitud se intentaba captar la expresión subjetiva de los cambios sociales⁶⁵.

Otras escuelas también se pronuncian sobre la teoría de las representaciones sociales, como por ejemplo la Psicología Evolutiva de Jean Piaget que, aunque se centra en el niño y la infancia, tiene influencias sobre las teorías desarrolladas por Moscovici. También Sigmund Freud aporta algunos elementos, sobretodo con su obra “la Psicología de las masas” (1921), donde plantea el carácter social de la psicología individual, como una característica constituyente de la vida humana (Pereira: 7)⁶⁶.

Las investigaciones actuales sobre cognición social y representaciones sociales fueron iniciadas por el psicosociólogo Fritz Heider, quien dio explicación al enorme y complejo sistema de conocimientos psicológicos de sentido común que utilizan las personas en su vida diaria, tanto para explicarse a sí mismas sus propias conductas como para entender las de los otros, y por ende, sus comportamientos, fenómeno que denominó “psicología ingenua”.

⁶⁴ http://www.psicologia-online.com/articulos/2007/representaciones_sociales.shtml [consultado el 2 de marzo de 2013]

⁶⁵ <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales05/Caudales/ARTICULOS/ArticulosPDF/02P075.pdf> [consultado el 2 de marzo de 2013]

⁶⁶ <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales05/Caudales/ARTICULOS/ArticulosPDF/02P075.pdf> [consultado el 2 de marzo de 2013]

“[...] De acuerdo con la psicología ingenua, la gente tiene un conocimiento de su entorno y de los sucesos que ocurren en él, logran este conocimiento a través de la percepción y otros procesos, se ven afectados por su ambiente personal e impersonal... permanecen en relación de unidad con otras entidades y son responsables de acuerdo con ciertas normas. Todas estas características determinan el papel que la otra persona juega en nuestro espacio vital y como reaccionamos ante ellas [...]” (Heider, 1958, in Perera, 2005, p. 34).

Para Heider la realidad llega a nosotros y a través de su interpretación es como somos capaces de descifrarla. Por consiguiente, los significados que le atribuimos son los que van a constituirla como única e individual, y es esa la que tiene determinados efectos sobre nosotros. Teniendo en cuenta esta consideración, cobraría enorme valor la afirmación que apuntara el sociólogo W. I. Thomas cuando decía que “[...] las situaciones son efectivamente reales si se las percibe como tales.” (Thomas y Thomas, 1928, in Ibáñez, 1988: 56).

En este devenir histórico de la Teoría de las Representaciones Sociales es de gran relevancia la influencia del sociólogo francés Emile Durkheim, quien desde la Sociología propuso el concepto de Representación Colectiva que explicaremos en el siguiente apartado⁶⁷.

Como formulan Serge Moscovici⁶⁸, Michel-Louis Rouquette o Patrick Rateau, las representaciones nacen y crecen en las conversaciones cotidianas y en relación a las circunstancias culturales e históricas. Pero hay que puntualizar que la definición de representación puede variar en función de la perspectiva adoptada por el investigador (Rouquette, Rateau, 1998 in Seca, 2010:16).

De una manera general, podemos partir de la definición de Denise Jodelet en la que expone las representaciones sociales como “una forma de conocimiento, socialmente elaborada y compartida, teniendo una intención práctica y competitiva en la construcción de una realidad común a un conjunto social [...] y que se puede considerar como un *saber inocente o natural* en contraposición al *saber científico*”. Es decir la representación social es siempre la representación de una cosa o de una persona y la representación social está, con

⁶⁷ http://www.psicologia-online.com/articulos/2007/representaciones_sociales.shtml [consultado el 2 de marzo de 2013]

⁶⁸ Para más referencias sobre este autor y sus estudios sobre las representaciones sociales recomendamos los siguientes libros/artículos: *Psychologie sociale*. Paris: PUF, 2003. « Noms propres, noms communs et représentations sociales » in *Psychologie et société*, nº1, 1999, p. 81 – 104. « L'Ère des représentations sociales » in DOISE W. et PALONARI, A. *L'étude des représentations sociales*, 1986, p. 34 – 80.

este objeto/persona, en una relación de « simbolización » y de « interpretación », que le confiere un significado (Jodelet, 1989: 36 - 43).

Cuando un individuo moviliza una representación social para evocar un objeto conocido, pone en marcha lo que se conoce como un saber « inocente ». Es decir un saber que no ha sido producido según las reglas lógico-deductivas de tipo científico y que no funciona según esas reglas. Es un saber “objetivado” compuesto de conocimientos que no son percibidos como productos de la actividad intelectual, sino como reflejos de algo existente en el exterior (Moscovici, 1976: 109 in Molinier, 2002: 25).

En cambio, para Jean-Claude Abric la representación es el producto y el proceso de una actividad mental a través de la cual un individuo, o un grupo, reconstituyen la realidad con la cual están confrontados y le atribuyen una significación. Por lo tanto, una representación tendrá como finalidad el contribuir al proceso formador y de orientación de las comunicaciones y los comportamientos sociales (Abric, 1987: 64-77).

Por otro lado, Serge Moscovici dice que las representaciones sociales son elementos de la conciencia social exterior a los individuos que se impone a ellos. Para comprender el mundo que los rodea, los individuos necesitan puntos de referencia, normas sociales, para situarse y desarrollar sus relaciones.

“[...] las representaciones sociales son entidades casi tangibles. Circulan, se cruzan y se cristalizan sin cesar a través de una palabra, un gesto, un encuentro, en nuestro universo cotidiano. Impregnan la mayor parte de las relaciones sociales entabladas, de los objetos producidos o consumidos, de las comunicaciones intercambiadas. Como lo sabemos, se refieren por una parte a la sustancia simbólica que entra en la elaboración y por otra parte a la práctica que produce la dicha sustancia, de la misma manera que la ciencia o los mitos se refieren a una práctica científica y mítica [...] una representación se describe como una entidad de doble cara: figura / significado, tan indisoluble como lo son el recto y el verso de una hoja de papel” ⁶⁹ (Moscovici, 1976: 39-63 in Jodelet, 1989: 241).

⁶⁹ “[...] les représentations sociales sont des entités presque tangibles. Elles circulent, se croisent et se cristallisent sans cesse à travers une parole, un geste, une rencontre, dans notre univers quotidien. La plupart des rapports sociaux noués, des objets produits ou consommés, des communications échangées en sont imprégnés. Nous le savons, elles correspondent d’une part à la substance symbolique qui entre dans l’élaboration et d’autre part à la pratique qui produit ladite substance, tout comme la science ou les mythes

Según W. Doise, una representación social consiste siempre en anclar nuestros conocimientos en un mundo de valores sociales jerarquizados (“Les représentations sociales”, in R. Ghiglione, C. Bonnet, J.F. Richard, *Traité de psychologie cognitive*, tome 3, Dunod, 1990, p.110-174, p. 114. in Billiez y Millet, 2011: 3).

Como hemos dicho anteriormente, existen muchos tipos de representaciones sociales, nosotros vamos a presentar aquí los que nos han parecido más interesantes y útiles para el desarrollo de nuestra investigación.

2. Representación mental, pública y cultural.

Para Dan Spencer las representaciones ponen en juego tres factores: la representación propiamente dicha, su contenido y un *usuario*, a estos tres términos se le puede añadir un cuarto que sería el *productor* de la representación, siempre y cuando sea distinto del *usuario*. Una representación puede existir en el interior del *usuario*, en este caso se trata de una *representación mental* (recuerdos, hipótesis...). En este tipo de representación el *usuario* y el *productor* son la misma persona y sólo hay un usuario.

Una representación puede existir también en el entorno del *usuario*, por ejemplo un texto o una película, en este caso se trataría de una representación pública. La representación pública es generalmente un medio de comunicación entre dos individuos distintos, un productor y un usuario. Por otro lado, la representación pública puede, a su vez, tener varias representaciones. Si consideramos un discurso que se hace delante de una asamblea, en el momento en que se hace el discurso cada *usuario* creará una *versión* del discurso que le es propia en tanto que individuo, y esta *versión* podrá ser a la vez transmitida por estos auditores-usuarios.

Cada persona tiene en su cabeza cientos de miles de representaciones mentales, algunas de las cuales se comunican y otras no. En una representación *comunicada*, el usuario decide hacer una representación pública que a su vez lleva a un individuo a crear una representación mental parecida a la representación inicial. Entre las representaciones comunicadas, algunas

correspondent à une pratique scientifique et mythique [...] Une représentation est décrite comme une entité à deux faces: figure/sens, aussi indissociables que sont le recto et le verso d'une feuille de papier".

lo son de manera repetida y pueden ser distribuidas dentro de todo un grupo social, por ejemplo una película. Las representaciones así extendidas dentro de un grupo social, y que se quedan dentro del grupo de una manera más o menos permanente, son las denominadas *representaciones culturales*. Dicho de otra manera, las representaciones culturales son un subconjunto de la unión de las mentales y de las públicas que viven dentro de un grupo social (Spencer in Jodelet, 1986: 115 – 116).

3. Representaciones sociales: individuales y colectivas.

El sociólogo francés Émile Durkheim, por su parte, propone dos tipos de representaciones: las colectivas y las individuales (“Représentations individuelles et représentations collectives” in *Revue de Métaphysique et de Morale*, tome VI, número de mai 1898).

Es uno de los primeros en abordar el concepto de representación social, a poner, por encima de los individuos o de los hechos individuales, los hechos sociales. Para él, lo más importante y lo que debe ser estudiado es el grupo social regido por la “conciencia colectiva”. Esta conciencia se erige como sistema que sirve de cemento para la comunidad. Ella impone a los individuos la manera de pensar y actuar y se materializa en las instituciones sociales (como por ejemplo las reglas sociales, jurídicas, morales o políticas) y religiosas. Esta conciencia provoca representaciones, colectivas, que están en relación con lo que hacemos en la vida cotidiana y que son la base fundamental de los criterios humanos (Bonardi y Roussiau, 1999: 10-11).

Para Durkheim, la representación colectiva es la forma en que el grupo piensa en relación con los objetos que lo afectan. De naturaleza diferente a las representaciones individuales, el sociólogo las considera hechos sociales de carácter simbólico, producto de la asociación de las mentes de los individuos.

“[...] los estados de la conciencia colectiva son de naturaleza distinta que los estados de conciencia individual; son representaciones de otro tipo:

tienen sus leyes propias [...]" (Durkheim,1898: 273-302 in Marcela Pereira, p. 5).

Para él, las representaciones colectivas se separan de la individuales como, por ejemplo, el concepto se separa de la imagen. Las imágenes son propias de cada individuo y pueden variar de una persona a otra. Las representaciones individuales tienen un elemento de la conciencia de cada individuo y las representaciones colectivas tienen la representación de la sociedad en su totalidad, siendo éstas el origen de las otras. Se comprende que una representación sea homogénea y compartida por los miembros de un mismo grupo, ya que ella tiene como función preservar el nexo de unión entre los miembros y prepararlos a pensar y a actuar de manera uniforme. Por eso es "colectiva", además de perdurar en el tiempo a través de las generaciones y ejerce sobre ellos una *obligación* (Jodelet, 1986:64-65).

Las representaciones colectivas son más estables que las representaciones individuales. En efecto, mientras que el individuo es sensible a los más débiles cambios que se producen en su medio (interno o externo), sólo los acontecimientos, de cierta gravedad, consiguen afectar a la base mental de la sociedad (Durkheim, 1968: 609 in Jodelet, 1986: 65). Para Durkheim, las representaciones colectivas, son concebidas como formas de conciencia que la sociedad impone a los individuos (Pereira: 6-7)⁷⁰.

El antropólogo Lévi-Strauss, irá más allá afirmando que se deben estudiar las representaciones colectivas a partir de las representaciones individuales, ponderando que lo individual es un elemento fundamental para el estudio de lo colectivo. Para él, lo individual hace posible los fenómenos colectivos, es decir la representación individual condiciona la representación colectiva (Bonardi y Roussiau, 1999: 14-15).

⁷⁰ <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales05/Caudales/ARTICULOS/ArticulosPDF/02P075.pdf> [consultado el 2 de marzo de 2013]

4. Cine y realidad.

¿El cine nos muestra la realidad tal y cómo es? ¿o nos ayuda a olvidarnos de ella? ¿es testigo del período en el que se realiza tal película o tal otra? Estas preguntas ya existían en lo relativo a la literatura y existen en lo que se refiere al cine. El cine nos embriaga y nos introduce en una atmósfera irreal en la cual olvidamos los problemas cotidianos. Sin embargo se puede intentar hacer películas con carácter pedagógico como reivindicaron algunos autores como Chaplin, Eisenstein, Rossellini o Jean Renoir que intentaron crear un impacto para, en palabras de Claude Autant-Lara “hacer a los pueblos inteligentes y por lo tanto ingobernables”. Para Marc Ferro el cine es una herramienta de investigación inagotable a través del cual podemos ver lo que se quiere ocultar de la sociedad. El cine se alimenta de la literatura, del teatro, de la música y de las artes plásticas. Y como toda obra de arte, una película muestra la conciencia que tienen los creadores al preguntarse sobre algunas cuestiones de la sociedad y poniendo en la pantalla los fantasmas de la memoria colectiva. El cine muestra las preocupaciones y problemas de la sociedad en la que se rodaron, refleja la realidad y la reinterpreta según la cultura de la sociedad. El cine expone las representaciones colectivas dominantes de su época y las modifica (Gaston-Mathé, 1996: 9-12).

Para André Bazin el cine no es más que una especie de ventana de la realidad:

“Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico deja entender, el marco de la imagen, sino una carcasa que solo puede enseñar una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia dentro, todo lo que la pantalla nos muestra está al contrario obligada a prolongar indefinidamente el universo” (Bazin, 1959: 128)⁷¹.

Por otro lado el GRIS (Grupo de investigación sobre la imagen en sociología⁷²) afirma que el cine no copia la realidad y no intenta representarla. Al contrario, el cine es la percepción de la realidad y se propone representarla (Bou Hacem y La Rocca, 2007, 7).

La relación entre el cine y la realidad queda muy bien explicado para mi gusto, en el libro de Edgar Morin “Le cinéma ou l’homme imaginaire” (1956) en el cual afirma que el cine es más que un arte o una industria, es el alma de las masas, de la muchedumbre, donde

⁷¹ Les limites de l’écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l’image, mais un cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l’espace vers le dedans, tout ce que l’écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l’univers

⁷² Groupe de Recherche sur l’image en sociologie

se ve el sueño de las masas, la afectividad, las imágenes, el movimiento de humanidad, es lo más cercano de la vida, de la realidad.

5. El cine y la representación social.

Una característica del cine es que une y reúne a personas de todo tipo y clase social, en un mismo sitio al mismo tiempo y los hace partícipes del mismo objeto⁷³. Reciben la misma información aunque posteriormente será interpretada de manera diferente.

El cine participa de la cultura, y se puede considerar como un *testigo* o como un simple *agente* que incita a ciertas transformaciones, ya sea como vehículo de representaciones estereotipadas o presentando *modelos* más o menos interesantes (sexo, violencia...), ya sea ejerciendo una influencia ideológica o política (propaganda de cines militantes, alternativos, o según quién tenga el poder). El cine es por tanto un modo de expresión de la identidad cultural del grupo que lo produce (Lagny, 1997:181 – 182) y un modo de transmisión de ideas.

Una de las personas que más ha puesto en relación el cine con la historia y con la sociedad ha sido Pierre Sorlin, el cual nos presenta las relaciones entre cine y representación social de la siguiente manera “[...] las representaciones tienen como origen, al menos de manera parcial, las percepciones visuales ; es decir se transmiten a través de las imágenes [...] un discurso, un programa, un artículo de prensa sólo son legibles por un público que utiliza el mismo lenguaje ; incluso para encontrar espectadores, la película debe combinar imágenes accesibles a los que la visualizan. La pantalla muestra el mundo no como es, evidentemente, sino como lo « cortamos », como lo entendemos en una época determinada ; la cámara busca lo que nos parece importante, descuida lo que es considerado como secundario, jugando con los ángulos, con la profundidad, ella reconstruye las jerarquías [...] las pantallas [cine y televisión] sólo utilizan las imágenes aceptadas por una sociedad, crean también nuevas ; al

⁷³ www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf [consultado el 10 de marzo de 2011] (artículo “El cine, reto para el historiador” de Pierre Sorlin).

mismo tiempo que las series visuales ya admitidas, aparecen otras visiones, visión de la fuerza, de la violencia, de la guerra, de la miseria, que, retomadas y remodeladas película tras película se convierten en referencias implícitas de elementos empleados en la comunicación. A través del cine y de la televisión se extienden los estereotipos visuales propios de un grupo social [...]” (Sorlin, 1977:33).

Quien llega a un país lejano, debe hacer tabla rasa de las enseñanzas hasta entonces recibidas para amoldarse a las costumbres de ese territorio totalmente nuevo para él ; tiene que renunciar a las ideas que le son queridas, a sus antiguos dioses, y a veces seguir unos principios totalmente opuestos a los que regían su conducta. Los que se adaptan fácilmente pueden encontrar en este brusco cambio de vida una fuente de alegría. Para los demás, para aquellos que desde que nacieron se quedaron enfangados en la rutina, la imposición de estas nuevas normas se les hace insostenible ; tanto su cuerpo como su espíritu se rebelan contra un entorno que no pueden comprender. Se manifiesta esta rebeldía por acciones o reacciones que provocan en el recién llegado una multiplicación de sufrimientos y desgracias. Lo mejor que puede hacer será volver al punto de partida porque, si se demora demasiado, fatalmente fracasará.

(London, Jack, 2009: 141)⁷⁴

CUARTA PARTE: LA INMIGRACIÓN, IDENTIDAD Y FIGURA DEL EXTRANJERO

1. Inmigrar en Francia y en Quebec.

1.1. Francia.

Francia ha sido, desde la Revolución, un país de acogida de extranjeros, ya sea por motivos políticos o por motivos económicos. Desde 1820, debido a las diferentes revoluciones políticas y a la revolución industrial, comienza a notarse en el país un flujo importante de extranjeros. En lo que concierne a las revoluciones políticas, Francia se consideró y se considera, como el país de los Derechos del Hombre y del Ciudadano. Esta “idea” que se tenía del país hizo que, durante el siglo XIX, habiendo fracasado la mayoría de las revoluciones políticas en Europa, muchos refugiados políticos que huían de la represión, buscaran un refugio en Francia. Por ejemplo, la afluencia de españoles tras la restauración del absolutismo en 1822 o de rusos tras la revolución rusa contra el Zar en 1825, (o las revoluciones fracasadas de 1848). Un ejemplo revelador de este flujo de emigrantes políticos

⁷⁴ Quand on pénètre en pays lointain, on doit avant tout faire table rase des enseignements reçus jusqu'alors, pour se plier aux coutumes de cette contrée neuve pour nous; il faut renoncer aux idées qui nous sont chères, voire à nos anciens dieux, et prendre parfois même le contre-pied des principes qui, jadis, réglaient notre conduite.

Ceux qui s'adaptent aisément peuvent trouver une source de joie dans ce brusque changement de vie. Pour les autres, ceux qui dès leur naissance ont croupi dans l'ornière, la contrainte de cette nouvelle ambiance devient bientôt intolérable; leur corps ainsi que leur esprit s'insurgent contre un état de choses qu'ils ne peuvent comprendre.

Cette révolte se manifeste par des actions et réactions qui se traduisent chez le nouveau venu par une succession de souffrances et de malheurs. Il fera mieux alors de rebrousser chemin car, s'il tarde trop, il succombera fatalement.

queda patente en el número elevado de extranjeros que participaron en *la sublevación de la Comuna de París* (1871) (Stora et Temime, 2007:18 – 23). A este fenómeno hay que añadir que, desde 1850 hasta 1900, se produce en Francia una crisis demográfica que no afectó a los demás países de Europa y que tendrá como consecuencia el primer gran flujo migratorio de principios del siglo XX. En esos años la carencia de mano de obra se hace sentir tanto en las ciudades como en el campo, provocando la venida de españoles, suizos, belgas e italianos principalmente y polacos para las minas del norte y del este del país⁷⁵.

Este tipo de migración política se prolonga durante el siglo XX debido a las diversas persecuciones y guerras que han existido a lo largo del siglo, con la novedad de que no sólo serían emigrantes de países europeos, sino personas procedentes de países del tercer mundo, sobretodo en la segunda mitad del siglo XX. A las persecuciones políticas se deben añadir las de carácter religioso, como es el caso de los judíos rusos, polacos y alemanes.

A parte de las migraciones por causas políticas y religiosas existen las migraciones por causas económicas. Ya a partir del siglo XIX, como hemos dicho anteriormente, empieza a hacerse sentir la baja natalidad francesa y la necesidad de mano de obra inmigrada. Durante la Primera Guerra Mundial se hizo una llamada a los franceses de las colonias (indochinos, norte-africanos y chinos), pero es sobretodo en el período de “entre dos guerras” cuando esa necesidad se hace más intensa, y alcanzará, entre los años 1920 y 1930, su nivel más elevado (Stora et Temime, 2007:10, Lequin, 1988: 429). Francia carecía de mano de obra en algunos sectores que estaban siendo abandonados por los franceses que iniciaban el éxodo hacia las ciudades para trabajar en las fábricas.

En 1938, Philippe Serre se convertirá en el ministro encargado de la inmigración. En su gabinete contará con George Mauco que fue un investigador pionero en lo que a inmigración se refiere, y publicó una tesis⁷⁶ sobre el tema en 1932. Según Mauco, los inmigrantes tienen problemas para asimilarse ya que la opinión pública admite con dificultad su presencia, dando dos razones para explicar el problema de esta asimilación. La primera es que los países de origen, de los inmigrantes, no apoyan la emigración familiar, poniendo obstáculos ya que para ellos es una pérdida de población, y si la familia entera emigra no entrarán remesas de dinero en el país. Y la segunda es que los países de origen se alían con los patronos para mantener “aislados” a los inmigrantes del resto de los obreros, para que no

⁷⁵ <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/immigration/definition.shtml> [consultado el 7 de junio de 2012]

⁷⁶ Mauco, Georges. *Les Etrangers en France. Leur rôle dans la vie économique*. Paris: Armand Colin, 1932.

tengan accesibilidad a las reivindicaciones sociales como los obreros franceses. Animando, de esta manera, a los extranjeros a quedarse “entre ellos” y a no tener contacto con los otros obreros que podrían influenciarles para llevar a cabo protestas y reivindicaciones. Todo esto jugará un papel importante en el proceso de asimilación, que instituciones como la escuela⁷⁷ y la Iglesia intentan llevar a cabo. Otro obstáculo que describe Mauco para la asimilación son los prejuicios de la derecha nacionalista y xenófoba que percibe la aparición de los inmigrantes en la sociedad como una fuente de desorden. Como respuesta política, progresista, a esta posición se argumenta que la asimilación a través de la cultura y la educación es la única vía para evitar problemas (Weil, 2004: 36 – 39).

Pero aún así, a lo largo del siglo se desarrollarán políticas que no favorecerán la integración y asimilación de los inmigrantes, que vivirán siempre con el estigma de “extranjero”. Hasta 1917, los extranjeros residentes en Francia sólo tenían que ir al ayuntamiento de su ciudad y hacer una declaración de residencia, con este gesto ya podían quedarse y trabajar en el país. Pero el 2 de abril de 1917 se publica un decreto por el cual se instaura la “tarjeta de residencia” para los extranjeros mayores de 15 años y residentes en Francia. A partir de aquí, comenzarán a aparecer leyes para regular el flujo migratorio en el país. Diez años después de ese primer decreto, en 1927, se votará la primera ley que permitirá la extradición. Posteriormente, la crisis de los años 30 llega a Europa y provocando nuevas medidas contra los inmigrantes. La primera medida consistirá en controlar el flujo de entrada y disminuirlo, seguidamente se votará una ley (10 de agosto de 1932) que dará prioridad de empleo a los obreros franceses creando una cuota de obreros extranjeros en la industria⁷⁸. En 1933, se votará la Ley Armbruster que sólo permite el ejercicio de la medicina a los franceses o a aquellas personas que vienen de países bajo protectorado francés y, en 1934, se vota una ley que prohibirá a los franceses naturalizados ejercer la abogacía durante 10 años; esta ley se proclamó a raíz de la gran afluencia de abogados alemanes que llegaban a Francia con el fin de escapar al régimen nazi (Weil, 2004: 27 – 28).

Conforme se aproxima la Segunda Guerra Mundial, y con el Frente Popular en el gobierno, las medidas restrictivas y liberales se van a complementar. El Frente Popular no cambiará la legislación existente, simplemente la interpretará de otra manera más flexible. Por ejemplo, si una empresa necesita más mano de obra podrá obtener una derogación de la cuota

⁷⁷ Desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX se crean medidas en Francia para conseguir una unificación lingüística y para la creación de la idea de “nación francesa” a través de la escuela.

⁷⁸ <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/immigration/definition.shtml> [consultado el 7 de junio de 2012]

oficial marcada para contratar más inmigrantes. En estas fechas de pre-guerra, se acelerará la naturalización de los inmigrantes. Con la llegada de Pétain y del gobierno Vichy al poder, se aprueban una serie de leyes que limitan la libertad de movimientos de los extranjeros (no judíos, ya que éstos serán deportados a los campos) que serán vigilados intensamente y no tendrán libertad de circulación en el territorio ni se beneficiarán de las leyes laborales. En 1945, no bien terminada la guerra, se creará la ONI (Office Nationale de l'Immigration) que controlará la entrada de extranjeros. Con esta nueva ley se crearán tres tipos de “tarjetas de residencia” de uno, de tres o de diez años y se favorecerá la inmigración de familias, flexibilizando además los criterios de naturalización⁷⁹.

En efecto, Francia ve que su población nacional se ha reducido drásticamente y necesita mano de obra para poder reconstruir el país. El 3 de marzo de 1945, Charles de Gaulle hace un discurso llamando a una inmigración controlada, preparando así una nueva política de inmigración, para lo cual el gobierno creará el Alto Comisionado de la Población y la Familia (*Haut Comité de la population et de la famille*) y cuyo secretario general será, hasta 1970, Georges Mauco. El sistema elegido para controlar la inmigración, será el modelo americano de antes de la guerra, es decir, una selección étnica por cuotas de entrada, creando un modelo nacional específico fiel a los valores republicanos de igualdad. Este modelo étnico hará una clasificación entre inmigrantes “deseables” e “indeseables”. En el grupo de los “deseables” se encuentran los denominados “nórdicos” que incluyen a los belgas, luxemburgueses, daneses, suizos, holandeses, escandinavos, finlandeses, irlandeses, ingleses, alemanes y canadienses. Los nórdicos tendrán una cuota deseada de admisión del 50%. En segundo lugar como “deseables” están las zonas del norte de los países mediterráneos, es decir, el norte de España, el norte de Italia y el norte de Portugal, y tendrán una cuota del 30%. En tercer lugar estarán los “eslavos” (yugoslavos, polacos y checoslovacos) que tendrán una cuota del 20%. Todos los demás extranjeros que deseen entrar en el país se limitarán a casos individuales que presenten un interés especial para el país. Todos estos esfuerzos por controlar la entrada de inmigrantes no tuvieron un gran éxito convirtiendo a Francia en un país poco atractivo, ya que primero hubo que contar con la hostilidad de buena parte del pueblo francés, faltaban viviendas para acoger a los inmigrantes y, además, éstos encontraban dificultades para mandar divisas a sus familias que se habían quedado en su país a causa de las restricciones impuestas por el gobierno. Esta situación provocará, por ejemplo, que muchos polacos regresen a su país, incentivados por las llamadas que hizo el gobierno polaco

⁷⁹ <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/immigration/definition.shtml> [consultado el 7 de junio de 2012]

para que regresaran para ayudar en la reconstrucción de su país. Por su parte, los italianos del norte preferirán ir a Suiza donde la oferta era más atractiva, así que sólo los italianos del sur emigrarían hacia Francia. Esta situación obligará Francia a importar mano de obra de sus colonias, por lo que asistiremos a una importante inmigración argelina (Weil, 2004: 68 – 83).

La inmigración laboral va en aumento a lo largo del siglo de tal manera que, si en 1901 los inmigrantes constituían casi un 50% de la población obrera, pasan a ser más del 75% en 1975. A estos sectores hay que añadir también el sector doméstico donde la mayoría de los trabajadores son mujeres extranjeras cuyo número irá en aumento, pasando de un 10% en 1901 a un 28% en 1978 (Noirel, 2006: 140-143). El último censo realizado por el INSEE (Institut National de la Statistique et des études économiques⁸⁰) en 2004 nos muestra que en Francia residen, 4,93 millones de inmigrantes es decir el 8,1% de la población, entre los cuales el 40% ha obtenido la nacionalidad francesa, es decir 1,97 millones (Van Eeckhout, 2007: 14).

En la inmigración francesa desempeñan un papel importante las colonias. Durante los períodos de guerra, Francia “llama” a los hombres de sus colonias para alistarse en el ejército y para trabajar, ya que son considerados como una mano de obra barata. La descolonización no sólo no paró este movimiento migratorio sino que lo aceleró, sobretudo cuando en 1958 se firma el tratado de Roma de libre circulación. La llegada de argelinos se hace sentir de una manera más viva en 1962, fecha en la que se proclama la independencia de Argelia (anterior a esta fecha los argelinos no eran contabilizados como inmigrantes extranjeros), la entrada de argelinos fue, a partir de entonces, de 350.000 por año. En estos años, la inmigración española y portuguesa también comienza a aumentar gracias al acuerdo franco-español de 1961 y al franco-portugués de 1963. En 1964, empezarán a llegar los primeros subsaharianos y tunecinos. En 1972, bajo el gobierno de George Pompidou, aparecerán los primeros síntomas de ralentización de la actividad económica, anunciadores del final de lo que se llamó “los 30 años gloriosos”, y se comenzarán a tomar medidas restrictivas hacia los inmigrantes mediante las circulares del ministro del interior Marcellin y del ministro de trabajo Fontanet, que formalizarán la contratación de extranjeros según las necesidades de trabajo y que autorizarán la permanencia de los mismos en Francia sólo si poseen un empleo. De no ser así se les quitará la “tarjeta de residencia” y serán expulsados del país. Estos decretos provocarán una reacción por parte de los extranjeros, que realizarán huelgas de hambre en las principales

⁸⁰ Instituto Nacional de Estadísticas y de economía.

ciudades francesas entre 1972 y 1973. Estas circulares serán abrogadas en el consejo de ministros de junio de 1974⁸¹.

En la cuestión de la inmigración, hay que hacer una especial mención al año 1974 en el que se cerraron las fronteras. Ese año Valéry Giscard d'Estaing llega al gobierno, y va a llevar a cabo una política de inmigración muy severa, la primera medida será cerrar las fronteras y controlar fuertemente la entrada de extranjeros. Para justificar estas medidas, el gobierno alega cambios en el sistema económico (fin de los “30 Gloriosos”), insistiendo en el poco crecimiento económico, la reestructuración industrial y la incorporación al mundo del trabajo de los primeros elementos de la generación del “baby-boom”⁸² No se volverán a abrir las fronteras hasta 1977, aunque en 1975 se permitió la reagrupación familiar. Con esta política de cierre de fronteras, se pretendía incitar a los inmigrantes a volver a sus países de origen. Pero esta medida, en lugar de controlar la inmigración, acentuó la aparición de inmigrantes clandestinos y los consiguientes problemas que trae este tipo de inmigración: penuria laboral, indefensión de los trabajadores, economía sumergida... (Lequin, 1988: 432 – 434).

Francia puso en marcha, después de 1974, tres tentativas políticas para la “ayuda al retorno”. La primera se hizo en 1977-1978 y volvieron sobretodo, españoles, italianos y magrebíes, la segunda tuvo lugar en 1980 gracias a un acuerdo franco-argelino que daba ayudas a los argelinos que decidieran volver, y la tercera fue en 1984 como consecuencia de la crisis en la industria automovilística y en la construcción. Estas políticas no tuvieron demasiado éxito debido al cierre de fronteras de 1974. En efecto, los inmigrantes que hubieran deseado atenerse a esa propuesta para volver a su país de origen, no se atrevieron a hacerlo porque no sabían si, en el caso de que no encontraran trabajo en sus países de origen, podrían volver a Francia a sus antiguos puestos de trabajo (Lequin, 1988: 434 – 435). En 2005, el gobierno de Dominique de Villepin intenta una nueva “ayuda al retorno”, pero muchos inmigrantes, al volver a su país de origen, no consiguen integrarse en su país y regresan a Francia para volver a instalarse (Van Eeckhout, 2007: 53-54).

Esto provoca una situación de incertidumbre entre los años 1974 y 1981, en los que no se sabe si los inmigrantes que están en el territorio van a quedarse o no. La política de asimilación de los años 70 termina estando fuera de juego, debido al rechazo social que

⁸¹ <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/immigration/definition.shtml> [consultado el 7 de junio de 2012]

⁸² Con esta expresión se denomina a la generación que nació en la explosión demográfica que hubo tras la Segunda Guerra Mundial.

inspira entre la población la inmigración norteafricana o africana. Esto provoca que la opinión pública se divida en dos sectores: los que están a favor de la inserción, y los que están a favor de la integración. A la hora de la verdad, en Francia existen dos tendencias políticas. La primera, la “igualitaria” que favorece la asimilación y en la cual los inmigrantes tienen los mismos derechos que los franceses. Y la otra, la “comunitaria” que puede llevar a los inmigrantes a volver a sus países o a crear una “paz social”. La política “igualitaria” va a chocar con los intereses de algunos sectores. Por ejemplo, en 1975 se aprobó el derecho de los extranjeros a ser delegados sindicales, pero cuando empiezan a surgir las reivindicaciones de los inmigrantes se les niega esta igualdad de derechos y se empiezan a desarrollar paralelamente los derechos “comunitarios” específicos en las áreas de la cultura y la religión. El Estado francés va a favorecer este sistema, que no ayuda a la integración en la sociedad francesa, y que puede provocar que el inmigrante vuelva a su país de origen (Weil, 2004: 368 – 374).

Entre 1975 y 1976 la cifra de inmigrantes se duplicará gracias a la aparición de acuerdos (franco-argelino 1968) y decretos (29 de abril de 1976) que regularán la “reagrupación familiar”. Otro grupo de inmigrantes procedentes de las colonias serán los marroquíes y tunecinos en los años 1980 y 1990 a los que se añadirán los procedentes de Costa de Marfil, Mali y Senegal y otros países del África subsahariana. Esta gran diversidad étnica provoca en el territorio francés grandes dificultades agravadas aún más por la inmigración ilegal (Stora et Temime, 2007: 26 – 27).

En 1980, el Estado francés aprobará la ley Bonnet (Christian Bonnet era entonces el Ministro del Interior) que aumenta los requisitos para poder entrar en el país y hace que la entrada irregular en territorio francés sea considerada al mismo nivel que si fuera un delito de “amenaza contra el orden público”, provocando la expulsión inmediata del extranjero, y si esto no fuera posible de manera inmediata se le aloja en un centro penitenciario hasta que la expulsión se lleve a cabo. Estas medidas desembocarán en huelgas de hambre que forzarán al Ministro a suspender las expulsiones durante tres meses. En mayo de este mismo año se realizarán marchas a Paris para protestar contra el proyecto de la ley Stoléru (Lionel Stoléru era Secretario de Estado) que regulaba la renovación de las tarjetas de residencia, y contra el proyecto Ornano que limitaba el acceso a la vivienda y el número de estudiantes extranjeros en las universidades francesas. Esto provocará muchas manifestaciones en todo el territorio francés. En 1981, bajo la presidencia del socialista François Mitterrand, se paralizarán las expulsiones, se flexibilizarán las condiciones de residencia de extranjeros, se procederá a una

regularización de inmigrantes y se tomarán medidas para controlar la inmigración clandestina y dificultar la contratación de esta mano de obra barata. Durante la primera cohabitación, siendo presidente Mitterrand y Primer Ministro Chirac, jefe de un gobierno de derechas, volvieron a tomarse medidas restrictivas rehabilitando las leyes anteriores a 1981. Esto provocó la expulsión de cientos de inmigrantes y la aparición de leyes que daban a los Prefectos el poder de conducir a los extranjeros en situación irregular a la frontera (Ley nº86-1025 del 9 de septiembre de 1986, Ley Pasqua). En 1986, Chirac promoverá una reforma del código para obtener la naturalización francesa, favoreciendo a los jóvenes entre 16 y 21 años nacidos en Francia de padres extranjeros. A partir de los años 90, la lucha constante del gobierno será contra la inmigración clandestina, para lo cual se tomarán diversas medidas a través de proyectos de ley y decretos para el control de fronteras (decreto nº91-829 del 30 de agosto de 1991), la lucha contra la mano de obra clandestina (Ley nº91-1383 del 31 de diciembre de 1991), el endurecimiento de las sanciones contra las personas que traigan clandestinos a territorio francés (Ley nº92-192 del 26 de febrero de 1992). Durante toda la década de los 90 el gobierno no parará de crear y modificar leyes en lo relativo a los inmigrantes⁸³. En 1993, se publica la Ley Pasqua que hace aún más precario el estatus de muchos inmigrantes sin papeles ya que crea una situación en la cual no se les puede regularizar ni expulsar del país, por ejemplo, inmigrantes que llevan muchos años viviendo en Francia de manera irregular pero tienen hijos menores franceses y no pueden, por tanto, ser expulsados (Van Eeckhout, 2007:46-47).

Todas estas leyes llevarán a una serie de manifestaciones en 1996 por la “regularización de los sin papeles”, provocando la ocupación por los sin papeles de iglesias, Saint-Hyppolite y sobre todo Saint Bernard en París y ayuntamientos como el del distrito dieciocho de la capital. En agosto de ese mismo año, siendo Alain Juppé Primer Ministro, las fuerzas del orden entrarán en Saint Bernard y evacuarán a los 228 africanos encerrados en la iglesia. En 1997, se publicará la Ley Debré que endurecerá aún más la normativa con respecto a los inmigrantes sin papeles, provocando que un grupo de cineastas, como Jean-Luc Godard, Bernard Giraudeau, Jean Benguigui, o Jacques Lassalle, publiquen en varios periódicos (*Libération*⁸⁴, *Le Monde*⁸⁵ y *Les Inrockuptibles*⁸⁶) un petición⁸⁵ contra esta ley y se organice una gran manifestación el 22 de febrero de ese año (Van Eeckhout, 2007:46-47).

⁸³ <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/immigration/definition.shtml> [consultado el 7 de junio de 2012]

⁸⁴ <http://www.liberation.fr/france/0101206123-comme-une-trainee-de-poudre-la-petition-contre-la-loi-debre-a-recueilli-des-milliers-de-signatures> [consultado el 26 de enero de 2013]

⁸⁵ http://www.lemonde.fr/web/recherche_breve/1,13-0,37-264672,0.html?xtmc=petition_lois_debre&xtcr=16 [consultado el 26 de enero de 2013], <http://www.lemonde.fr/cgi->

1.1.1. La inmigración clandestina.

A partir de 1998, empezarán a celebrarse una serie de reuniones a nivel europeo para desarrollar una política común de asilo y de inmigración, entre los países miembros de la UE: 29 de octubre de 1998 en Viena (Austria), 17 de septiembre de 1999 en Turku (Finlandia), el 4 de octubre de 1999 en Luxemburgo donde se prepararía la reunión final de Tampere (Finlandia). En 1999, se abre una nave en el pueblo de Sangatte situado a orillas del canal de la Mancha, donde se crea un centro de la Cruz Roja destinado a acoger inmigrantes expulsados de Inglaterra, pero en 2002 los ministros del interior francés e inglés anuncian el cierre de la nave donde estaba situado este centro, durante primer trimestre de 2003⁸⁷.

En 2005, el Senado se lleva a cabo una investigación sobre la inmigración clandestina en el territorio francés. En esta investigación ven que la inmigración clandestina es un fenómeno complejo, ya que hay muchos tipos de inmigrantes. Por ejemplo puede haber inmigrantes ilegales que estén en Francia pero que no se quieran quedar, ya que el objetivo es el Reino Unido, Canadá o Estados Unidos principalmente. También hay inmigrantes que tenían la tarjeta de residencia pero que ha caducado y está en proceso de renovación, por lo que no debería considerársele como un irregular y no como un clandestino, un clandestino es el inmigrante que nunca ha pedido tarjeta de residencia⁸⁸.

Según este informe, la presión de la inmigración ilegal es más fuerte en los territorios de ultramar franceses que en la metrópolis⁸⁹. En Guyana, Guadalupe, las islas Maillot la inmigración ilegal ha crecido de manera incontrolada debido a las guerras de los países vecinos durante los últimos 50 años, así como por la “permeabilidad” de las fronteras. En lo que respecta a la metrópolis, se vio en esta investigación que muchos de los inmigrantes ilegales habían entrado de manera legal con un visado de turismo por lo general. Según esta investigación, la mayoría de inmigrantes entran a través de las fronteras con otros países del espacio Schengen que tienen fronteras más permeables como son el caso de España e Italia. No obstante, también se indica que un número importante de inmigrantes ilegales que entran

bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_301&objet_id=263299&xtmc=petition_lois_debre&xtrc=17 [consultado el 26 de enero de 2013].

⁸⁶ <http://www.gisti.org/doc/presse/1997/rodier/immigration.html> [consultado el 26 de enero de 2013]

⁸⁷ <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/immigration/definition.shtml> [consultado el 7 de junio de 2012]

⁸⁸ <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/d000073-immigration-et-politique-migratoire-en-france/l-immigration-clandestine-en-france#> [consultado el 26 de enero de 2013]

⁸⁹ Entendemos por “metrópolis” el territorio francés sobre suelo europeo.

en Francia a partir de los años 90, son inmigrantes que han pedido asilo político y que les ha sido denegado (en 2011 se habían denegado el 85% de las demandas)⁹⁰.

El exhaustivo control de la inmigración ilegal en Francia ha llevado a la aparición de tres grandes formas de fraude:

- Los matrimonios de conveniencia (o forzados), cada año se realizan en Francia alrededor de 270.000 matrimonios de los cuales 45.000 son mixtos y otros 45.000 se registran en el extranjero. Es decir, un matrimonio de cada tres es mixto garantizando una tarjeta de residencia al cónyuge extranjero. En 2005 se produjeron 36.000 naturalizaciones a extranjeros casados con un ciudadano francés.
- La falsificación de documentos: es la más difícil de contabilizar debido a la perfección de los fraudes y a la poca coordinación entre las diferentes estadísticas realizadas por las diferentes instituciones.
- La falsa paternidad: en Francia un niño es francés si uno de los padres es de nacionalidad francesa (artículo 18 del código civil). Hasta la ley del 26 de noviembre de 2006, un padre obtenía la tarjeta de residencia, con todos los derechos, de forma indefinida, a partir de esa ley se le da una tarjeta de residencia temporal con la condición de contribuir efectivamente a la manutención y educación del niño⁹¹.

En los últimos años se ha hablado mucho del modelo de integración francés. Este modelo se define por oposición al modelo anglosajón y, refiriéndose al pasado y a los valores que han fundado la República, se basa en la idea de asimilación. Esta concepción tiene consecuencias importantes en la medida en que, por ejemplo, Francia no reconoce legalmente las comunidades étnicas, raciales o culturales. Estos temas no constituyen el punto primordial de su política social, como puede ser el caso en el Reino Unido, los Estados Unidos o Canadá. Por asimilación se entiende sobre todo el dominio del francés y el respeto de los principios y valores republicanos. Se considera como una “falta de asimilación” por parte de un extranjero, si no domina la lengua o si su forma de vida está reñida con esos valores republicanos, se le impedirá adquirir la nacionalidad francesa. Desde la publicación de la ley

⁹⁰ <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/d000073-immigration-et-politique-migratoire-en-france/l-immigration-clandestine-en-france#> [consultado el 26 de enero de 2013]

⁹¹ <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/d000073-immigration-et-politique-migratoire-en-france/l-immigration-clandestine-en-france#> [consultado el 26 de enero de 2013]

Inmigración y Integración del 24 de julio de 2004, los nuevos inmigrantes firman un contrato en el que se comprometen a realizar unos cursos de educación cívica y lingüística, si fuera necesario. Además se comprometen a tres cosas: respetar los principios republicanos, respeto efectivo de esos principios y conocer la lengua francesa (Van Eeckhout, 2007: 102-103).

Esta idea de contrato supone una serie de principios y obligaciones para instaurar las reglas de reciprocidad y solidaridad, ya que muchos de estos inmigrantes provienen de países donde no hay democracia y/o soportan innumerables represiones religiosas, políticas, algunas ligadas al estatus personal (fundado sobre la tradición del país) y que entran en conflicto con el derecho civil francés. En este sentido la educación a la ciudadanía democrática y cívica (prevista en el contrato de entrada e integración), es un elemento fundamental (Costa-Lascoux, 2006: 5).

Para hacer esta política más efectiva, el *Haut Conseil à l'Intégration* (creado el 19 de diciembre de 1989 por un decreto ley) fija dos objetivos prioritarios: mejorar la condición de las mujeres y promover a los jóvenes con dificultades, ya que los problemas no se reducen al origen, la etnia o la nacionalidad, se producen por una acumulación de desigualdades. Para ello se ponen en marcha una serie de medidas para promover la “cohesión social”, la igualdad de oportunidades y la lucha contra la discriminación. Una de esas medidas es la creación por ley (30 de diciembre de 2004) de la HALDE (*Haute autorité de lutte contre les discriminations et pour l'égalité*) y la publicación de una serie de circulares ministeriales que afectarán a varios ministerios, sobre todo al de Educación, y cuyo objetivo será prevenir y denunciar los actos de carácter racista o antisemita en el medio escolar. Estas medidas también avanzan disposiciones en lo referente a la educación, la formación, la facilidad de admisión en los institutos y Grandes Escuelas de los jóvenes provenientes de barrios marginales y conflictivos (Costa-Lascoux, 2006: 5).

En 2006, se promulga una ley relativa a la inmigración y la integración que apunta a hacer, a partir de ahora, una inmigración elegida. Es decir, sólo se dejará entrar a los inmigrantes que se consideren necesarios para la economía del país en un momento determinado (Van Eeckhout, 2007: 32).

En 2007, el país tiene un nuevo presidente de tendencia conservadora, Nicolás Sarkozy. A su llegada al poder crea un nuevo ministerio llamado *Immigration, de l'Intégration, de l'Identité nationale et du Codéveloppement* (Inmigración, Integración,

Identidad Nacional y del Codesarrollo, la última acepción se cambiará por “desarrollo solidario”) y nombra a Brice Hortefeux como ministro. La creación de este Ministerio traerá mucha polémica por parte de historiadores como Gérard Noiriel, Patrick Weil y provocará la dimisión de los historiadores encargados de poner en marcha la *Cité nationale de l'histoire de l'immigration* (CNHI, Ciudad nacional de la historia de la inmigración en enero de 2006) para protestar contra la creación de un ministerio que une la “inmigración” con la “identidad nacional”, ya que no es el trabajo del Estado definir qué es la identidad nacional. En el mismo año, se presenta un proyecto de ley que obliga a los posibles inmigrantes a seguir un curso de lengua francesa en sus países para poder tener acceso a un visado.

En 2008, se suceden en la capital una serie de manifestaciones y huelgas de trabajadores sin papeles para solicitar la regularización. El ministro Brice Hortefeux da poca importancia a estas movilizaciones y se reafirma en la decisión de hacer una regularización “caso por caso”. En enero de 2009, será remplazado por Éric Besson como ministro de la “Inmigración, Integración, Identidad Nacional y del Desarrollo Solidario”. En noviembre de este mismo año, Besson hará pública una circular en la cual se penaliza judicialmente a las personas que ayuden a los inmigrantes en situación irregular (artículo 622-1 del Código de Entrada y Estancia de Extranjeros). Dentro de esta circular quedan excluidas las ayudas de carácter humanitario de urgencia y puntual⁹². Este artículo levantó una gran polémica entre las diversas asociaciones de ayuda a los inmigrantes y la opinión pública. En junio de 2011, se promulga una nueva ley que hará más difícil la obtención de la nacionalidad y la permanencia en el territorio francés para los inmigrantes. En este año, se produce un movimiento migratorio producido por “la primavera árabe” que provocará un aumento de demandas de asilo y de refugiados políticos. En septiembre de ese año, el gobierno dice que mantendrá el principio de no expulsión de los refugiados y demandantes de asilo⁹³.

*1.1.2. Lucha contra la inmigración clandestina*⁹⁴.

El “plan de lucha contra la inmigración clandestina” anunciado por el ministro del interior en 2005 busca mejorar la aplicación de la legislación en vigor. La ley de 2003 para el

⁹² <http://www.vie-publique.fr/actualite/alaune/aide-aux-immigres-clandestins-quel-traitement-judiciaire.html> [consultado el 9 de enero de 2012]

⁹³ <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/immigration/definition.shtml> [consultado el 7 de junio de 2012]

⁹⁴ <http://www.vie-publique.fr/actualite/dossier/controle-immigration/controle-immigration-vers-immigration-choisie.html> [consultado el 17 de marzo de 2013]

“control de la inmigración, estancia de extranjeros y adquisición de la nacionalidad”, es la que determina actualmente las modalidades de entrada e instalación de los inmigrantes. El objetivo principal de esta ley es reducir la inmigración clandestina estableciendo un sistema de control reforzado, así como una aplicación de penas más duras de cárcel para las personas que se dedican al desarrollo de esta actividad.

El “plan de lucha contra la inmigración clandestina” se organiza alrededor de 5 ejes principales:

- Refuerzo de la cooperación interministerial.
- Creación de una policía de inmigración.
- Nuevas leyes contra los que se saltan las leyes favoreciendo la inmigración ilegal (sobretudo los matrimonios de conveniencia).
- Creación de una oficina de policía judicial especializada en la lucha contra el trabajo de los clandestinos
- Refuerzo de la cooperación europea

La puesta en marcha de este plan se hizo con la creación del Comité Interministerial de Control de la Inmigración (decreto de mayo de 2005), dando así el primer paso hacia una inmigración “elegida”. Esta política levantó numerosas críticas en las asociaciones pro-derechos humanos⁹⁵.

1.2. Canadá-Quebec.

La población canadiense es relativamente poca, unos 30 millones, si tenemos en cuenta la extensión territorial de 9.970.000 km² (Francia tiene aproximadamente 551.500 Km² y una población de 65.586.000 de habitantes⁹⁶). La población crece gracias al aporte de los inmigrantes. Después de la Segunda Guerra Mundial la inmigración anual alcanzaba las 125.000 personas. Esta cifra se mantuvo durante los años 70 y 80, pero fue a partir de los años 90 cuando empieza a crecer llegando a una media de 200.000 personas anuales. Hasta mediados del siglo XX, la progresión de inmigrantes fue aumentando poco a poco, pasando

⁹⁵ Actualmente el gobierno de François Hollande está preparando un proyecto de ley para 2015 en el cual se revisan las políticas de inmigración y de integración. http://www.performance-publique.budget.gouv.fr/sites/performance-publique/files/farandole/ressources/2015/pap/pdf/dpt/DPT2015_immigration.pdf [consultado el 11 de noviembre de 2014]

⁹⁶ http://www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?reg_id=0&ref_id=NATnon02151 [consultado el 26 de enero de 2013]

del 8% en el momento de la Confederación a algo más del 20% en 1951. En esta época la mayoría de los canadienses pensaban que las minorías étnicas debían asimilarse a la mayoría anglófona. Esto quedó reflejado en la política de inmigración que favorecía a los inmigrantes americanos o europeos. En 1954 cerca del 95% de los inmigrantes venían de Europa o EEUU, el otro 5% eran originarios del Caribe, África y Asia. En 1962 el gobierno de Diefenbaker modifica la política de inmigración y quita el veto de entrada a algunos grupos de inmigrantes. Esto provocó que las llamadas “minorías visibles”, es decir personas con otro color que los autóctonos, comenzaran a aumentar. Actualmente, el 60% de los canadienses tiene como lengua materna el inglés, el 23% el francés y el 17% otra lengua (Claus. in Greven-Borde, 2000: 230- 231).

Para evitar los problemas de racismo y discriminación, Canadá decidió llevar a cabo un programa, que posteriormente se convertirá en ley, denominado “multiculturalismo”. En 1969 se realizó una investigación oficial, llevada a cabo por la Comisión Real de Investigaciones, sobre el bilingüismo y el biculturalismo que recomendaba que Canadá fuese un país dualista francófono-anglófono. El resultado de esta comisión será la proclamación de la Ley de Lenguas Oficiales de la Confederación Canadiense (inglés y francés). Posteriormente, una vez suavizada la política de inmigración, y viendo el aumento de inmigrantes de minorías visibles, en 1971 se comenzarán a adoptar una serie de políticas oficiales sobre el multiculturalismo. Estas políticas evolucionarán hasta convertirse en una ley en 1988 (Ley sobre el Multiculturalismo Canadiense), en la cual se resalta el hecho de que todos los ciudadanos tienen igualdad de deberes y obligaciones, se promulga que la preservación y la valorización del patrimonio cultural deben hacerse en la igualdad de acceso y de participación dentro del marco de los valores canadienses. En esta ley se añade que el gobierno deberá promover la interacción de los individuos y comunidades (Trent, 2000: 212 – 218).

Erica Claus en su artículo “Modèle et défi du multiculturalisme au Canada”⁹⁷ (2000: 238-239), expone los objetivos de la ley del multiculturalismo canadiense:

- Reconocer que el multiculturalismo se traduce por la libertad, de todos los miembros de la sociedad canadiense, de mantener y compartir el patrimonio cultural.

⁹⁷ Modelo y reto del multiculturalismo en Canadá.

- Reconocer que el multiculturalismo es una característica fundamental de la identidad y del patrimonio canadiense y constituye una fuente inestimable para el futuro del país.
- Establecer la obligación para las instituciones federales de promover y poner en práctica las políticas de multiculturalismo bajo todas sus formas.
- Confiar al primer ministro la responsabilidad de vigilar la coordinación de la política en el conjunto del gobierno federal
- Confiar al primer ministro el poder de concluir acuerdos con otros gobiernos, en particular con los gobiernos de otras provincias.
- Establecer mecanismos de responsabilidad delante del Parlamento, un informe anual deberá ser presentado delante de las dos cámaras del Parlamento.

Debido al cambio de gobierno, en 1993 y a un examen del Programa, se han añadido tres objetivos nuevos a la política multiculturalista:

- El primero, está basado en la noción de identidad, consiste en promover una sociedad que reconozca, respete y refleje la diversidad cultural, instalando en las personas de antecedentes diversos el sentimiento de pertenencia y unión a Canadá.
- El segundo, tiene que ver con la participación cívica, que tiene como objetivo animar a los ciudadanos a participar en la sociedad.
- El tercer objetivo, que trata sobre la justicia social, garantiza a todas las personas un trato justo y equitativo.

En 1996 un informe de la UNESCO hace constar que “Canadá es un ejemplo a seguir por todos los países”.

Particularidad Quebec

El problema de la política multiculturalista de Canadá es que ha provocado que los quebequeses se sienten amenazados. Con la política llevada a cabo por el gobierno central, quebequeses tienen la impresión de ser considerados como un grupo cultural más, al mismo nivel que los indios nativos o que otros grupos minoritarios existentes en el país. En 1968, el Primer Ministro de Canadá, Pierre Trudeau (Primer mandato 1968 – 1979, segundo mandato 1980 – 1984), afirmaba que no había dos comunidades culturales en Canadá. Trudeau negó la

existencia de culturas oficiales e instó al gobierno a ayudar a todos los grupos culturales que desearan continuar desarrollándose a hacerlo. Su política multicultural fue rechazada por Quebec y llevó al Canadá-inglés a rechazar el dualismo. Esta política hizo que los quebequeses temieran ser clasificados como un “grupo étnico entre otros” (Trent, 2000: 212).

La visión que tenía Pierre Elliott Trudeau en 1971 era la de un Canadá único con la coexistencia de varias culturas:

“Creemos que el pluralismo cultural es la esencia misma de la identidad canadiense. Cada grupo étnico tiene derecho a conservar y expandir su propia cultura y sus propios valores en el contexto canadiense. Decir que tenemos dos lenguas oficiales no es decir que tenemos dos culturas oficiales, y ninguna de ellas es en sí más oficial que la otra. Una política multiculturalista se debe aplicar a todos los canadienses sin distinción”(Trudeau, 1971 in Labelle,2000: 275).⁹⁸

Desde los 60 Quebec se ha dotado de instrumentos jurídicos, políticos y consultativos para reconocer la diversidad del pueblo quebequés, promover el interculturalismo, luchar contra el racismo y las diversas formas de discriminación.

Todos los gobiernos han oficialmente denunciado la política federal del multiculturalismo que reduce al pueblo quebequés al estatus de grupo étnico o cultural dentro del conjunto de grupos que pueblan el territorio canadiense y que entra en contradicción con la opinión pública y con la legislación lingüística quebequesa (Bariteau, 1998; Rocher, 1993; Labelle, Rocher et Rocher, 1995; Labelle, 1998; McRoberts, 1997).

La política interculturalista quebequesa tiene puntos en común con la política multiculturalista federal (sobretudo en el tema del respeto al pluralismo, justicia social, y la participación cívica de los ciudadanos de cualquier origen), se diferencia en lo que se refiere a la representación de qué es la nación quebequesa. El desarrollo del Estado quebequés a lo largo de los años 60 ha favorecido el abandono gradual de una identidad etnicista en el contexto canadiense, la de canadiense-francés, y el desarrollo de una identidad nacional

⁹⁸ “Nous croyons que le pluralisme culturel est l’essence même de l’identité canadienne. Chaque groupe ethnique a le droit de conserver et de faire épanouir sa propre culture et ses propres valeurs dans le contexte canadien. Dire que nous avons deux langues officielles, ce n’est pas dire que nous avons deux cultures officielles, et aucune n’est en soi plus officielle qu’une autre. Une politique de multiculturalisme doit s’appliquer à tous les Canadiens sans distinctions”. Pierre Elliott Trudeau, 1971 in *la politique de la citoyenneté et de l’interculturalisme au Québec: défis et enjeux* de Micheline Labelle: 275)

quebequesa que se ha adaptado mal a la política federal del multiculturalismo y del bilingüismo oficial.

En materia de gestión de la inmigración, integración e interculturalismo, el gobierno de Quebec ha llevado a cabo las siguientes actuaciones:

- Afrancesamiento del espacio público: gracias a *La Charte de la langue française* (ley 101) el francés se convierte en lengua del Estado y común a todos los ciudadanos. Esta Carta declara el francés como única lengua oficial de Quebec, garantiza los derechos lingüísticos fundamentales de los quebequeses en la legislación y en la justicia, la administración, los organismos públicos, el trabajo, comercio, enseñanza y reglamenta el acceso a la escuela inglesa para contrarrestar la tendencia de los inmigrantes a inscribirse en los colegios ingleses (Plourde, 1988). Esta ley choca directamente con la política bilingüista del Estado Federal.
- Implicación de Quebec en la selección e integración de inmigrantes y de refugiados bajo una base universal. Después de que se suprimieran en 1965 las medidas racistas que había dentro de las leyes federales de inmigración, Quebec llega a un acuerdo con el estado federal que le permite poner en marcha su propia selección y ayuda al establecimiento de los nuevos inmigrantes.
- Puesta en marcha de un marco jurídico para luchar contra la discriminación, promover la igualdad y mantener los particularismos étnicos, *Declaración sobre las relaciones interétnicas e interraciales* del gobierno Quebequés 1985.
- Medidas de adaptación de las instituciones a la diversidad cultural: programas de acceso a la igualdad de empleo, formación intercultural (Labelle, 2000: 276 – 277).

2. Características de ambas políticas.

La situación política de Quebec, en lo referente al multiculturalismo, está mal vista por los sectores “federalistas” para los cuales las políticas quebequesas causan problemas a todo el estado federal. La manera en que se habla de la inmigración y de la integración en las leyes provocadas por el cambio de gobierno de 1990 son interpretadas como una “asimilación” encubierta. Según este argumento lo que indica esta teoría fue la promulgación del francés como única lengua oficial y obligatoria en el territorio de Quebec. La política interculturalista quebequesa se percibe como una política más rígida por oposición a las políticas multiculturalistas del estado federal que se perciben con mucha más tolerancia, libertad para elegir idioma, pluralismo y con una integración más lenta (Labelle, 2000: 284).

La visión canadiense de “Nación” se puede resumir en cuatro puntos: el primero es la primacía a la identidad cívica canadiense, el segundo es la política sobre el bilingüismo (francés – inglés), el tercero es el principio de igualdad entre las provincias y el cuarto punto es la política de multiculturalismo (promoción y protección de la identidad de los diferentes grupos culturales y medidas para favorecer la integración de los inmigrantes en uno de los principales grupos lingüísticos). Para los quebequeses, el problema está en la combinación del segundo punto y del cuarto (bilingüismo y la igualdad entre todas las provincias), que hace de Quebec una cultura más entre otras y que, para los quebequeses, da una primacía a la lengua inglesa. Para los quebequeses la política multiculturalista camufla y disimula la realidad multinacional de Canadá (Courtois, 1998: 55 – 56).

En un artículo publicado en la revista *Globe: Revue internationale d'études québécoises*⁹⁹ Micheline Labelle y Jean-Claude Icart nos exponen una investigación que han llevado a cabo mostrando varios casos de discriminación que se han dado en Quebec poniendo de manifiesto que el multiculturalismo es una ilusión. Para la argumentación de estos problemas utilizan la palabra “accommodements” que fue utilizada por primera vez y con carácter oficial por la CDPDJ, *Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse du Québec*¹⁰⁰, con sentido muy concreto:

“Obligación jurídica derivada del derecho a la igualdad, aplicable en una situación de discriminación, que consiste en establecer una norma o una práctica de alcance universal,

⁹⁹ “Lecture du débat sur les accommodements raisonnables”, 2007, éd Montréal programme d'études sur le Québec, Université McGill: 121 – 136.

¹⁰⁰ Comisión de derechos de la persona y de los jóvenes de Quebec.

pero concediendo un trato diferencial a una persona quien, de otro modo, se vería penalizada por la aplicación de dicha norma. No hay obligación de otorgar una adaptación en caso de presión excesiva¹⁰¹”.

Esta medida de “accommodement” o de “adaptación” ha sido tratada por la prensa como un fallo de la política multiculturalista federalista, presentándose multitud de casos que han terminado en la Corte Suprema de Justicia como por ejemplo, el caso de una familia de religión sikh ortodoxa a los cuales les dijeron que su hijo no podía llevar el puñal ceremonial al colegio en 2001, por estar prohibido llevar armas en los establecimientos escolares. La familia llevó el caso a los tribunales alegando su derecho a la libertad religiosa. En 2006 un grupo de musulmanes de la Escuela Superior de Tecnología puso una denuncia a la institución que se negaba a habilitar una sala para los rezos, alegando el carácter laico de la institución. Estos ejemplo y otros casos más que se produjeron llevaron a la creación en 2007 de la Comisión de consultación sobre las prácticas de adaptación (“accommodement”) relacionadas con las diferencias culturales (Labelle y Icart, 1998: 124 – 126).

Un problema que surge con la política multiculturalista, según François Houle, es que favorece la “balcanización” de las diferentes culturas y que fomenta en sentido de exclusión y de desigualdad. El censo de 1991 reveló la amplitud del multiculturalismo de Canadá. Entre los canadienses identificados con un solo origen étnico, 28,1% se declararon de origen británico y el 22,3% de origen francés, un 27% de otros orígenes, y un 22% de origen múltiple (sólo un 50,4% pertenecían a uno de los dos pueblos fundadores). En 1996, cerca de 5 millones de individuos residentes en Canadá habían nacido en el extranjero. Entre 1991 y 1996, la tasa de crecimiento de la población inmigrante (14,5%) era tres veces superior a la tasa de crecimiento de población nacida en Canadá (4%). En 1996, 3,2 millones de personas, es decir el 11,2% de la población canadiense, eran miembros de una minoría visible (Statistiques Canada, 1998).

Canadá es un país multicultural desde el inicio del siglo XX, pero hasta los años 70, el multiculturalismo era esencialmente europeo. En cambio a lo largo de los últimos 25 años los inmigrantes que Canadá ha recibido son mucho más visibles, son inmigrantes de origen No-

¹⁰¹ “Obligation juridique découlant du droit à l'égalité, applicable dans une situation de discrimination, et consistant à ménager une norme ou une pratique de portée universelle, en accordant un traitement différentiel à une personne qui, autrement, serait pénalisée par l'application d'une telle norme. Il n'y a pas d'obligation d'accommodement en cas de contrainte excessive”. Dowd, Marc-André, *Accommodements raisonnables. Éviter les dérapages*, Montréal, CDPDJ; novembre 2006 in Labelle, Micheline et Icart, Jean-Claude *Globe: Revue internationale d'études québécoises* 2007, éd Montréal programme d'études sur le Québec, Université McGill: 122.

europeo, y esto acentúa el pluralismo cultural y provoca problemas de racismo y de integración en los valores comunes con mucha más intensidad¹⁰².

Una sociedad en la que los valores de una comunidad (grupo mayoritario) marcan el espacio público mientras que los valores de otras comunidades (grupos minoritarios) son excluidos, deja como alternativa a los miembros de estas comunidades la asimilación o la marginalización. Dar a los miembros de las minorías la posibilidad de preservar sus diferencias individuales asociándolas libremente en la esfera privada, bajo la “buena tolerancia” de la mayoría, deja intacta la dominación del grupo mayoritario. Este tipo de situación en el marco de una sociedad multicultural convierte en problemático la realización personal de los miembros de los grupos minoritarios. En una sociedad liberal democrática, la frontera entre lo público y lo privado está definida no solamente por el universalismo de los derechos fundamentales sino también por la cultura pública común que está liada de una manera interna a los derechos fundamentales. La cultura pública común juega un papel importante en el establecimiento de las normas en lo referente a ciertos comportamientos públicos y privados (libertad de elección de orientación sexual, libertad de elección de esposo, prohibición de violencia conyugal, matrimonios, divorcios, herencias, derechos paternos...) (Houle, 1999: 108)¹⁰³.

Una serie de críticas que se hacen a esta política multiculturalista son: que no permite la integración de los nuevos inmigrantes que llegan a la sociedad canadiense y que los miembros de las sociedades étnicas no se mezclan con otros ciudadanos, y no adoptan la identidad canadiense, ni la lengua, ni los valores de la mayoría y no participan en la vida canadiense fuera de su “grupo”. Hay un grupo de la población que opina que esta política del multiculturalismo lleva a una segregación social, lleva a la “ghettoïsation” o “balcanización”. En lugar de eliminar barreras, esta política ayuda a perpetuar los estereotipos folclóricos y exagera las diferencias entre ciudadanos y refuerza las identidades particulares, provocando una separación étnica que provoca a su vez una marginalización de los inmigrantes y ayuda a mantener las desigualdades (Trent, 2000: 208-210)¹⁰⁴.

Algunos grupos políticos, como el Bloque Quebequés, el Partido Reformista y el Partido Progresista-Conservador son de la opinión de que hay que suspender las subvenciones

¹⁰² Houle, François. “Citoyenneté, Espace Public Et Multiculturalisme” in *Sociologie et Sociétés*, 1969, Montréal Presses De L’université De Montréal Vol.xxxi, N° 2, Automne 1999, P. 105 – 107.

¹⁰³ Houle, François. “Citoyenneté, Espace Public Et Multiculturalisme” in *Sociologie et Sociétés*, 1969, Montréal Presses De L’université De Montréal Vol.xxxi, N° 2, Automne 1999, P. 108.

¹⁰⁴ Trent John E. “la politique multiculturaliste au Canada: une cible mouvante” in Hélène Greven-Borde et Jean Tournon, *Les identités en débat: intégration ou multiculturalisme*, 2000: 208 – 210.

al multiculturalismo. Según ellos, es el individuo y no el Estado el que debe asumir las preferencias culturales. Como argumento dicen que sus abuelos vinieron a este país buscando una tierra de libertad y que nunca recibieron dinero y que ellos, con sus manos crearon una sociedad multicultural (Cardoso y Musto: 42 – 48).

La política canadiense fue bien aceptada por los canadienses de origen británico ya que ella los distinguía de sus vecinos americanos y de la política del “melting pot”. En cambio los autóctonos nunca han querido incluirse en este programa ya que ellos son un pueblo tradicional y son indígenas, no inmigrantes a los que hay que “asimilar”. Hoy día, las críticas dicen que el problema reside menos en el problema de integración, que en la ignorancia de los valores y tradiciones canadienses. Los inmigrantes no saben a qué se tienen que integrar y piden cambios en las costumbres del país de acogida provocando la ira de los que llevan más tiempo en el país. La identidad canadiense no tiene un núcleo central, ni valores comunes susceptibles de unir la lealtad de la población (Trent, 2000: 208 – 211).

La concepción del espacio público donde el ciudadano está obligado a aceptar los derechos universales y donde se niega el carácter cultural, conduce a los miembros de los grupos minoritarios a la elección de la asimilación (dentro un espacio público pretendidamente neutro culturalmente hablando) o a la marginalización (replegándose en la autarquía de su comunidad) (Houle, 1999: 109).

3. Asimilación Vs Integración.

A lo largo del siglo XIX, Europa fue una tierra de emigración, y se pudo asistir a un gran éxodo de población europea hacia el continente americano, Nueva Zelanda, Australia o Sudáfrica. Las dos principales causas de tal movimiento migratorio fueron la necesidad de huir de la miseria o el espíritu de conquista. El ejemplo de la situación en Inglaterra es representativo de lo que ocurría en Europa. En este país, gracias a los desarrollos tecnológicos de la Revolución Industrial, se produjo un fuerte aumento de la población inglesa que, entre los años 1750 y 1900, pasó de 7.500.000 a 41.500.000 habitantes. La precariedad laboral resultante sumió en la miseria a buena parte de ellos que pensaron encontrar su salvación

emigrando hacia otros continentes. Ese movimiento migratorio se detuvo con la explosión de la Primera Guerra Mundial (Laacher, 2012: 16-17).

En el siglo XX, al contrario, Europa pasó a ser una tierra de inmigración. Las razones de este cambio son diversas. Las mejoras sociales y económicas en los países europeos fueron un señuelo para las poblaciones de otros países que vieron en la emigración la posibilidad de encontrar un trabajo mejor o un salario más elevado, huir de la pobreza, la superpoblación, las persecuciones políticas, las catástrofes ecológicas, etc.

En la segunda mitad del siglo, vemos acentuarse el diferencial entre los países del Norte, países europeos ricos, y los países del Sur. En Francia, los procesos de descolonización del imperio francés influyen en el aumento de la inmigración procedente de los nuevos países que acaban de acceder a la independencia. El resultado de todo ello es un flujo de inmigrantes que entran en los países europeos para buscar trabajo y una vida digna (Rea y Triper, 2008: 28-29).

Es entonces cuando comienzan a producirse una serie de situaciones problemáticas de orden social en los países de acogida. La inmigración genera un problema de convivencia con los habitantes autóctonos al que se intentó aportar una solución mediante dos tipos de políticas: asimilación o integración. Si estas dos palabras tienen connotaciones parecidas, sin embargo optar por una u otra implica posturas bien distintas y suscita un gran debate (Sayad, 1999: 310-313). A continuación intentaremos precisar las características que diferencian estas dos ideas y exponer las teorías que han suscitado.

3.1 Asimilación.

La palabra asimilación es, por su etimología, reveladora de lo que se pretende alcanzar. Asimilar es buscar la identidad, la semejanza de dos elementos. Estos dos elementos, en el caso de la inmigración, son por un lado el inmigrante y por otro el país de acogida y sus habitantes. El inmigrante llega con su cultura, su idioma, sus costumbres a un país que tiene otra cultura, otro idioma, otras costumbres a las cuales tendrá que asimilarse. El problema que se plantea tendrá necesariamente dos perspectivas: la de la sociedad de acogida y la del inmigrante.

La asimilación se define como la plena adhesión del inmigrante a las normas de la sociedad de acogida, limitando la expresión de su identidad y de sus esquemas socioculturales de origen a la esfera privada (Van Eeckhout, 2007: 101). La asimilación, desde el punto de vista de la sociedad de acogida consiste en una política social orientada a que las personas de origen inmigrante interioricen y se adapten, de forma unidireccional y unilateral, a las formas, costumbres, normas y otras señas de identidad de la comunidad receptora, en todos los ámbitos. Desde la perspectiva del emigrante, este proceso puede llevarlo a la “desadaptación”. La interiorización del rechazo por la nueva sociedad a sus costumbres, normas y lenguas, pueden infundir en el recién llegado un sentimiento de pérdida de las señas de identidad propias de su comunidad. Esta política entiende la diversidad como un fenómeno transitorio a partir del cual se fomenta la homogeneización cultural, buscando la uniformización. Son los sectores sociales subordinados los que tienen que esforzarse si quieren llegar a ser “iguales” (Martín Rojo, 2003: 236).

A lo largo del siglo XX la teoría que ha dominado en la literatura sobre la inmigración ha sido la teoría asimilacionista. Según esta teoría, las generaciones procedentes de la inmigración, con el paso del tiempo, se fundirán cada vez más con los nativos hasta llegar al punto de no saber distinguirlos. Esta teoría sostiene también que estas generaciones irán abandonando poco a poco la antigua cultura a favor de la más moderna (Safi, 2006: 3-48).

Tradicionalmente, se ha considerado la asimilación como una “asimilación lineal” es decir que los migrantes deben despojarse de su origen cultural previo, incluida su identidad étnica y su lenguaje, para adoptar la nueva cultura del país de acogida, con el fin de “asimilarse” (Zhou y Bankston III, 1994: 822). Por lo tanto, esta asimilación se comportará como un proceso “natural por el cual diversos grupos étnicos vienen a formar una cultura común para tener igual acceso y formar parte de la estructura de una sociedad, dejando patrones de la vieja cultura para adoptar otros de la nueva, llevando inevitablemente a la asimilación” (Zhou, 1997: 70 in Contreras Soto y Cebada Contreras, 2010: 12-13). André Siegfried (1946: 59-75) sostenía ya la idea según la cual había que “asimilar” a los inmigrantes y que la única solución para ello, era llevar a cabo un “desarraigo” total del inmigrante. Esto quiere decir que el inmigrante debe deshacerse de todo su pasado. A lo cual debería añadirse según Siegfried el hecho de crear una especie de “aislamiento” del individuo con respecto a sus compatriotas para evitar comunidades dentro de las ciudades.

Buen ejemplo de ello nos lo ofrece el estudio realizado por Philippe Joutard (1983) en el que recoge testimonios de emigrantes italianos llegados a la Provenza a principios del siglo XX. Según este trabajo, los inmigrantes italianos se asimilan de tal manera que llegan a olvidar su pasado italiano y a “adoptar” el pasado provenzal como propio por la necesidad de parecer franceses (Joutard, 1983: 191 – 200). Este proceso de asimilación se puede también apreciar, muy claramente, en la sociedad estadounidense. El gobierno de EEUU impulsó siempre una política de “asimilación”, creando así, a partir del famoso “melting pot”, la idea de una “American way of life”, en contraposición a sus vecinos canadienses que siempre han fomentado una política de multiculturalismo, en la que se anima a los inmigrantes a seguir cuidando su pasado e introducirlo en la sociedad.

Actualmente, aparece una nueva corriente que se considera como “asimilación segmentada”. Este tipo de asimilación se ve sobre todo en los hijos de los inmigrantes que se adaptan de diferentes formas y maneras al país de acogida de sus padres, creando así múltiples formas de adaptación según el contexto social (Contreras Soto y Cebada Contreras, 2010: 14-15) Esta “asimilación segmentada” también se conoce como “identidad situada”¹⁰⁵. Esta diferencia entre la primera generación y la segunda generación es importante, ya que si los padres están marcados por la ruptura que impone el exilio, la segunda generación, la de los hijos, tiene que afrontar la difícil tarea de enraizarse en la sociedad que les ha visto nacer y crecer (Noiriel, 2006: 191).

El problema fundamental entre la primera generación y la segunda, es que ésta última realiza la confrontación entre la sociedad de origen y la sociedad de acogida en un momento decisivo del aprendizaje. Es decir, cuando se es niño y se va a la escuela rodeado de franceses, en el caso de Francia, esto provoca una “asimilación” que se hace desde la infancia (Noiriel, 2006: 213-214). Hay que tener en cuenta que el tipo de “asimilación” depende mucho del contexto histórico y socio-cultural de la época, esto se puede apreciar en la adaptación-asimilación de los italianos en Provenza en la primera mitad del siglo XX¹⁰⁶ y los problemas de los emigrantes, sobre todo de origen magrebí, en la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Pero a lo largo de todo el proceso de asimilación, según Azouz Begag, el elemento fundamental para ello es el idioma, conforme pasan las generaciones se ve que la tercera generación ya no habla la lengua de sus antepasados, por lo tanto el francés se está

¹⁰⁵ Clément, Richars et Noels, Kimberly in Greven - Borde, Hélène et Tournon, Jean. *Les identités en débat: intégration ou multiculturalisme?*, 2000: 62

¹⁰⁶ Ver el libro de Joutard, 1983.

convirtiendo en la lengua materna de estos jóvenes y ayudando así a una menor marginalización y discriminación (Begag, 2006: 28-29)¹⁰⁷.

3.2. Integración.

El segundo concepto que aparece es el concepto de “integración”. Contrariamente a la palabra “asimilación”, en la integración hay una actitud positiva ya que intenta mantener la cultura de origen y desarrolla lazos de unión con la cultura del país de acogida (Clément, Richars et Noels, 2000: 59). La integración tiene aspectos más dinámicos ya que hay un intercambio en el cual cada parte acepta participar en un todo y donde las reglas de funcionamiento de la sociedad de acogida no prohíben ni limitan el mantenimiento de las diferencias (Van Eeckout, 2007: 101).

Técnicamente la integración es una política social que se orienta al intercambio de valores, normas y modelos de comportamiento en una posición de igualdad y participación, entre el inmigrante y la sociedad de acogida. Se trata de un proceso recíproco y complementario que, aplicado a una situación en la que una población incorpora otros miembros, muestra cómo ha de existir un movimiento mutuo: de integrar, por parte de la sociedad mayoritaria, y de integrarse, por parte de las comunidades o minorías que allí inmigran. En el uso coloquial, se suele confundir con asimilación.

El término aparece por primera vez en 1309, con el significado de “restablecimiento”, significado que hoy día ha desaparecido. Vuelve a aparecer en 1700 en el vocabulario de los matemáticos, pero es bastante más tarde cuando comienza a designar la acción de incorporar un elemento en un conjunto. A mediados del siglo XX, la palabra “integración” se usaba cotidianamente para hablar de la operación por la cual un individuo se incorpora a un medio, a una colectividad, en oposición a la segregación que implica la separación de derecho o de hecho de las personas, debido a la raza, al nivel de educación o a la categoría social. Se distinguen dos modelos de incorporación de la población extranjera a un país: la “integración” que se caracteriza por estar relacionada con el intercambio y donde la diversidad es

¹⁰⁷ Este problema de la asimilación de la segunda generación ha producido mucha literatura, algunas obras de carácter autobiográfico, como las de Benigno Cacérès entre las que destacamos *La solitude des autres* (1971), las obras de Henri Troyat *Un si long chemin* (1976) y *Étrangers sur la terre* (1950), de Azouz Begag *Le gone de Chaâba* (1986), de Henri Verneuil destacamos la novela de *Mairig* (1991) o de Ève Dessarre con su obra *Mon enfance devant le déluge* (1976). Algunas de estas obras han sido llevadas al cine con posterioridad, tal es el caso de *Le gone de Chaâba* (Christoph Ruggia: 1997) y *Mayrig* (Henri Verneuil: 1991).

considerada como una fuente de enriquecimiento y cuya buena marcha depende de las dos partes, y la “asimilación” que, como lo hemos visto antes, se funda en la idea de ser iguales y supone una identificación con la población de acogida (Begag, 2006: 5).

Pero Abdelmalek Sayad va más allá en su explicación de la palabra “integración” (1999: 309-313). Esta palabra, tal como la entendemos actualmente, ha heredado significados de las otras nociones concomitantes, como por ejemplo, la adaptación o la asimilación. Cada una de estas nociones se cree inédita pero, en realidad, sólo son expresiones diferentes, en momentos diferentes, en contextos diferentes y para usos sociales diferentes, de una misma realidad y de un mismo proceso sociológico. Por lo tanto, para él, la asimilación es diferente de la integración. A. Sayad las define de la siguiente manera: la integración es “fundir” la integridad de la persona con la sociedad pero sin “disolverla” en el grupo de acogida, de tal manera que esta persona guarda sus características y su “individualidad”, y en cambio, la asimilación consistiría en negar y hacer desaparecer esta integridad de la persona, es decir “disolver” la persona en el conjunto de la sociedad haciendo que ésta pierda su “individualidad”.

Por otro lado, para Smaïn Laacher (2012: 28-29) la integración es el proceso a través del cual un individuo o un grupo se introducen con sus propias características sociales y encuentran un lugar dentro de una comunidad política. Lo cual hace correr el riesgo de no encontrar su lugar o no estar en su lugar, y tener el sentimiento de estar desplazado o fuera del sistema es un atentado contra la cohesión social. La integración se presenta entonces como una política negativa a evitar, ya que puede crear problemas en la sociedad de acogida.

En principio, la integración es la responsabilidad personal del inmigrante, pero numerosos estudios demuestran que los cambios de políticas de los sucesivos gobiernos (nacionales e internacionales), el cambio de estatus social, la relación con la religión, el idioma, son factores que influyen en la integración (Laacher, 2012: 30-31). Para que la integración funcione tiene que existir un deseo compartido por parte del inmigrante y por parte de la sociedad de acogida.

Para llevar a cabo una integración correcta, Azouz Begag propone varias soluciones como por ejemplo el matrimonio mixto y curiosamente la discreción. El matrimonio mixto ayuda a la integración, no solo de los adultos, sino de los hijos nacidos de ese matrimonio, ya que ellos, cada vez más numerosos, serán los responsables del cambio de la mentalidad de la

nación . Con respecto a la discreción, señala Azouz Begag, que la mejor manera de integrarse para una persona no francesa, es pasar lo más desapercibido posible. En resumidas cuentas, se trata de no llamar la atención, son los llamados *dérouilleurs* (personas provenientes de la inmigración y de los barrios marginales que han medrado socialmente) (Begag, 2006: 33-44).

3.3. Consecuencias.

Hoy día son las terceras e incluso las cuartas generaciones descendientes de inmigrantes que tienen problemas de integración ya que es a ellos a los que se conoce como “minorías visibles” y tienen dificultades, por ejemplo, para encontrar trabajo. Azouz Begag hace una crítica en su libro *L'intégration* sobre el hecho de que cuando se habla de inmigrantes en Francia, nadie piensa en suecos, alemanes o americanos que viven en suelo francés, sino que, sólo se piensa en árabes y africanos (Begag, 2006: 22). Esto, sumado al hecho de que el Estado no pone medios y los deja recluidos en sus *banlieues*¹⁰⁸, genera en ellos la sensación de que siguen siendo ciudadanos de segunda clase.

En efecto, no se puede menospreciar la responsabilidad de la sociedad de acogida que no ha sabido integrar correctamente a los inmigrantes. En el caso de Francia hay toda una tradición de inmigración y de rechazo por parte de los franceses, ya en junio de 1894 varios miles de habitantes de Lyon atacaron las tiendas de los inmigrantes produciéndose en varias ciudades enfrentamientos entre los nacionales y los inmigrantes (Begag, 2006: 52). Actualmente, no hay esa violencia física hacia los inmigrantes, pero sí una violencia verbal, dándose lo que se llama el síndrome *du petit-blanc*, conocido en el sur de los Estados Unidos donde los más pobres de los blancos eran los más racistas porque la única ventaja, según ellos, sobre los negros era el color de su piel. En Francia ocurre que algunos franceses “blancos”, que se sitúan en la escala más humilde de la sociedad, tratan mal a los inmigrantes porque los consideran como “inferiores” y descargan en ellos toda la ira contenida por su propia situación.

Un ejemplo que nos ha parecido muy revelador de esta violencia verbal es la conclusión escrita por Michel Poniatowski, ministre de l'Intérieur de Giscard d'Estaing de

¹⁰⁸ Banlieue: barrios del extrarradio de las ciudades en los cuales viven las familias que, o bien han sido expulsadas del centro de las ciudades porque no podían pagar los altos alquileres del centro, o bien porque son personas que llegan del éxodo rural o de la inmigración y que no tienen suficiente dinero par vivir en el centro. Es en estos lugares donde se crean los « guetos urbanos » de la periferia de las grandes ciudades y donde nace « le mal des banlieues » debido a factores como la economía, la política, el paro, etc. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/banlieue/25508> [21 de marzo de 2015]

1974 a 1977, en su libro *Que survive la France* (1990), en la cual dice que Francia está perdiendo su alma por culpa de la sociedad multiétnica, diciendo que el país va hacia una nueva Saint Barthélemie y que hay que tomar medidas severas¹⁰⁹.

Este tipo de discurso, apoyado por muchos franceses (sólo hay que ver los resultados del *Front National*, el partido de extrema derecha francés, en las elecciones de 2012 que ha conseguido dos diputados en la Asamblea Nacional), provoca que los descendientes de los inmigrantes se sientan rechazados y encuentren numerosos problemas para conseguir una integración total, provocando muchos conflictos sobretodo en los barrios marginales: *banlieues*, que son un testimonio del fracaso de la integración y asimilación en Francia.

En octubre de 2005 en Clichy-sous-Bois, en el departamento de Seine-Saint-Denis, unos policías persiguieron a dos adolescentes que para huir de ellos, se escondieron en un transformador eléctrico donde murieron electrocutados. Esto provocó una explosión de violencia en este municipio de Clichy-sous-Bois, que se extendió a todas las *banlieues* de Francia, provocando grandes daños en las infraestructuras públicas y haciendo que el Primer Ministro de la época, Dominique de Villepin, decretara el Estado de Excepción en todas las zonas afectadas por las revueltas. Estas no fueron las únicas y las últimas a la fecha se produjeron en la *banlieue* de Amiens en agosto de 2012.

¹⁰⁹ *Cette âme, la France est entrain de la perdre, non seulement à cause de la mondialisation, mais aussi, et surtout, à cause de la société à la fois pluri-ethnique et pluri-culturelle que l'on s'acharne avec de fausses idées et de vrais mensonges, à lui imposer. Ces pages peuvent apparaître cruelles. Mais elles correspondent à un sentiment très profond. Le moment est venu de traiter énergiquement le problème de l'immigration africaine et notamment musulmane. Si tel n'est pas le cas, la France aura deux visages: celui du "cher et vieux pays" dont parle le général de Gaulle et celui du campement avancé du tiers monde africain. Si nous désirons voir les choses dégénérer ainsi, il suffit de leur laisser suivre leur cours. Le campement africain toujours plus grand, plus vaste, plus illégal, grignotera d'abord, puis rongera, avant de faire disparaître tout entier le cher vieux pays, dont la défaite sera annoncée du haut des minarets de nos nombreuses mosquées. Nos temps sont assez graves pour ne pas faire appel à de médiocres facilités politiciennes. Nous allons vers des Saint-Barthélémy si l'immigration africaine n'est pas strictement contrôlée, limitée, réduite et expurgée de ses éléments négatifs et dangereux, si un effort d'intégration ne vient pas aussi compléter cette nécessaire répression. Les mesures à prendre sont sévères et il ne faudra pas que le vieux pays frémisse de réprobation chaque fois qu'un charter rapatriera des envahisseurs illégaux. Il faut donc ainsi que ce cher vieux pays restitué à l'état sa place normale. [...] La France est à l'abandon est en décomposition à travers le monde. Sa recomposition est dans un retour énergétique à l'unité et à la cohérence, et de la Nation et de l'Etat."*

"[...]Aquella alma, Francia la está perdiendo no solo a causa de la mundialización sino también y sobre todo a causa de la sociedad a la vez pluriétnica y pluricultural que se empecinan con falsas ideas y verdaderas mentiras a / en imponerle. Estas páginas pueden parecer crueles. Pero corresponden a un sentimiento muy profundo. Ha llegado el momento de tratar enérgicamente el problema de la inmigración africana y especialmente musulmana. De no ser así, Francia tendrá dos caras: la del « querido y antiguo país » de que hablaba el general de Gaulle y la de un campamento del tercer mundo africano. Si queremos ver las cosas empeorar de esta forma, basta con dejarlas seguir su curso. El campamento africano cada vez más grande, más extenso, más ilegal, picoteará primero luego roerá, antes de engullir entero el querido antiguo país cuya derrota se pregonará desde lo alto de los minaretes de nuestras numerosas mezquitas. Los tiempos son bastante graves como para no limitarse a mediocres facilidades politiqueras. Se anuncian otras noches de San Bartolomé si la inmigración africana no se controla, no se limita, no se reduce y no se purifica de sus elementos negativos y peligrosos, si un esfuerzo de integración no viene a completar esta necesaria represión. Las medidas que hay que tomar son duras y el viejo país no tendrá que estremecerse y mostrar su reprobación cada vez que un vuelo charter repatrie esos invasores ilegales..."

4. La Identidad.

Para llevar a cabo nuestra investigación, nos ha parecido oportuno hacer una breve definición del concepto de identidad, puesto que a lo largo de nuestro análisis haremos referencia a la evolución de las identidades de los personajes, para ver su evolución personal a lo largo de las películas.

4.1. El concepto de Identidad.

“En la teoría filosófica, la identidad es un predicado que tiene una función particular; por medio de él una cosa u objeto particular se distingue como tal de las demás de su misma especie” (Habermas, 1987, II: 145).

Ahora bien, hay que advertir de inmediato que existe una diferencia capital entre distinguir las cosas y distinguir las personas. Las cosas sólo pueden ser distinguidas, definidas, categorizadas y nombradas a partir de rasgos objetivos observables desde el punto de vista del observador externo, que es el de la tercera persona. Tratándose de personas, en cambio, la posibilidad de distinguirse de los demás también tiene que ser reconocida por los demás en contextos de interacción y de comunicación, lo que requiere una “intersubjetividad lingüística” que moviliza tanto la primera persona (el hablante) como la segunda (el interpelado, el interlocutor). Dicho de otro modo, las personas no sólo están investidas de una identidad numérica, como las cosas, sino también - como se verá enseguida - de una identidad cualitativa que se forma, se mantiene y se manifiesta en y por los procesos de interacción y comunicación social (Habermas, 1987, II: 144-145). Como individuo no sólo soy distinto por definición de todos los demás individuos, como una piedra o cualquier otra realidad “individuada”, sino que, además, me distingo cualitativamente porque, por ejemplo, desempeño una serie de roles socialmente reconocidos (identidad de rol), porque pertenezco a determinados grupos que también me reconocen como miembro (identidad de pertenencia), o porque poseo una trayectoria o biografía incanjeable también conocida, reconocida e incluso apreciada por quienes dicen conocerme íntimamente (Giménez, 1997: 2-3).

En suma, no basta que las personas se perciban como distintas bajo algún aspecto. También tienen que ser percibidas y reconocidas como tales. Toda identidad (individual o colectiva) requiere el reconocimiento social para que exista social y públicamente. La

identidad de un actor social emerge y se afirma sólo en la confrontación con otras identidades en el proceso de interacción social, la cual frecuentemente implica relación desigual y, por ende, luchas y contradicciones (Giménez, 1997: 4).

Según Denys Cuche (1996: 83-89) La identidad, hoy día, es la prolongación del fenómeno de exaltación de las diferencias que surge en los años 60. La identidad social de un individuo se caracteriza por el conjunto de sus pertenencias en el sistema social: pertenecer a un tipo sexual, un tipo de edad, a una clase social, una nación... La identidad se construye y se destruye constantemente dentro de los intercambios sociales.

Para Alex Mucchielli (1986: 12-45) La identidad es un conjunto de significados (variables según los actores de la situación). La identidad es siempre plural ya que implica siempre diferentes actores del contexto social que tiene siempre su propia lectura de su identidad y de la identidad de los otros según las situaciones, los proyectos, los desafíos... esta identidad está siempre en transformación ya que los contextos de referencia de esta identidad están siempre cambiando (contexto biológico, económico, relacional, político, material...) La identidad en el sentido amplio de la palabra es ante todo un conjunto de características que permiten definir expresamente un objeto o una persona.

Hay muchas áreas donde la definición de una identidad no plantea problemas. Para la psicología social los referentes identitarios (a través de los cuales nos identificamos) pueden ser, en cantidad, considerables. Estos referentes son, la mayoría, conceptos más o menos extendidos que hacen referencia a lo vivido, a las representaciones, a las conductas. Definir un niño, es elegir entre una infinidad de criterios: la edad, sexo, talla, medio social y familiar, cultura, escuela, relaciones sociales, actividades deportivas. Para caracterizar un objeto en ciencias sociales o naturales, nunca estamos seguros de tener toda la lista de características identitarias. Las experiencias, las situaciones nuevas pueden hacer que aparezcan otras características más o menos importantes. Las categorías de referentes identitarios psicosociológicos de un actor social: que se trate de una sociedad, de un grupo o de un individuo, la definición de su identidad siempre hace referencia a un conjunto de elementos escogidos de las siguientes categorías:

Referentes materiales y físicos:

- Las posesiones: nombre, territorio, personas, maquinas objetos, dinero, casa, ropa...
- Las potencialidades: fuerza económica, financiera, física, intelectual
- La organización material.
- Las apariencias físicas.

Referencias históricas:

- Los orígenes: nacimiento, filiación, apellido...
- Los hechos marcantes: influencia, educación, fases importantes.
- Las huellas históricas: creencias, costumbres, complejos, leyes o normas que viene de las raíces del pasado.

Referentes psicoculturales:

- El sistema cultural: creencias, religión, ideología, sistema de valores, expresiones culturales...
- La mentalidad: la visión del mundo, las normas grupales, las hábitos colectivos...
- El sistema afectivo y cognitivo.

Referentes psicosociales:

- Los referentes sociales: apellido, estatus, edad, sexo, profesión, actividades...
- Los atributos de valor social: decorado, grados, competencias reconocidas, cualidades, defectos...
- La sicología del actor: su visión del mundo, sus proyectos, sus problemas, sus retos...

Cada vez que se intenta definir la identidad de alguien o de algo se escogen elementos de esta clasificación para poder definirlo.

En nuestro estudio vamos a ver la evolución de las identidades de los personajes, para cual adoptaremos el esquema que proponer Christian Poirier (2004: 11-38), que divide la evolución de las identidades en 5 itinerarios posibles:

1) De la incertitud o falta de identidad (-) a la incertitud o falta de identidad (-), que será representado con el signo: $- \rightarrow -$ (statu quo, el o los personajes no están seguros de ellos mismos ni al principio ni al final de la película).

2) De la incertitud o falta de identidad (-) a una incertitud más grave (--), representada por: $- \rightarrow --$.

3) De la falta de identidad (-) a la muerte (x), ilustrado con: $- \rightarrow x$.

4) De la incertitud vivida como una falta de algo (-) a la incertitud asumida plena y positivamente (+), representado con: $- \rightarrow +$.

5) De la incertitud (-) al equilibrio identitario (++), aparecerá como: $- \rightarrow ++$.

A esta clasificación le aplicaremos también el sentido inverso, por ejemplo $++ \rightarrow -$. De esta manera podremos ir viendo la evolución de los personajes a lo largo de la película, esta evolución la aplicaremos a cada uno de los aspectos y de manera general.

4.2. La figura del extranjero.

La “figura del extranjero” abarca realidades diferentes según el contexto histórico en el que se use. El flujo de expatriados antes de 1939 y durante la segunda mitad del siglo XX ha puesto de manifiesto la precariedad de la situación del extranjero, hasta el punto de reconsiderar de nuevo los derechos del hombre y del ciudadano. A principios del siglo XXI comienza a aparecer una nueva pregunta: Extranjero ¿con qué derechos?. Los modelos jurídicos de cada nación determina la relación con los extranjeros en el momento de su nacimiento: derecho de suelo, derecho de sangre, modalidades de integración...

La definición jurídica de extranjero es aquél que no tiene la ciudadanía del país en donde habita. En Francia, en 1945, se da la siguiente definición de extranjero “son considerados como tales todo individuo que no tenga nacionalidad francesa, ya sea porque tiene una nacionalidad diferente o porque no tienen”. Este texto hace referencia a la

precariedad de la época en la que había muchos apátridas. Hoy día, las naciones están confrontadas al problema de las “poblaciones marginales”: refugiados, exiliados y expulsados. Los “Estado – refugio” tienden a legalizar, a integrar o a expulsar, después de haber sumergido al candidato en una situación administrativa complicada (los sin papeles) (Ferréol y Jucquois, 2010: 130-131).

Presentada a menudo como una especie particular del Otro, la noción de extranjero recubre, según las épocas y las culturas, realidades muy diferentes (Ferréol y Jucquois, 2010: 129)¹¹⁰.

QUINTA PARTE: LAS FIGURAS DEL EXTRANJERO EN LAS DOS PELÍCULAS

1. Cine e Inmigración .

Como ya hemos podido observar, a lo largo de este trabajo, el “problema de la inmigración” se plantea en todas las sociedades occidentales, apareciendo como un punto importante dentro de las propuestas políticas. Esta problemática no pasa desapercibida en el mundo del séptimo arte, que va generando cada vez más películas relacionadas con la inmigración. A continuación vamos a exponer el panorama general de este cine tanto francés como quebequés.

1.1. Francia.

En Francia, las películas de ficción sobre la inmigración comienzan a aparecer realmente después de 1968. Anterior a esa fecha tenemos algunos ejemplos sueltos como por ejemplo *Toni* de Jean Renoir en 1934 o *Regain* de Marcel Pagnol (1937). También encontramos algunas referencias indirectas a la inmigración como es el caso de la película de Sacha Guitry *Remontons les Champs Elysées* (1938), en la cual una voz en *off* expone un argumento anti-inmigración (Bou Hachem, 2005: 89).

El cine francés al principio retrataba a los inmigrantes que vivían en chabolas y que venían al país para trabajar como obreros en las fábricas o en la construcción, el racismo

¹¹⁰ Souvent présentée comme une spèce particulière du genre de l'Autre, la notion d'*étranger* recouvre, selon les époques et les cultures, des réalités très différentes.

ambiente que existía alrededor de los inmigrantes, así como la situación social de los mismos en las chabolas. En esta época son de destacar las películas *Dupont Lajoie* de Yves Boisset en 1974 y *Peur sur la ville* de Henri Verneuil (1974), que son claros ejemplos de la actitud racista que se tenía contra los inmigrantes.

A partir de los años 80 la visión que se transmite en las películas sobre la inmigración comienza a cambiar. Si antes se mostraba al inmigrante pobre, en busca de trabajo, y viviendo en una barraca con pocos recursos, a partir de esta década se empezará a mostrar al inmigrante como un delincuente, sobre todo en la mayoría de las películas policíacas de esta época como por ejemplo *La balance* de Bob Swaim (1982) o *Les ripoux* (1984) de Claude Zidi. En estos años también comienzan a aparecer películas sobre las segundas generaciones y su delincuencia, *Le Thé à la menthe* de Abdelkrim Bahloul (1985) o *Le thé au harem d'Archimède* de Mehdi Charef (1984), son algunas de las películas más llamativas de este período¹¹¹.

A partir de los años 90 las películas sobre la inmigración empiezan a mostrar a los jóvenes salidos de ella, es decir la segunda y tercera generación y cómo se integran en una sociedad que no olvida sus orígenes y que les representa siempre en los barrios marginales. En el nuevo siglo las películas hablan de los inmigrantes ilegales, como es el caso de una de las películas de nuestro estudio (*Welcome*) o *Le Havre* de Aki Kaurismäki (2011), o de los problemas culturales y el choque de culturas como *Le Noir (Te) Vous Va Si Bien* de Jacques Bral (2012).

1.2. Quebec.

La producción fílmica de ficción sobre la inmigración es bastante más reducida que la francesa, ya que comienza a interesarse a la inmigración de manera más tardía, en los años 80. Así mismo, el cine relacionado con la inmigración en Quebec tiene temas mucho más variados y en los que se plantean cuestiones de la sociedad más diversas, pero siempre mostrando, como dice Bill Marshal (2001: 282 – 283) una tensión alegórico-nacional, es decir, mostrando de manera indirecta las tensiones derivadas de las políticas multiculturalistas del país. Exponemos aquí algunos ejemplos de estas películas. La primera película que

¹¹¹ GASTAUT, Yvan. La figure de l'immigré dans le cinéma français depuis les années soixante-dix. <http://www.histoire-immigration.fr/des-dossiers-thematiques-sur-l-histoire-de-l-immigration/la-figure-de-l-immigre-dans-le-cinema-francais-depuis-les-annees-soixan> [consultado el 28 de marzo de 2013]

encontramos que hace referencia a ese tema es *Manuel le fils emprunté* de François Labonté (1989) haciendo referencia a la inmigración española y portuguesa que huyeron de las dictaduras. Paul Tana, quebequés de origen italiano, ha dedicado un gran número de sus películas (y documentales) a los problemas de la inmigración italiana, destacamos la película *La Sarrasine* (1992) que narra la historia de un matrimonio italiano que dirigen una pensión, y *La dérouté* (1998) donde se exponen los sentimientos contradictorios del inmigrante italiano instalado en Quebec.

Otro de los conflictos en la comunidad quebequesa es la presencia de la comunidad judía y del poco entendimiento entre ambos. Esta temática queda reflejada en la película de Michel Brault *Shabbat Shalom!* (1992) en la que dos adolescentes, cada uno de una comunidad, entablan una relación amorosa. En esta misma línea aparece en 1998 la película *La position de l'escargot* de Michka Saäl (1998) donde la heroína es del norte de África.

En 1997 aparece por primera vez una película de ficción que narra los problemas de los inmigrantes ilegales que quieren llegar a Canadá, *Clandestins* de Denis Chouinard y Nicolas Wadimoff (1997) donde se narran los problemas de un grupo de clandestinos que se esconden en un barco dentro del cual atraviesan el Atlántico. Unos años después aparecerá *Serveuses demandées* de Guylaine Dionne (2009), en el cual una brasileña que ha acabado sus estudios en Quebec se ve obligada a trabajar clandestinamente de estríper para poder quedarse en ese país.

Dos películas que muestran cómo los conflictos de los otros países afectan también a la vida de los quebequeses son *De ma fenêtre, sans maison...* de Maryanne Zéhil (2005) y *Incendies* (2010) de Denis Villeneuve. Ambas películas muestran inmigrantes que huyen de las guerras y de los conflictos de sus países.

Dentro de las películas dedicadas a la inmigración nos gustaría mencionar una serie sobre la inmigración que podríamos calificar de subgrupo. Una de ellas es *Comment conquérir l'Amérique* de Dany Laferrière (2004) y en cual se muestra, sobre todo, la imagen que tienen los inmigrantes que llegan a Quebec, de la sociedad moderna y occidental. Otras serían las películas no dedicadas al inmigrante propiamente dicho, sino al “extranjero”, refiriéndonos con esto a las personas que no provienen de países en vías de desarrollo ni en conflicto. Tal es el caso de *Congorama* de Philippe Falardeau (2005) donde se muestran las peripecias de un belga en Quebec en busca de sus padres y *Le bonheur de Pierre* (2008) de

Robert Ménard en el que vemos los problemas de un pueblo para acoger a un francés que se instala en el pueblo, o *Ce qu'il faut pour vivre* de Benoît Pilon (2008) donde se narra la historia de un indio quebequés que es ingresado en un hospital de Montreal.

2. La inmigración en las películas de nuestro estudio.

Muchos especialistas coinciden en que no existe una metodología concreta para llevar a cabo un análisis fílmico. Jacques Aumont en *L'Analyse des films* (2008), dice que no existe una metodología universal, pero que existen muchas metodologías las cuales suelen ser independientes las unas de las otras. Para Anne Goliat-Lété y Francis Vanote (2009) y Vicente J. Benet (2008) un análisis fílmico depende del objetivo para el que se quiera usar, esto condicionará el tipo de análisis que se quiere hacer.

Los inicios del análisis fílmico comienzan con la aparición del cine mudo, principalmente a través de la crítica cinematográfica y la enseñanza. Los primeros que empezaron a trabajar sobre la teoría fílmica fueron los miembros de la escuela rusa, uno de estos precursores del análisis fílmico fue Lev Koulechov, que en 1919 se convierte en uno de los primeros profesores de cine en la Escuela Estatal de Cine de Moscú, a través de la cual pasarán numerosos actores y directores rusos. Koulechov publicará un libro titulado “*El Arte del cine*”, en el cual no hace realmente un análisis fílmicos sino que trata sistemáticamente los problemas que surgen en el cine desde un punto de vista entre teórico y práctico, creando cuadros o plantillas para llevar a cabo sus estudios. Koulechov, junto con Béla Balázs y Vsevolod Poudovkine, están en el origen de muchas “gramáticas” del cine; pero la más representativa es la escrita por Raymond J. Spottiswoode y publicada en Londres en 1935, *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique* (Aumont y Marie, 2008: 13).

Otros teóricos importantes fueron Hugo Münsterberg con su obra *The Film: A Psychological Study*, publicado por primera vez en Nueva York en 1916 y en el cual aborda los mecanismos psicológicos de la percepción fílmica (Aumont, Marie, Bergala y Vernet, 1983: 115-116), así como Eisenstein que lleva a cabo, en 1934, uno de los primeros análisis fílmicos conocidos (14 fotogramas de su película *El Acorazado Potemkine* de 1925) y en el cual defiende la “pureza del lenguaje cinematográfico” y que se considera como uno de los ancestros del análisis fílmico (Aumont y Marie, 2008: 14-19).

En Francia hubo que esperar hasta 1943 y 1945 para que se creara el IDHEC (*Institut des hautes études cinématographiques*) por Marcel L'Herbier para que se desarrollara un fenómeno similar al de Rusia. Al acabar la II Guerra Mundial comenzaron a aparecer cine-clubs que favorecieron la aparición de revistas especializadas en la cuales empezaron a publicarse análisis detallados de películas bajo el nombre de *fiches filmographiques*, algunos de los autores de estas fichas serán reconocidos a posteriori por sus trabajos: André Bazin, Jean-Patrick Lebel, Jean Luc Godard, Claude Miller... Los análisis fílmicos más importantes fueron los desarrollados por Chabrol y Rohmer en los años 50, éstos análisis querían poner de manifiesto que, por mucho que partiera de una obra escrita e hiciera una adaptación de la misma, un director, es el *autor* de la película en el sentido pleno del término. Para ello realizaron numerosos análisis de las películas de Hitchcock, ya que la crítica en general lo consideraba como un cineasta con una gran técnica, pero sin “mensaje” personal en sus películas. Rhomer y Chabrol, van a demostrar que Hitchcock podía expresar la moral (culpabilidad), la psicología (la sospecha), el drama (chantaje, suspense) y el ritmo de una manera excepcional (Aumont y Marie, 2008: 19-27).

Partiendo de la pregunta “¿debo tratar esta película como fuente de información o como objeto artístico?” (Benet, 2004: 208) nosotros elegiremos un estudio centrado en la imagen de la inmigración en la sociedad que se reproduce en ciertas películas, es decir, el film será tratado principalmente como fuente de información sobre la realidad social. Siempre teniendo en cuenta como dice dicho autor “[...] cada analista tiene que hacerse a la idea de que tendrá que elaborar su propio método analítico, válido tan sólo para « la » película o para « el » fragmento de película que está analizando [...]”¹¹² (Aumont y Marie, 2008: 11).

Para nuestro análisis iremos desmenuzando poco a poco los componentes de las películas partiendo del título. Seguidamente presentaremos a los personajes principales y secundarios de la película para seguir con los lugares donde se desarrolla la historia. Después, veremos los hechos principales de la película y el tiempo en el que se desarrolla la película.

¹¹² [...] chaque analyste doit se faire à l'idée qu'il lui faudra plus ou moins contruire son propre modèle d'analyse, uniquement valable pour "le" film ou "le" fragment de film qu'il analyse [...].

2.1. “Welcome”.

2.1.1. *Título.*

El título de *Welcome*, hace una clara referencia al felpudo del vecino de Simón, lo cual es una ironía ya que es el vecino el que denuncia a Simón ante las autoridades por ayudar a los clandestinos. Este título nos muestra la doble realidad y las falsas esperanzas que se hacen los inmigrantes que vienen a Europa pensando que van a ser bien acogidos y que Europa es “El dorado”. También podemos ver la hipocresía generalizada entorno a los inmigrantes. Este título juega con la representación pública y cultural que los auditores pueden esperar al ir a ver esta película, ya que la palabra “welcome”, que significa “bienvenido” no tiene connotaciones negativas, más bien al contrario. En cambio, al ver la película, se puede sentir un cambio en el sentido de esta palabra por parte del espectador.

2.1.2. *Personajes principales.*

Bilal el nadador: Bilal pertenece a la minoría étnica kurda que, a lo largo de la historia, ha sido perseguida en algunos países de Oriente Próximo. Bilal huye de un país en guerra: Irak. Estas circunstancias crearán un status especial en su condición de inmigrante ilegal. Esto provoca que cuando está delante del juez para ser expulsado, el juez diga que no se le puede deportar a un país en guerra, que además es menor de edad y según el Artículo L521-4 del Código de Entrada y Estancia de Extranjeros y del derecho de asilo, no puede ser expulsado del territorio francés¹¹³.

Bilal se encuentra en un limbo jurídico y nos muestra las contradicciones jurídicas, en este aspecto, del sistema francés. Por un lado, no puede ir a la cárcel ya que no ha cometido ningún delito penal. Por otro, no puede ser expulsado y no se le concede el derecho a quedarse en territorio francés ya que entró de manera ilegal. La única solución que se le ofrece es ser internado en un centro para menores en su situación, pero como los centros están desbordados debido a la cantidad de inmigrantes, lo dejan libre diciéndole que lo que tiene que hacer es volver a su país.

¹¹³<http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?idSectionTA=LEGISCTA000006147776&cidTexte=LEGITEXT000006070158&dateTexte=20091220> [consultado el 26 de enero de 2013]

En la figura de Bilal vemos el aislamiento y la individualidad entre los propios inmigrantes, al principio de la película podemos ver cómo no puede hablar en árabe con un grupo de afganos, ya que él habla un dialecto del Kurdistán iraquí. Este primer choque, desagradable para él y que mostraremos un poco más abajo, hace que a lo largo de la película sólo tenga relaciones con otros iraquíes de su propio pueblo, Mossoul. Pero Bilal se destaca de todos los demás iraquíes, sólo está con ellos por las noches, ya que durante el día está nadando para conseguir su objetivo. Bilal representa la soledad, la fuerza y la determinación del inmigrante que hace un gran esfuerzo, y mantiene su individualidad, para conseguir su objetivo. Esta soledad es doblemente representada en su personaje, ya que la natación es un deporte muy individualista en el cual el nadador está solo. En él veremos la evolución de una certeza y del equilibrio de su identidad, hacia una pérdida total de su identidad, puesto que se ahoga en su intento de llegar a Inglaterra ++ → x.

Simón socorrista de piscina: Simón es un ex campeón olímpico de natación que da clases en una piscina pública de Calais. Es una persona solitaria, que está terminando los trámites de su divorcio. Sin hijos y sin amigos, su vida se reduce a sus clases en la piscina pública de Calais donde encuentra a Bilal. Es una persona que podríamos llamar “socialmente acomodada”, es decir, no se implica en nada de lo que pasa a su alrededor y acepta todo lo que pasa sin quejarse. Un día conoce a Bilal y decide ayudarlo para impresionar a su ex mujer pero, después, poco a poco va abriendo los ojos a la realidad de lo que pasa con los inmigrantes, y con todo lo que le rodea, y comienza a no sentirse cómodo con la sociedad y sus leyes, decidiendo implicarse personalmente.

De una cierta manera, Simón es también un marginal de la sociedad moderna. Se queda al margen manteniendo a salvo su individualidad y su mundo. En este personaje queda representada la evolución de una persona que no tiene identidad propia, está integrado en la masa, y que al final, después de haber pasado por una serie de estados emocionales, consigue tener una identidad propia y fuerte - → + +.

Mina, la hija sumisa: Mina es la novia de Bilal y aunque tenga un papel pequeño en la película, es el motor de todo lo que ocurre y tiene una gran importancia. Ella y Bilal se conocieron en Irak, pero el padre de Mina hacía tiempo que vivía en Londres y consiguió los visados para su familia. Mina, a pesar de vivir en una ciudad moderna y occidental, su vida sigue rigiéndose como si estuviera en Irak, está sujeta a las tradiciones de la familia. El padre es el patriarca en el sentido amplio del término, y va a obligarla a casarse con un primo lejano

siguiendo las tradiciones de su país de origen. Esta situación crea en el espectador el malestar de que, en un país occidental, se puedan seguir manteniendo estas costumbres y que ella consienta por honor, familia, tradición, miedo... A través del personaje de Mina se denuncia esta situación que, de hecho, no es un caso aislado ya que a menudo, en la prensa, podemos ver cómo en las familias inmigradas las hijas se ven obligadas a llevar a cabo bodas de conveniencia¹¹⁴. A lo largo de la película veremos como Mina no tiene identidad propia, su identidad la marca su padre y su entorno, sólo brevemente, en sus conversaciones con Bilal, conseguirá mostrar una frágil identidad - → - . En este caso podemos hablar de la anulación de la identidad de Mina.

Marion, la voluntaria: Es la ex mujer de Simón. Ella está muy implicada en la situación de los inmigrantes, y trabaja como voluntaria en los “Restos du Cœur ¹¹⁵” dando de comer gratis a los inmigrantes, pero sin implicarse más allá. Mantiene una relación con otro hombre pero, cuando ve cómo Simón se interesa a los problemas de los inmigrantes y comienza a reaccionar ante ellos, empieza a acercarse a él otra vez. Marion tiene una identidad clara desde el principio y la mantiene constante hasta el final de la película + → +.

Personajes secundarios.

Mirko: Es amigo de Bilal y hermano de Mina, lleva seis meses en Londres. Mirko tiene la ventaja de ser un hombre dentro de una sociedad y una cultura patriarcal. Por lo tanto tiene una situación más favorecedora que su hermana. Sin embargo, también se ve coaccionado por la tradición para acatar las órdenes del padre sin poner mucha oposición. No obstante, como estas tradiciones le favorecen, ayuda a la perpetuación, ya que sabiendo que Bilal está intentando llegar a Londres no hace nada para ayudarlo. El matrimonio de su hermana con un primo de la familia va a hacer que él mejore de trabajo y de estatus. De esta manera él colabora a guardar y perpetuar las tradiciones de su país natal y manteniendo su identidad constante a lo largo de toda la película + → +.

Zoran: es un conocido del pueblo de Bilal, ambos luchan por cruzar el Canal para llegar a Londres. La particularidad de Zoran, es que él perderá una parte de identidad en Francia para poder cruzar el Canal, ya que para pagar a las personas que les ayudan a

¹¹⁴ <http://www.libelyon.fr/info/2011/10/trois-fr%C3%A8res-condamn%C3%A9s-%C3%A0-six-mois-de-prison-avec-sursis-pour-len%C3%A8vement-de-leur-s%C5%93ur.html> [consultado el 3 de febrero de 2012]
<http://www.lefigaro.fr/flash-actu/2011/10/18/97001-20111018FILWWW00711-mariage-force-sursis-pour-les-3-freres.php> [consultado el 3 de febrero de 2012]

¹¹⁵ « Les Restos du Cœur » o « Les Relais du Cœur » es una asociación creada en 1985 por un cómico llamado Coluche para ayudar y dar de comer gratis a las personas sin techo.

atravesar el canal, *les passeurs*, deberá robar + → -. Zoran representa en esta película a los inmigrantes que roban y hacen todo lo que puedan para sobrevivir y conseguir su objetivo.

El vecino de Simón: Este personaje es clave en el desarrollo de la película, ya que es él quien precipita los acontecimientos. Según lo que vemos en la película, es también un hombre solitario, sin amigos, y cuya única compañía es su perro. Contrariamente a Simón, él no cambia en su manera de ser y de actuar en lo que respecta a los inmigrantes. Desde el principio hasta el fin es representativo de un sector de la sociedad, contraria a la inmigración, y que no quiere cambiar las cosas. Irónicamente tiene un felpudo donde se puede leer “welcome”, pero su actitud no muestra que dé la bienvenida a los otros. La identidad de este personaje es fuerte y no varía a lo largo de la película + → +.

El juez: es el representante de la ley ante los inmigrantes y representa al sistema jurídico que está asfixiado por la avalancha de inmigrantes. En esta situación está solo, tiene a cientos de inmigrantes esperando para ser “juzgados” rápidamente y evacuados de los juzgados a algún lugar desconocido para nosotros como espectadores. Su autoridad es notoria e intenta disuadir a los inmigrantes de quedarse en Francia. La identidad de este personaje no varía, se mantiene fuerte en todo momento ++ → ++.

La abogada: es el símbolo de la impotencia ante las leyes, en pocos minutos tiene que defender a un extraño con el que no ha hablado y que no sabe qué está pasando. Su única intervención se realiza al recordar al juez que Bilal es menor y que debería estar en un centro para menores, sin hacer nada más y con gesto de impotencia acata la actuación del juez. Tiene una identidad débil frente al juez que se mantiene e incluso disminuye al final de su aparición, - → --.

El inspector de policía: Es la autoridad reinante en Calais, es un personaje que está presente en cada paso que realiza Simón en su decisión de ayudar a Bilal. Es un personaje un poco ambiguo ya que quiere ayudar a Simón y a veces parece incómodo con su autoridad y con sus obligaciones como comisario. La identidad de este personaje se hace cada vez más fuerte conforme avanza la historia ++ → ++.

Los policías de fronteras: son la representación del abuso de poder de los fuertes sobre los débiles. Menosprecian a los inmigrantes y los tratan como a ganado riéndose de ellos, de esta manera pueden afirmar su identidad de superioridad ++ → ++.

Vigilante del supermercado: dentro de su territorio es él el representante de la ley, es el que puede decidir quién entra y quién sale. Irónicamente este vigilante es de origen subsahariano, lo que indica que sus antepasados pasaron por una situación parecida a la que están viviendo los inmigrantes que quieren entrar en la tienda. Su autoridad es firme y se reafirma hacia el final de la secuencia cuando le viene a apoyar el gerente de la tienda + → ++.

El hombre y su hijo en la playa: son la representación idílica de lo que le falta a Bilal. Un hombre jugando con su hijo en la playa, con tranquilidad y seguridad, sin preocuparse de si tendrán un techo bajo el que dormir. La identidad de esta pareja de personajes es estable y no cambia ni evoluciona + → +.

2.1.3. *Lugares donde se desarrolla la película.*

La película tiene varios escenarios:

En la ciudad de Calais vemos varias secuencias donde los inmigrantes andan por las calles sin causar problemas.

El juzgado donde se lleva a cabo el juicio rápido de Bilal. Este sitio nos muestra el sistema judicial como una fábrica en cadena de juicios breves, casi sumarísimos.

El puerto, donde se instalan y hacen la vida los inmigrantes a la espera de una oportunidad. Allí comen gracias a la caridad y solidaridad de los “restos du coeur” y pasan el tiempo jugando al fútbol.

El bar donde come Simón muestra un sitio acogedor donde se puede estar tranquilo y comer caliente a resguardo de la lluvia, y que aparece en contraposición a la frialdad del puerto donde están los inmigrantes.

El supermercado, símbolo del consumo y de la cultura occidental de la abundancia, se presenta como un paraíso en el que no se permite la entrada a inmigrantes, haciendo inalcanzable las cosas básicas.

La piscina es la esperanza. Es la única vía de escape para Bilal, aprender a nadar para poder llegar a Inglaterra y conseguir sus sueños. También es la liberación para Simón, ya que decide volver a nadar acompañando su ritmo al de Bilal en el océano.

El campamento de la *jungle*: muestra la situación desesperada de los inmigrantes en campamentos de fortuna en un parque de la ciudad, a la espera de poder cruzar el Canal de Mancha.

La playa. La playa marca la frontera entre Francia e Inglaterra y es el inicio de la travesía. Al mismo tiempo es el punto donde se desmorona y toma fuerza la determinación de Bilal. Hasta ese momento Bilal no había encontrado, aparentemente, grandes dificultades a la hora de atravesar fronteras.

El océano es la soledad de Bilal, su lucha personal en la cual no tiene ayuda externa.

La comisaría es el centro de reclusión, es el sitio donde desaparecen las ilusiones tanto de Bilal como de Simón.

Londres es para Bilal la esperanza y la cárcel para Mina. Para Simón será la pérdida de un sueño, pero el comienzo de una esperanza con Marion.

2.1.4. *Hechos principales de la película.*

La llegada de Bilal a Calais

Los Restos du Cœur

El incidente del supermercado

Cena de Simón, Bilal y Zoran

Bilal duerme en casa de Simón

La piscina y aprender a nadar.

El hogar de acogida para menores inmigrantes

La comisaría

Simón en la cárcel

La travesía

Desarrollo temporal:

La película empieza en el momento en que Bilal llega a Calais, y acaba cuando Simón va a Londres. Calculamos que el tiempo de la película es de unas dos o tres semanas durante el invierno o el otoño. La historia se desarrolla de manera lineal, respetando el tiempo cronológico de la narración.

2.1.5. *El inmigrante.*

2.1.5.1. Las razones del exilio.

Welcome: Bilal Kayani, kurdo iraquí, huye de su país con el objetivo de ir a Londres para encontrar una vida mejor lejos de la guerra y la miseria. Quiere reunirse con su novia y, además, hacer realidad su sueño de ser futbolista en el Manchester United. En su pueblo es conocido por ser un gran jugador de fútbol y le dan el sobrenombre de: “el corredor”. Para lograr su objetivo atraviesa toda Europa a pie o subiéndose clandestinamente en trenes. No sin pocos problemas, ya que es detenido por la policía turca que lo mantiene retenido durante ocho días con una bolsa de plástico en la cabeza.

En la persona de Bilal tenemos dos tipos de identidades, la del “corredor” que todo el mundo aprecia en su pueblo natal y que lo hace diferente. Y la del inmigrante que llega a Calais, donde es ignorado y “maltratado”.

La primera identidad es una identidad asumida y plena, pero en su viaje hacia Inglaterra la perderá a favor de la identidad de “inmigrante ilegal”. Esta nueva identidad pasa por ser una más entre las otras que hay en Calais, ya que se funde con la masa. Posteriormente, evolucionará a una más sólida y aceptada gracias a Simón, que le ayuda a aprender a nadar ++ → -- → ++.

2.1.5.2. La diferencia identitaria del extranjero/inmigrante.

La llegada: del viaje de Bilal desde el Kurdistán iraquí hasta Calais sólo tenemos algunas referencias hechas por Bilal a lo largo de la película. Su viaje lo comenzó a pie, atravesando su país y Turquía, donde fue arrestado durante una semana. Luego pasó por Albania, país que atravesó enganchado en los bajos de un tren. Una vez en territorio europeo, el espacio Schenguen le da libertad de circulación y consigue llegar a Calais sin otras dificultades.

Secuencia 1:

Las secuencias rodadas en el exterior están rodadas con un filtro de color azul, creando una sensación de tristeza y frialdad. En esta primera secuencia primero se oye la sirena de un barco al partir que marca ya la idea de viaje que impregna el ambiente. También se oyen voces de fondo y al oírlos Bilal corre hacia ellas (fotograma 5). Vemos un grupo de afganos andando con una cierta prisa, Bilal les llama y les hace una pregunta en kurdo, un hombre del grupo le dice que ellos hablan afgano y que no le entienden, el diálogo comienza a desarrollarse en inglés. En toda esta secuencia se utiliza un plano medio individual (Bilal) y colectivo (el grupo de afganos) y dos planos generales (fotograma 1 y 3) para situar al espectador en el espacio y en el ambiente triste y lluvioso del norte de Francia.

Diálogo:

— (Bilal) S'il vous plaît! C'est où l'entrée du port?

— (Afgano 1) Afghanistan. Comprends pas.

— (Bilal) L'entrée du port ?

— (Afgano 1) Pourquoi ? Où tu veux aller ?

— (Bilal) En Angleterre.

(esta respuesta provoca la risa de los afganos y algunos comentarios y bromas en afgano)

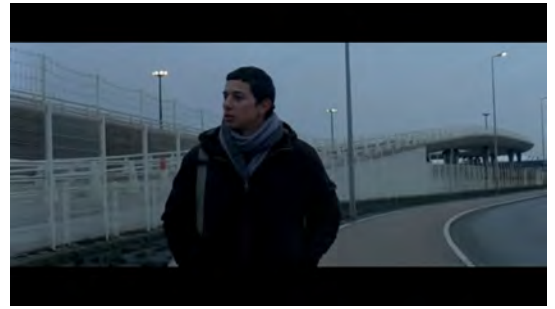
— (Afgano 2) T'es invité par la Reine?

— (Bilal) C'est par où?

- (Afgano1) Par là, à un kilomètre.
(siguen algunas burlas de los afganos)
- (Afgano 3) Prends première classe. C'est mieux!
(Risas)



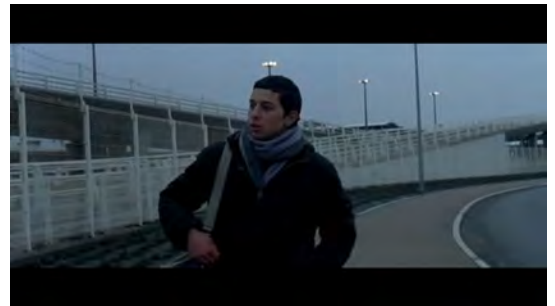
Fotograma 1



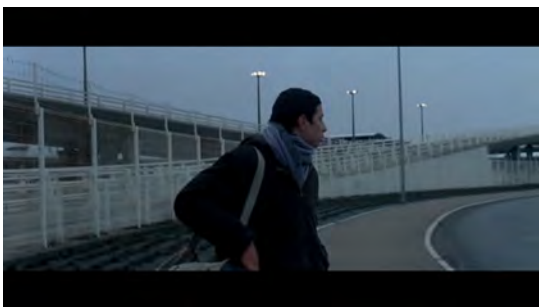
Fotograma 2



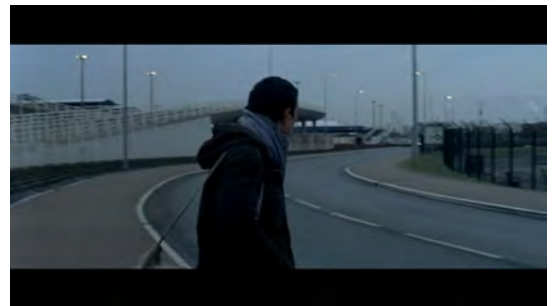
Fotograma 3



Fotograma 4



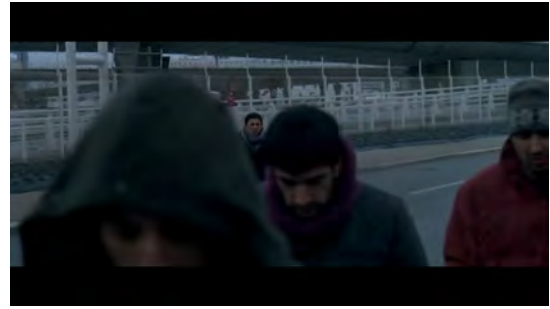
Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



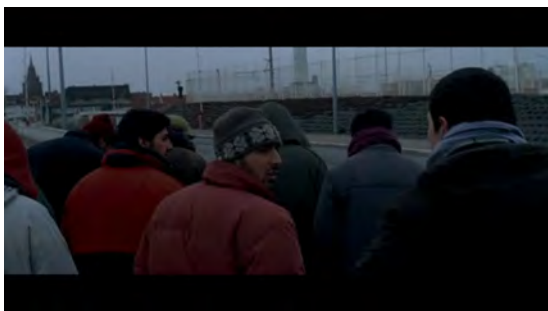
Fotograma 8



Fotograma 9



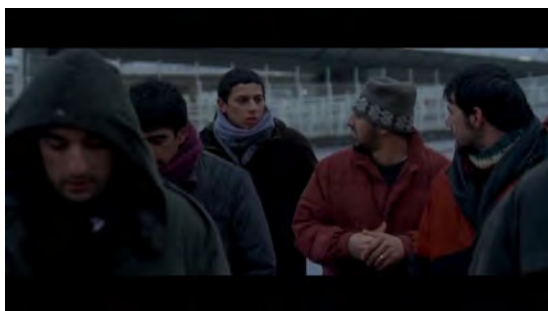
Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



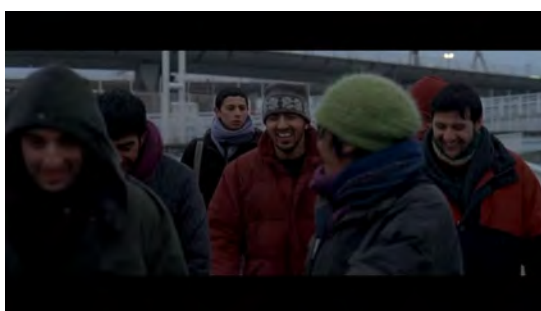
Fotograma 14



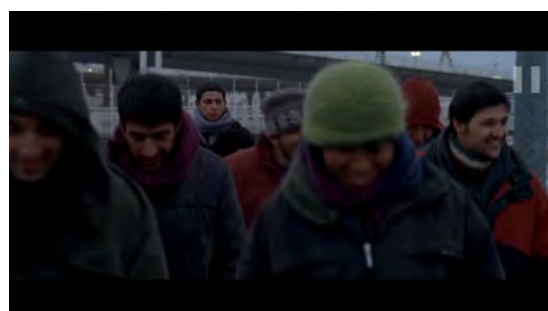
Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18

En la película no se nos muestran los primeros contactos de Bilal con Francia, pero sí podemos ver la llegada a Calais. En este primer contacto, lo que hace es llamar por teléfono a Mina, para decirle que ya está cerca, pero habla con el hermano de ésta. Después le vemos andando por el puerto de comercio, donde ve los barcos que se preparan para atravesar el Canal de la Mancha y los mira con deseo y esperanza (Fotogramas 1, 2, 3 y 4). Durante toda la secuencia priman los tonos azules, dando una impresión de frío, soledad y melancolía.

A partir del Fotograma 5 hasta el 18, Bilal se cruza con un grupo de hombres y, creyendo que son kurdos, empieza a hablarles en kurdo, a lo que ellos responden que son afganos y que no le entienden. En ese momento el diálogo comienza a desarrollarse en inglés. En esta escena el director desmitifica la idea de que todos los árabes hablan el mismo idioma. No se habla de la misma manera en Afganistán que en Irak.

En los fotogramas 7, 8 y 9 vemos cómo Bilal acelera el paso, para atrapar a los afganos, y cuando les alcanza comienza a preguntarles dónde se puede coger un barco para ir a Inglaterra. Ellos se burlan de él por su poco conocimiento del sistema de fronteras en esta parte de Europa. Bilal piensa que puede atravesar el Canal con la misma facilidad con la que ha atravesado toda Europa, y que ha creado en él una representación mental de esta facilidad. Como hemos dicho antes, Bilal ha cruzado todas las fronteras que separan su país de Francia con facilidad y sin grandes problemas, a excepción del percance con la policía turca.

En esta secuencia queda patente la política del tratado de Schengen (1985), que permite atravesar las fronteras europeas sin necesidad de visado. Esta política ha levantado en los últimos años muchas críticas por parte de algunos partidos políticos que critican esta facilidad de movimiento para los inmigrantes extracomunitarios que pueden atravesar Europa sin problemas. Esta polémica quedó patente en la disputa que tuvieron Italia y Francia en 2011, cuando Francia decidió cerrar su frontera para evitar la llegada de 5.000 inmigrantes ilegales que habían desembarcado en la Isla de Lampedusa y que se sabía que iban en un tren camino de Francia¹¹⁶

¹¹⁶ http://archives-lepost.huffingtonpost.fr/article/2011/04/18/2469618_nicolas-sarkozy-et-claude-gueant-coincentre-les-migrants-tunisiens-et-marine-le-pen.html [consultado el 27 de enero de 2013], <http://www.vie-publique.fr/focus/accords-schengen-debat.html> [consultado el 27 de enero de 2013]

Del fotograma 13 al fotograma 18 vemos cómo los afganos se burlan de Bilal pero además, en los dos últimos fotogramas, vemos cómo Bilal se siente marginado y se queda atrás separado del grupo, sintiéndose extraño a ellos, Bilal no se siente identificado con este grupo de inmigrantes, ya sea porque son afganos, ya sea porque no le han ayudado y le han dado de lado.

Bilal les sigue hasta un sitio donde podemos ver una cola de inmigrantes que esperan para que los voluntarios de los “Restos de Coeur” les den de comer. Al llegar, Bilal se para y vemos su perplejidad por la cantidad de inmigrantes que hay. Incluso vemos su desesperación, viéndose solo en un país extraño, sin conocer a nadie y teniendo que hacer una cola larguísima para comer. En este momento Bilal evoluciona de tener una identidad positiva y propia, que vemos en las primeras escenas en Calais, a perder toda su identidad para entrar en la masa de inmigrantes y convertirse en uno más. En este momento de la película se nos muestra la representación pública y cultural que se tiene de estos sitios por parte del espectador.

El idioma: En esta película vemos cómo se mezclan los idiomas. El primer contacto es el encuentro entre Bilal y los afganos que no hablan el mismo idioma, lo que provoca que el diálogo se desarrolle en inglés. Posteriormente, Bilal se encuentra con los franceses con los cuales emplea también el inglés. Aquí se ve la importancia de este idioma entre los extranjeros. Es el medio de comunicación y el idioma del país de destino de todos los inmigrantes. Todos demuestran que no les interesa quedarse en Francia, ya que ninguno habla francés, todos tienen un familiar en Inglaterra que puede buscarles un trabajo.

El país de origen: en lo que concierne al país de origen de Bilal, sólo se sabe que es de Mosul (Irak) y que es un país en guerra. Podemos deducir que, al ser él de la minoría kurda, tendría más problemas en el territorio iraquí ya que los kurdos son una etnia muy perseguida en la mayoría de los países de Oriente próximo.

Actitudes frente al sentimiento de exclusión:

Bilal comienza a sufrir el sentimiento de exclusión en el momento en que entra en contacto con los afganos, que lo rechazan por ser de otro país, además de un inmigrante más que quiere ir a Inglaterra, por lo tanto es la competencia. Bilal reacciona con sumisión, alejándose del grupo.

La segunda secuencia se desarrolla en la comisaría de fronteras donde el sentimiento de exclusión es más patente y la única reacción posible es la sumisión. El único momento en el que Bilal protesta, provoca que el policía le rompa una foto. En esta película, el director ha plasmado la representación colectiva que se tiene de la policía. Tal y como exponíamos en el apartado de la representaciones sociales, el cine utiliza un lenguaje reconocido por el público para que éste pueda entender la idea que se quiere transmitir. El director ha recreado la imagen que mucha gente tiene de una policía autoritaria que aprovecha el sentimiento de superioridad que le confiere el uniforme para menospreciar o *maltratar* a alguien en una situación desfavorecida.

En esta secuencia, Bilal ha sido arrestado cuando intentaba cruzar la frontera oculto dentro de un camión. Contrariamente a las escenas de exteriores, las de interior son filmadas con colores naturales, más cálidos, marcando el contraste entre el exterior frío y agresivo y el interior.

Secuencia 2:

Diálogo:

- (Traductor) Kayani, K-A-Y-A-N-I, Bilal, Irak, 1991.
- (Comisario) 812... (*silbido*) c'est qui, ça? Ton amie?
- (Policía) bah! Réponds, ta petite amie? C'est mignon comme tout ça.
- (Comisario) 625 euros 40 centimes, on voit qu' tu arrives, toi...eh?
- (Bilal) Rendez-la-moi.
- (Policía) Mais ça va pas, non?
- (Bilal) S'il vous plaît...
- (Policía) Lache... lache.
- (Comisario) Là arrête, Francis.
- (Policía) Ah! Mais voilà...
- (Comisario) Allez, ça suffit, vas-y, suivant, ramase tout ça, toi.

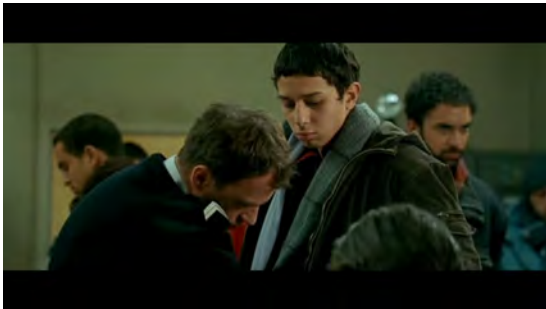
- (Policía) Allez vas-y.



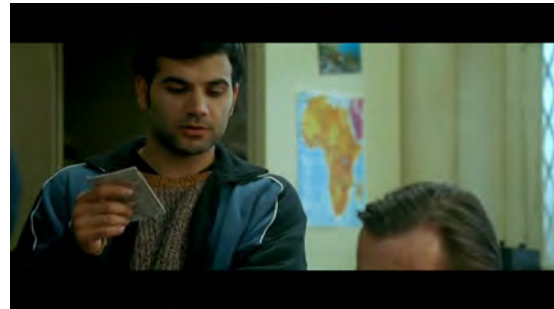
Fotograma 1



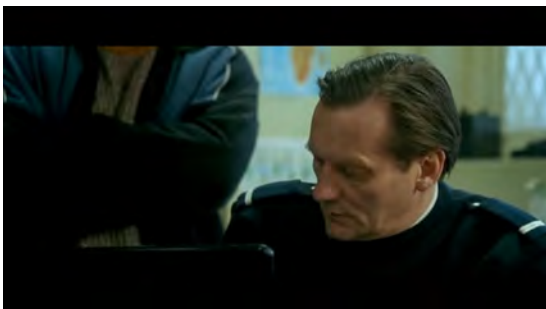
Fotograma 2



Fotograma 3



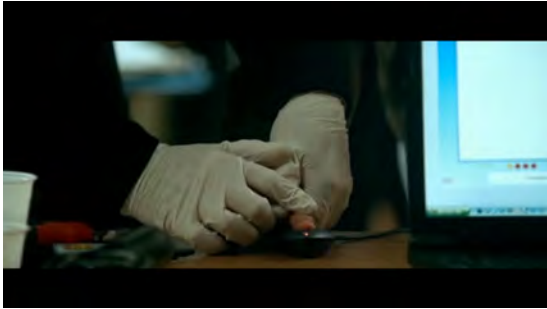
Fotograma 4



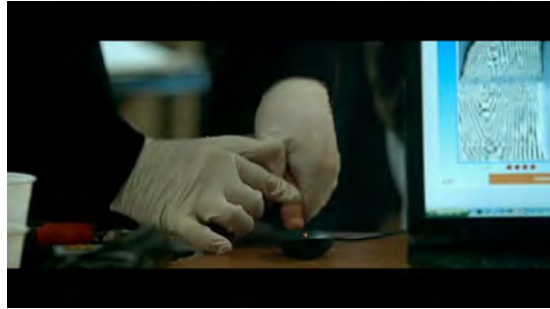
Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



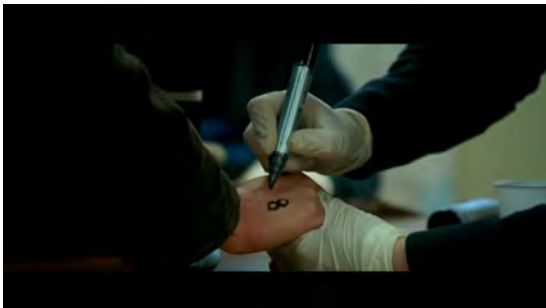
Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fogarma 11



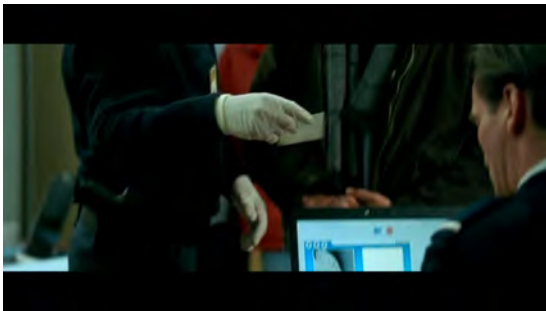
Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



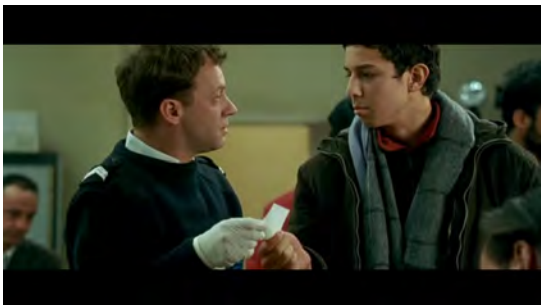
Fotograma 16



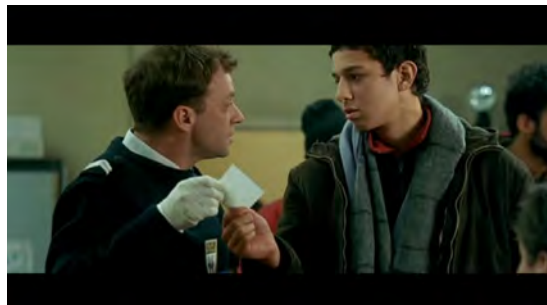
Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



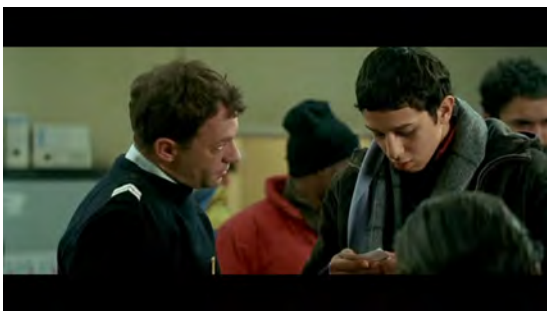
Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23

Del fotograma 1 al fotograma 9, vemos cómo el traductor lee al comisario los datos de Bilal, y cómo le toman las huellas digitales. Para ello el director ha usado los primeros planos (fotogramas 1 y 5), planos medios (fotogramas 2, 3 y 4) y el plano detalle (fotogramas 6, 7 y 8) que crean un ambiente burocrático, claustrofóbico y agobiante. En los fotogramas 10 y 11 se nos muestra un plano detalle en el cual vemos cómo *marcan* a Bilal con un número, con este primer plano detalle el director hace hincapié para recordarnos otros momentos de la historia que parecen repetirse. Seguidamente, el comisario mira en su billetera para ver el contenido. Dentro encuentra algo más de 600 euros, por lo que deduce que acaba de llegar, y una foto de Mina. Cuando ve la foto lanza un silbido admirativo y el otro policía la coge y dice que es muy guapa. A lo que Bilal reacciona con un poco de enfado (fotograma 16), se ve cómo aprieta las mandíbulas, y le dice que le devuelva la foto, ya que es suya y es de su novia.

El policía no acepta que un inmigrante le diga nada ni que intente quitarle algo, él es la autoridad, por lo que se resiste y al final la foto termina rompiéndose. El comisario le dice que ya basta y que recoja sus cosas, y pide que venga el siguiente. El sentimiento de exclusión que Bilal siente pasa desapercibido debido a la situación de desventaja; no puede protestar ni decir nada ya que está detenido y, realmente, no entiende qué es lo que va a pasar ahora.

La exclusión que siente Mina en Londres es diferente de la Bilal, y es mucho más evidente. Mina está excluida de la sociedad en la que vive debido a su cultura. Lleva seis meses viviendo en Londres con su familia. Su padre, que había emigrado anteriormente, consiguió los visados para su mujer y sus hijos. A Mina la vemos en una ciudad moderna, occidental, pero no vive acorde con esta cultura ya que en su casa se mantienen los usos y costumbres de su país de origen. Por lo tanto, vive completamente apartada de la sociedad, sin relacionarse con ingleses, y sin posibilidad de liberarse ni de cambiar.

Mina no tiene identidad propia ya que vive en una cultura que no le deja desarrollarla y no es capaz de luchar para adquirirla y desarrollarla. Sólo la conseguirá brevemente en momentos muy puntuales de la película. Esta falta de identidad queda bien visible en la relación de Mina con su padre el cual mantiene rigurosamente las tradiciones de Irak y ella acata las decisiones de su padre sin protestar. En el momento en que intenta un mínimo gesto de rebeldía e inicia una protesta, su padre se enfrenta a ella y ella se queda callada por miedo. Nadie la apoya ni la ayuda, ni su madre ni su hermano. Todos aceptan la situación, ya sea por comodidad y por aprovecharse (el hermano) ya sea por costumbre (la madre). Como

consecuencia, Mina terminará obedeciendo las órdenes de su padre que ha organizado un matrimonio de conveniencia con un primo suyo.

Los únicos momentos en que Mina muestra una identidad propia es cuando habla por teléfono con Bilal o Simón, sobretodo al final cuando ve a Simón. En esta secuencia Simón ha ido a Inglaterra para conocer a Mina y darle un anillo que Bilal iba a ofrecerle. Mina sale de casa con su madre y Simón sale al encuentro. Mina, al ver a Simón, le dice algo a su madre en árabe, ya que la madre no habla inglés. Simón y ella se van los dos solos a un bar a tomar un café. Cuando Simón le da el anillo, ella lo rechaza diciendo que nunca podrá llevarlo, ya que en diez días se casa con otro hombre y el anillo sería un insulto. En este momento, vuelve a perder su identidad y se marcha a vivir lo que le han dictado que viva.

Los momentos de las comidas son momentos importantes de las relaciones sociales o familiares, ya que es un momento de intercambio entre las personas que están sentadas a la mesa. A través de estos momentos quedan marcados algunos aspectos característicos de las personas que participan en este evento cotidiano, así como sus relaciones y la sociedad en la que viven. A través de ellos podemos ver los choques culturales, como es el caso de la familia de Mina.

La película *Welcome* comienza mostrando el pasillo y la cocina de la casa de Mina en Londres. Esta secuencia está rodada con un plano general, con la cámara fija, en cuyo encuadre vemos aparecer y desaparecer los actores (secuencia 3). En la cocina vemos a la madre de Mina preparando la cena, cuando llaman por teléfono y pide a su hijo, Mirko, que responda. Mirko comienza a hablar con Bilal, que está al otro lado de la línea y que pregunta por Mina. A los pocos segundos entra el padre de Mirko y éste se queda callado sabiendo que su padre no aprueba la relación entre Mina y Bilal, cuando el padre le pregunta con quién hablaba por teléfono, Mirko responde que era un compañero, sin decir quién era realmente. En la cena se ve a la familia de Mirko alrededor de una mesa baja, comiendo cuscús, todos sentados en el suelo, como se hace tradicionalmente en los países de Oriente Próximo (secuencia 4).

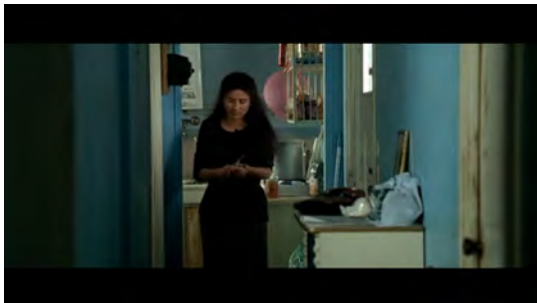
Secuencia 3



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6

Secuencia 4:

El diálogo se desarrolla en kurdo, así que el diálogo que transcribiremos aquí será en francés, como en la versión original de la película.

- (Mirko) Chez Pizza Hut, ils cherchent des livreurs.
- (Padre) Tu connaît pas les rues. Il faut connaître les rues.
- (Mirko) Si, je les connaît (suenta el móvil).
- (Padre) Si je te dis... Osborne Road, tu y vas comment?
- (Mirko) Je regarde le plan.
- (Padre) Faut l'avoir dans la tête, le plan.
- (Mirko) Je me débrouillerai. Ce sera toujours mieux que la plonge chez l'indien (*suenta el teléfono de la casa*).
- (Mina) Mange ta viande aussi.
- (Padre) Amed Darash, speaking. De la part?... Mirko... Bilal... On peut pas manger tranquille!
(breve diálogo entre Mirko y Bilal).
- (Mère) Tu en veux?... toi aussi?
- (Père) C'est qui, Bilal?
- (Mirko) Un copain.
- (Père) Et c'est qui?... eh?
- (Mirko) Le fils de Kayani.
- (Père) Et il veut quoi?



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



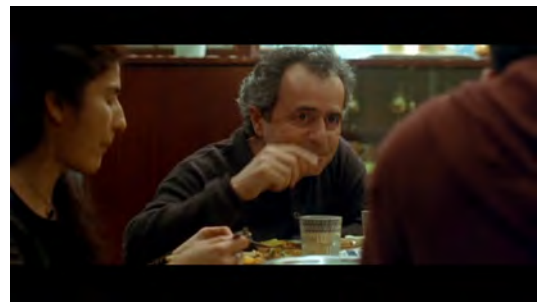
Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



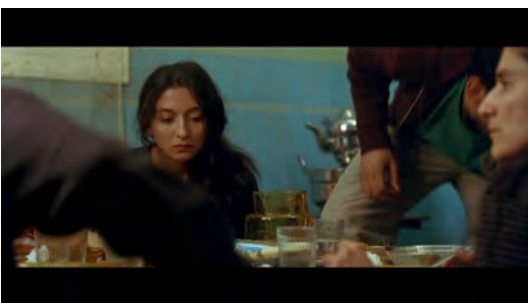
Fotograma 14



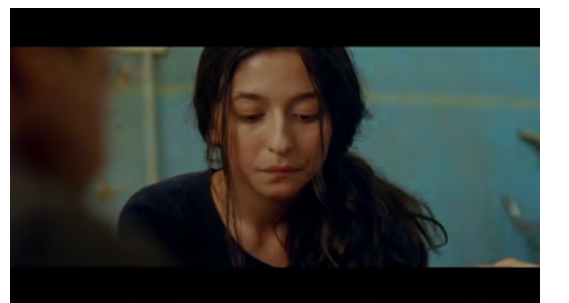
Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



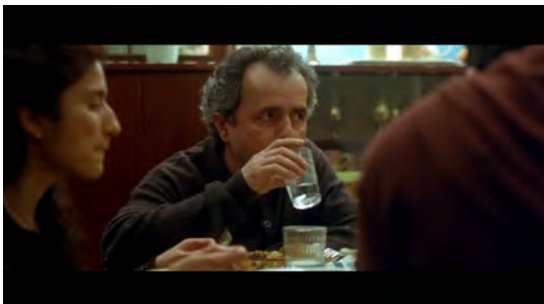
Fotograma 20



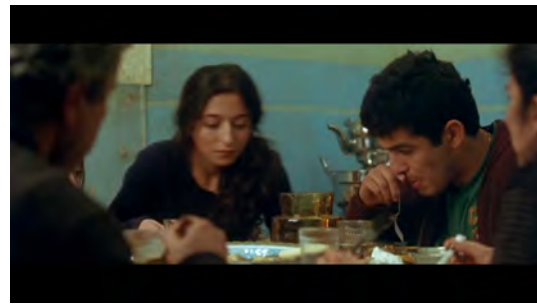
Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



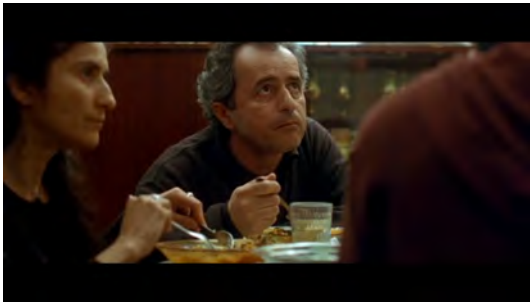
Fotograma 24



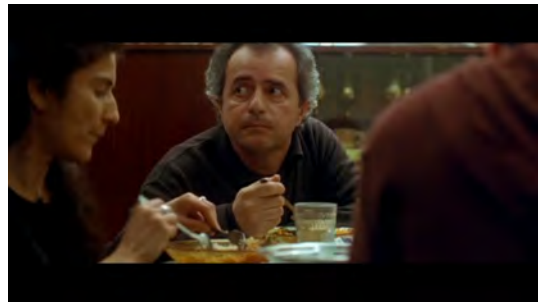
Fotograma 25



Fotograma 26



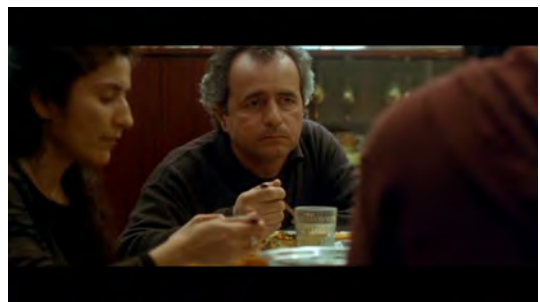
Fotograma 27



Fotograma 28



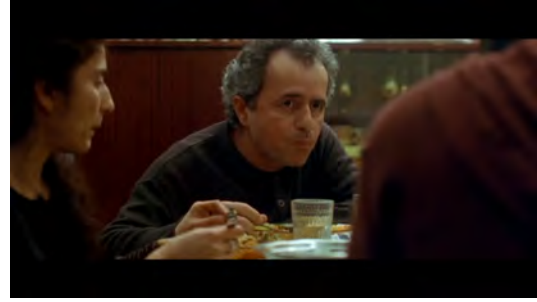
Fotograma 29



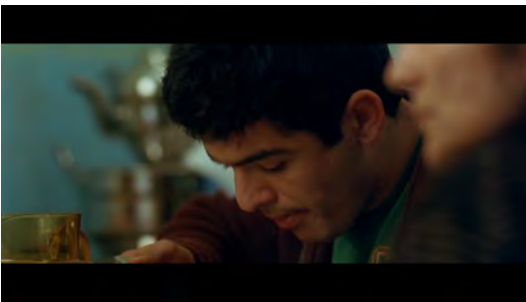
Fotograma 30



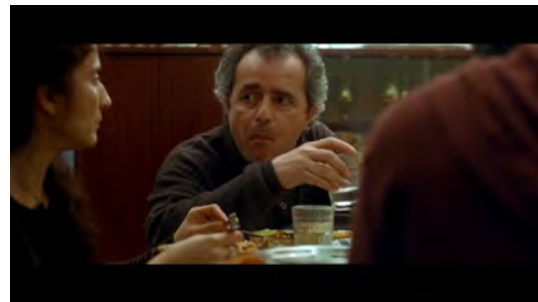
Fotograma 31



Fotograma 32



Fotograma 33



Fotograma 34

Las únicas personas que hablan son el padre y el hermano, los hombres, en ese momento suena el teléfono y es el padre el que se levanta para responder. Durante toda la secuencia la madre y Mina tiene los ojos puesto en el plato la mayor parte del tiempo, rara vez levantan la vista. Al teléfono es Bilal que quiere hablar con Mirko, el padre va a buscar a Mirko. Cuando Mirko coge el teléfono y comprende que es Bilal, le dice que no puede hablar con su hermana, que su padre está en la casa. Es revelador de la situación el hecho de que Bilal, al responder el padre al teléfono, pregunta por Mirko y no por Mina. Aquí se hace sentir la tradición de no hablar directamente con las mujeres sin el permiso paterno y el hecho de que los padres no están de acuerdo con la relación de Mina.

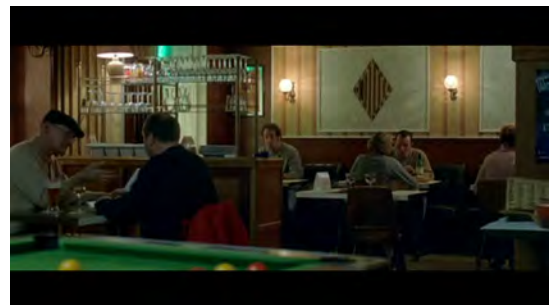
Cuando el padre le dice a Mirko que responda, se siente una gran tensión en la cara de Mina (fotogramas 17, 18 y 19). Cuando Mirko vuelve a la mesa, Mina se levanta y se va siempre con la tensión reflejada en el rostro (fotogramas 21, 22 y 24). El padre pregunta quién es y Mirko le dice que Bilal, el hijo de Kayani, y la tensión se marca en la cara del padre y de la madre, que se miran por primera vez desde que empezó la cena (fotogramas 30, 31, 32, 33

y 34). En esta secuencia podemos ver el interior de la casa de la familia de Mina, en ella podemos ver que no tienen grandes cosas, y lo poco que tienen viene directamente de su país de origen. Este interior, sobrio, no deja traslucir ningún elemento que nos indique que están viviendo en Londres o en cualquier país occidental. La secuencia está rodada con primeros planos y planos generales en los cuales se muestra la reunión familiar, como un núcleo, una unidad. No obstante, los primeros planos hacen hincapié en la tensión existente entre los diferentes personajes, ya sea por la autoridad (el padre), las ganas de libertad (el hijo) o por la resignación y ansiedad (la hija).

En relación con la cena existen otras dos secuencias que nos parecen importantes nombrar aquí, debido al contraste que presentan entre ellas. La primera es la cena de Simón en un restaurante, solo, mirando en la televisión los campeonatos de natación, atendido por una camarera y rodeado de mesas en las cuales hay parejas de personas que comen. Entre esta escena y la precedente, vemos la cena de Bilal con el resto de inmigrantes ilegales en la calle, cerca del puerto donde embarcan los camiones para atravesar la frontera, y que comen la comida que les ha proporcionado los “Restos de Cœur”.



1. La familia de Mina



2. Simón en un bar



3. Los inmigrantes en la calle

Con estas tres escenas se representan diferentes elementos de la cultura y la sociedad actual. Por un lado tenemos el núcleo familiar muy conservador y muy tradicionalista (imagen 1), que en este caso está representado por una familia inmigrante que mantiene, en la intimidad familiar, las tradiciones del país de origen en paralelo a las costumbres del país de acogida. En esta secuencia, rodada con colores cálidos, la cámara hace un plano general sobre el grupo de comensales, para hacer después un primer plano sobre Mirko y, después, sobre su padre mientras éstos hablan, olvidando al resto de los asistentes. En esta escena es la propia cultura de los comensales la que crea la exclusión en contraposición con la sociedad en la que viven (Londres). Esta exclusión se resalta con los primeros planos de los dos hombres durante la conversación.

El mundo moderno con su individualismo queda reflejado en la imagen 2. Esta secuencia rodada también con colores cálidos vemos a Simón solo en una mesa. El individuo se ha vuelto indiferente a todo lo que le rodea, creando una auto-exclusión. Simón es un claro ejemplo de este individualismo y de la soledad de las personas, esto queda reflejado en un momento de la película en el que Simón acoge a Bilal en su casa, junto con Zoran, y comen una pizza precocinada que tenía Simón en el congelador y calentada en el microondas. La pizza congelada, es una representación clara del imaginario colectivo que se imagina a las personas que viven solas y sin ningún tipo de relación, comiendo comida precocinada en casa o comiendo solo en un bar.

Por último, hay una parte de la sociedad que no queremos ver y que es renegada e ignorada por los demás. Este sector de la sociedad está compuesto en su mayoría por inmigrantes ilegales y pobres que viven de la caridad, son los excluidos de la sociedad (imagen 3). Por un lado hay gente caritativa que dedica parte de su tiempo y de su dinero a alimentar y ayudar a los más necesitados pero por otro, nos muestra los fallos de la sociedad moderna que normalmente quiere esconderlos o negarlos. Esta imagen en contraposición con las otras dos tiene filtros azules para acentuar el contraste con respecto a las otras escenas de comidas. Aquí podemos ver, como dijimos anteriormente en el apartado de las representaciones sociales, podemos ver los fantasmas de la sociedad expuestos en el cine, se muestra lo que realmente se quiere ocultar.

2.1.5.3. La soledad.

La soledad en esta película se manifiesta de diversas maneras, una de ellas, como acabamos de ver es la comida de Simón sólo en el restaurante. Sin embargo, a lo largo de la película encontramos muchos momentos de soledad que nos han resultado importantes ya que transmiten la idea de la soledad del inmigrante y de la sociedad. La soledad de Mina, rodeada de su familia pero incomprendida, la soledad de Bilal rodeado de sus compañeros de fatiga, pero solo en sus esfuerzos por llegar hasta Mina. La soledad de cada uno de los inmigrantes que buscan un sueño, y la soledad del ser humano en su búsqueda diaria.

La representación de la soledad, en esta película, va siempre acompañada de un leitmotiv, que sitúa al espectador en un estado emocional afín al protagonista.

El leitmotiv (del alemán *leiten* - guiar, dirigir- y *motiv* –motivo-) es un término creado por Richard Wagner indicando un tema musical recurrente dentro de una composición. Actualmente el leitmotiv ha evolucionado y, dependiendo de la disciplina, se puede desarrollar de diferentes maneras, por ejemplo los colores en la pintura o las frases en la literatura. Por lo tanto, podemos decir que un leitmotiv es el motivo central que se repite dentro de una obra.

En *Welcome* el leitmotiv toma una relevancia especial ya que apenas hay música en la película. La composición de Wojciech Kilar “Agata’s theme” y “The black sun” es el tema recurrente. La diferencia entre una composición y otra es que la primera es un solo de piano, produciendo un gran sentimiento de soledad y abandono, y la otra tiene la orquesta que acompaña al piano, dando más dramatismo a las escenas donde se introduce. El leitmotiv aparece en siete secuencias de la película que tienen en común la soledad, la desesperación y la tristeza de los personajes:

Secuencia 5:

- (Bilal) Excusez-moi... Calais? C'est par là?
- (Hombre) Calais c'est par là, oui.
- (Bilal) Merci.



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



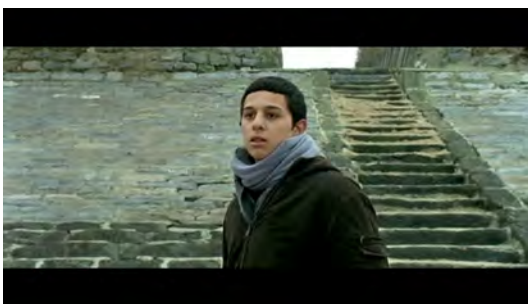
Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



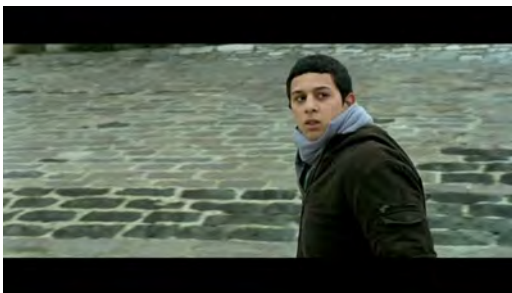
Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26



Fotograma 27

En la primera secuencia vemos a Bilal recién liberado por el juez que, después de su tentativa de atravesar la frontera oculto dentro de un camión, llega a la playa y pregunta a un hombre la dirección para ir a Calais, tras escuchar las indicaciones Bilal inicia la marcha a pie y ve, a lo lejos, los acantilados blancos de Dover (Inglaterra).

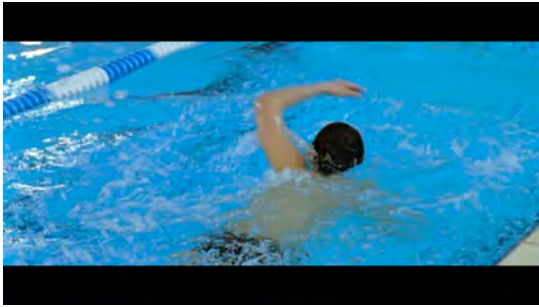
En el fotograma 20 de esta secuencia vemos, en primer plano la orilla del mar y en el horizonte se ve una línea blanca que son los acantilados de Dover. Es en este momento cuando el leitmotiv comienza a sonar. Seguidamente pasamos al fotograma 23 donde se inicia una secuencia en la cual la cámara sigue a Bilal mientras este anda hacia Calais y gira la cabeza para mirar los acantilados. Aquí sentimos la impotencia y desesperación de Bilal al ver el sueño de “El dorado”, tan cerca y tan lejos al mismo tiempo. Podemos apreciar la soledad y la determinación de Bilal que, estando tan cerca de su objetivo, no va a renunciar. El director

utiliza la luz natural de un día gris y nublado que transmite frío y soledad, pero a la vez un poco de esperanza si lo comparamos con las secuencias donde utiliza los filtros de color azul. Utiliza primero un plano de conjunto para ver al hombre con su nieto/hijo. Seguidamente, con la cámara fija, vemos aparecer a Bilal en lo lato de la escalera y cómo se acerca progresivamente a la posición del objetivo, obteniendo así un plano medio (fotogramas 13, 13, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23). Después, la cámara sigue a Bilal mientras éste se aleja con paso firme y decidido hasta conseguir un plano general.

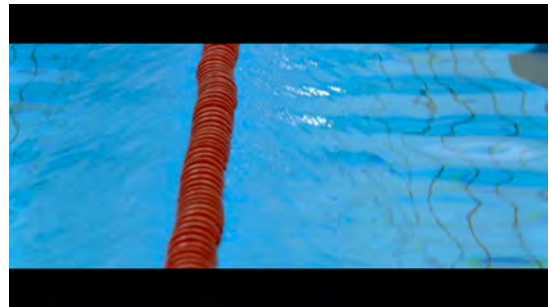
En la segunda secuencia donde aparece el leitmotiv (secuencia 6) vemos a Bilal entrenándose en la piscina al final de la tarde. Simón está recogiendo las líneas de la piscina y le dice que van a cerrar, que tiene que irse, a lo que Bilal responde que un “largo más” y se va. Después Simón apaga las luces de los vestuarios y de la piscina, y detrás se observa a Bilal vistiéndose.

Secuencia 6:

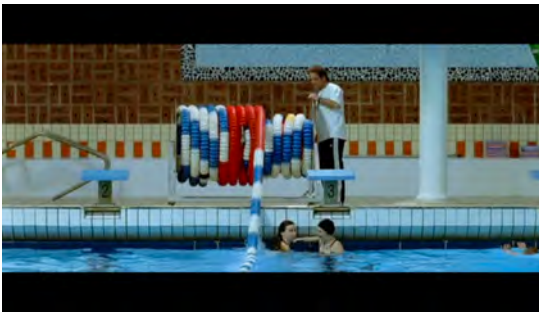
- (Bilal) Bien?
- (Simón) Non, la tête ça vas pas. Il faut que tu respires plus haut, comme ça... et les pieds non plus, mais on vera ça demain. C'est l'heure de partir.
- (Bilal) Encore une
- (Simón) Allez! On ferme! Dépêche-toi!.



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10

En esta secuencia comenzamos a ver la soledad de ambos personajes, uno nadando para poder alcanzar su objetivo, el otro observando sin poder hacer nada para impedir el drama. Aquí Simón empieza a tomar consciencia de su situación frente a los problemas de la sociedad, envidiando esa fuerza interior que impulsa a Bilal y que él ha perdido. Esta secuencia está rodada con planos medios y con una luz azulada pero, no obstante, más cálida en comparación con los azules del exterior. Esto provoca un espacio neutro para los dos personajes, un espacio donde no hay problemas.

El tercer momento de la película (secuencia 7) donde encontramos el leitmotiv es en el momento en que Simón va a encontrar a Bilal y a Zoran en la calle y se los lleva a su casa para que pasen la noche.

Secuencia 7:



Fotograma 1



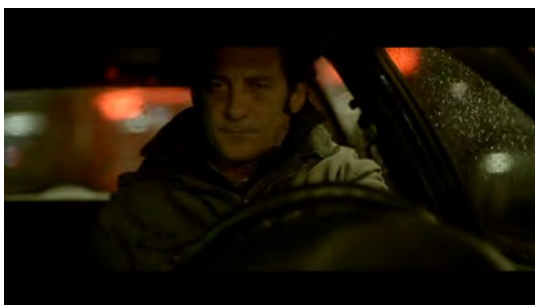
Fotograma 2



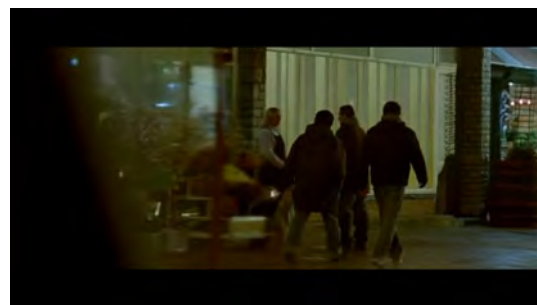
Fotograma 3



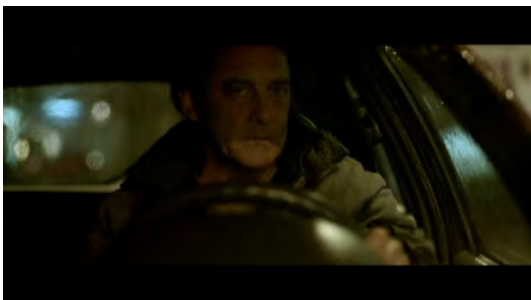
Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8

El leitmotiv comienza en el fotograma 1 donde vemos como Simón mira cómo Bilal se aleja haciendo largos en la piscina. En el fotograma 2 pasamos a otra secuencia con un corte, siempre con el leitmotiv de fondo, donde vemos a Simón andando hacia su coche. En un principio no se distingue bien, porque le vemos a través de los escaparates de las tiendas y de los coches, creando una barrera a la que se le añade la poca luz, que le hace casi invisible, como si no quisiera ser visto por el ojo del espectador.

A partir del fotograma 4 vemos a Simón al volante de su coche, que impone una barrera más entre él y el mundo exterior, hasta que en el fotograma 5 ve a Bilal con un amigo (Zoran) y, después de dudar unos instantes decide recogerlos y llevarlos a su casa. En el momento en que para el coche para avisarles se acaba el leitmotiv.

El siguiente leitmotiv está compuesto por dos secuencias, la primera en la piscina por la noche (secuencia 8) y la segunda en la piscina por la mañana temprano (secuencia 9):

Secuencia 8:



Fotograma 1



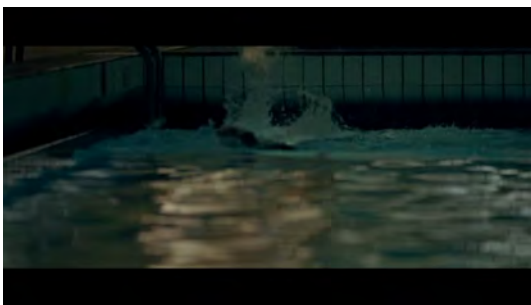
Fotograma 2



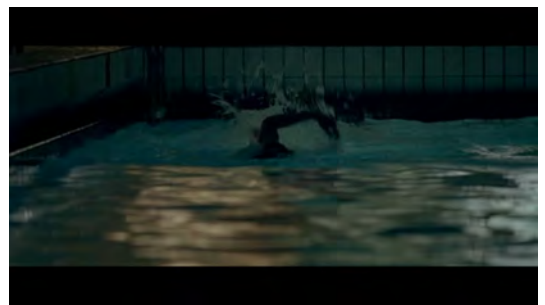
Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



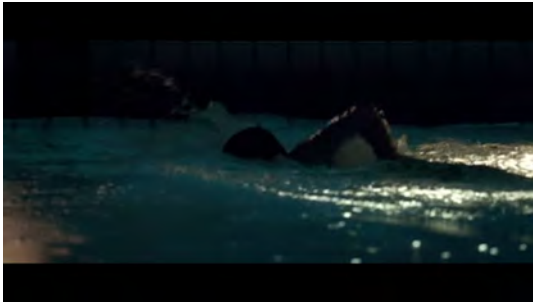
Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11

Secuencia 9:



Fotograma 1



Fotograma 2



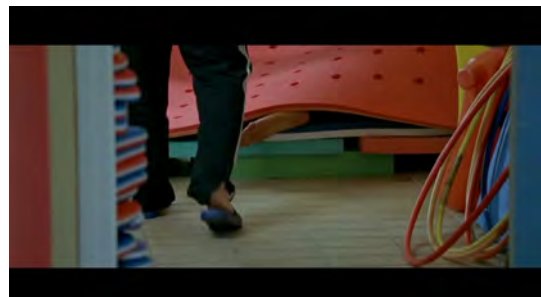
Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



fotograma 6

En la secuencia 8 aparecen primero los vestuarios vacíos de la piscina de Calais. Seguidamente vemos la piscina a oscuras, en silencio y tranquila; poco a poco al fondo apreciamos la figura de una persona que se mete en el agua de manera silenciosa y que empieza a nadar: es Bilal. En esta secuencia la cámara, haciendo un travelling, sigue a Bilal a lo largo de la piscina jugando con el contraluz que producen los focos acuáticos de la piscina. Este contraste, junto con el leitmotiv, provocan una gran soledad y desesperación en la situación de Bilal.

En la secuencia número nueve vemos cómo el compañero de Simón y Simón abren la piscina y comienzan a prepararla para el nuevo día de trabajo. Simón ve un pie entre las colchonetas y descubre a Bilal que ha pasado la noche allí. En la primera secuencia se hace hincapié en la soledad de Bilal, pero en la segunda el leitmotiv nos sugiere la soledad de los personajes pero además una monotonía desesperante en el trabajo de Simón, como una decepción continua de su vida o como una situación sin salida. Simón fue campeón olímpico y su vida deportiva termina como profesor de natación en la piscina pública de Calais, el director recrea la impresión de que este trabajo es un fracaso para las ambiciones de Simón. Así mismo crea la idea de rutina y desidia de Simón, que en ningún momento se mete en la piscina para enseñar a sus alumnos, se dedica a hacer los movimientos de natación fuera del agua.

En la siguiente secuencia el leitmotiv comienza con el arresto de Bilal en su primer intento por atravesar el Canal a nado. En el fotograma 1 vemos como los policías llevan a una serie de inmigrantes al interior del centro de detención para inmigrantes ilegales. Del fotograma 2 al fotograma 3, haciendo un travelling, el director nos acerca a la cama donde Bilal se recupera de su intento. La cámara continúa subiendo poco a poco hasta la reja de las ventanas del centro mostrando el encarcelamiento de Bilal, más allá de los barrotes de la ventana hay un muro de ladrillo que acentúa el encierro de los inmigrantes. Este fotograma se funde con el fotograma 5, donde se muestran unos barrotes del mismo tipo que los del centro de Bilal, sólo que en este caso son los barrotes de la comisaría en donde mantienen detenido a Simón por ayudar a un inmigrante ilegal. Con este raccord el director acentúa la conexión entre los dos personajes, cuyas vidas se encontraron de manera casual y siguen el mismo camino, creando un paralelismo entre los personajes.

En los fotogramas 6 y 7 vemos a Simón sólo mirando a través de los barrotes de la celda donde le han metido. El leitmotiv acaba con la llegada del comisario rompiendo así la

soledad y la conexión entre los personajes, ya que el comisario representa al Sistema y es todo lo que impide a Bilal ser feliz y poder conseguir sus sueños.

Secuencia 10:



Fotograma 1



Fotograma 2



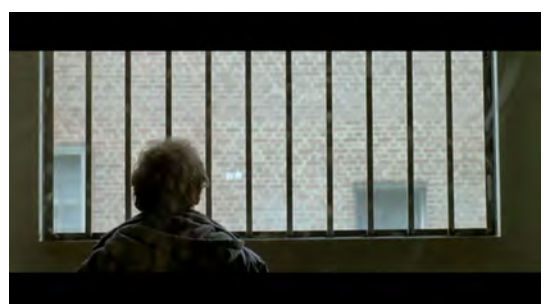
Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8

Las dos siguientes secuencias, están unidas por el leitmotiv creando, gracias a él, una “secuencia musical” única. En la primera imagen de la secuencia 11, vemos a Simón que está abriendo la piscina, y preparando todo para cuando lleguen los primeros bañistas. En el fotograma 3 vemos que se para y mira el agua de la piscina y, en el fotograma 4, se tira al agua y comienza a nadar con furia. En este momento el espectador se da cuenta de que, durante toda la película, Simón, profesor de natación y campeón olímpico de natación, nunca se ha metido en el agua. En este momento, en que le vemos nadar pasamos a la secuencia 12, donde se aprecia la unión y el paralelismo entre los personajes. Simón nada, porque sabe que Bilal está nadando y de esta manera parece darle fuerzas para lograr su travesía y se acentúa la simbiosis que existe entre los dos personajes que tienen el mismo sentimiento de soledad, la soledad del nadador.

Secuencia 11:



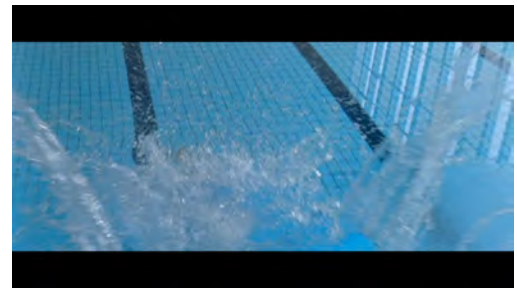
Fotograma 1



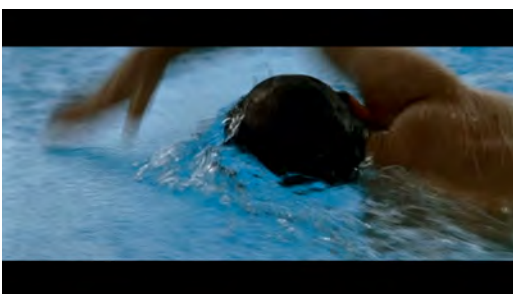
Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5

Secuencia 12:



Fotograma 1



Fotograma 2



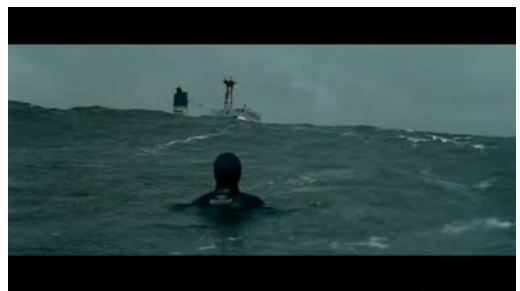
Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



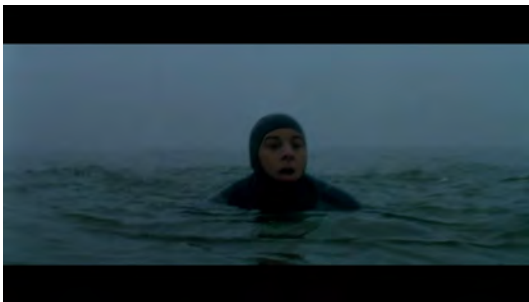
Fotograma 6



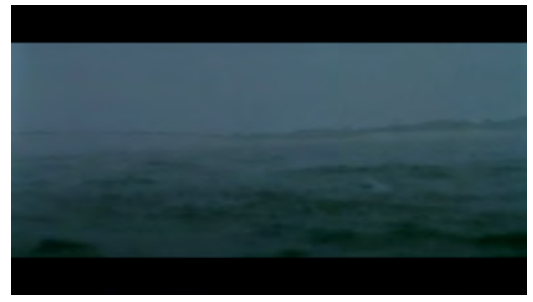
Fotograma 7



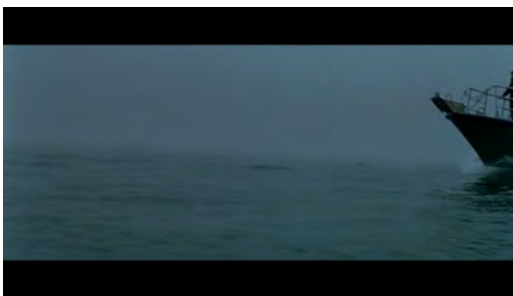
Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15

En esta secuencia 12 se desarrolla la travesía a nado de Bilal. Esta secuencia está rodada con planos generales y medios planos utilizando una luz oscura y gris-azulada para mostrar el frío y el mal tiempo que imperan en el Canal así como la luz de la mañana, justo antes del amanecer. En el primer fotograma apenas podemos localizar a Bilal en la inmensidad del océano, luego el fotograma 2 nos muestra una secuencia (que nosotros hemos abreviado debido al gran número de fotogramas) en la que la cámara sigue a Bilal nadando. Seguidamente pasamos al fotograma 3 donde se ve a Bilal muy pequeño en la inmensidad del océano y donde se puede observar la fuerza de las corrientes marinas del Canal. Tras mostrar las corrientes el director nos muestra el tránsito de barcos mercantes (fotogramas del 4 al 7), como una autopista de barcos, unos detrás de otros, haciendo especial hincapié en la cantidad de barcos que pasan y en la pequeñez del protagonista (fotogramas 6 y 7).

Durante varios segundos seguimos las brazadas de Bilal hasta que se para y ve en el horizonte los acantilados de Dover a pocas millas (fotograma 10), al final de la película nos

dirán que estaba a 800 metros de las costas británicas. Tras esta visión, la cámara se queda quieta y un barco aparece por el lado derecho de la pantalla (fotogramas 11 y 12), es la guardia costera inglesa (Royal Navy). Uno de los marineros ve a Bilal (fotograma 13), y ahí comienza la persecución, ellos buscando a Bilal para recogerlo y Bilal intentando escaparse. Esta persecución dura unos segundos y acaba, junto con la música, cuando Bilal se mete bajo el agua para escapar de sus perseguidores, y no vuelve a salir (fotograma 15).

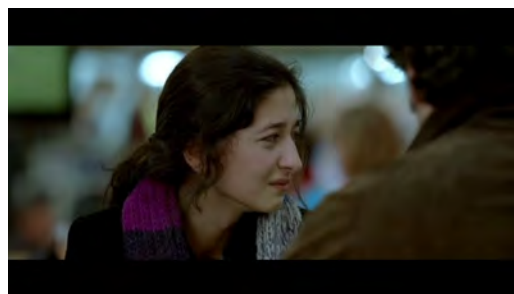
En esta secuencia es interesante la utilización de los tonos grises y el fondo de bruma marina que junto con la música sobrecogen al espectador. Estos colores contrastan con los colores claros y la luminosidad de la secuencia de Simón en la piscina, nadando en simbiosis con Bilal. Estas dos secuencias unidas por el leitmotiv nos muestran esa unión que al final se produce entre los dos protagonistas. En especial para Simón que nunca se había interesado por los inmigrantes.

Secuencia 13:

- (Mina) Comment vous l'avez rencontré?
- (Simón) À la piscine. Il venait s'entraîner. Il avait acheté ça pour vous. C'est une bague ancienne. Très ancienne. Diamants et saphirs.
- Je ne pourrai jamais la mettre le mariage est dans dix jours. Pourquoi vous lui avez pas dit de ne pas venir?.
- (Simón) Je lui ai dit
- (Mina) Il faut que je parte.



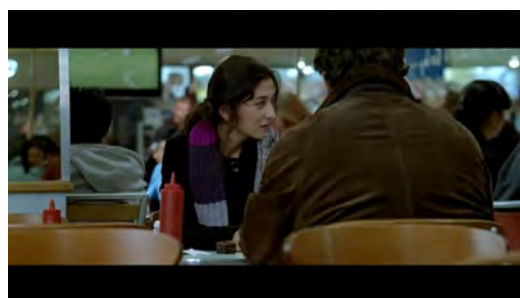
Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7

En esta última secuencia (nº13) donde encontramos el leitmotiv, Simón viaja a Londres para encontrarse con Mina y darle la mala noticia. La música comienza con un primer plano de Mina al conocer la noticia y apartando la vista de Simón (1 y 2). Seguidamente, la cámara enfoca a Simón el cual le dice a Mina que Bilal no hizo caso de la advertencia de ésta de no venir a Londres ya que la obligaban a casarse. Después le da el anillo diciendo que Bilal lo había comprado para ella, ella lo rechaza diciendo que nunca podrá ponérselo tras lo cual se despide y se va (fotogramas 3 - 5). La cámara se centra en Simón que mira la televisión donde están retransmitiendo un partido de fútbol del Manchester United (el equipo donde Bilal quería jugar). El leitmotiv acaba con un plano detalle del estuche cerrado donde se encuentra el anillo que simboliza el fracaso de la relación y de la amor en la situación de Mina.

2.1.5.4. La identidad frente a los encuentros.

Bilal y los inmigrantes.

Ya hemos descrito el primer encuentro de Bilal con los inmigrantes Afganos. Poco después Bilal tiene un encuentro con Zoran, un chico de su pueblo. Zoran emigró hace meses y en su ciudad de origen todos creen que ya está en Inglaterra trabajando.

Secuencia 14:

— (Voluntario 1) Bonsoir.

- (Voluntario 2) Arrêtez là, oh ! oh !oh !oh ! ça suffit, toi ! toi, tu vas derrière, tu vas derrière ! eh ! toi, tu restes, eh ! toi tu restes dans la queue, non, s'il te plait, où tu vas ?
- (Bilal) Oh ! Zoran ?
- (Zoran) C'est un copain, il est de Mossoul
- (Koban) je m'en fous !
- (Zoran) Koban, c'est un copain !
- (Bilal) Qu'est-ce que tu fais là ?
- (Zoran) et toi ?
- (Bilal) Ta mère dit que t'es à Londres, que tu l'as appelée, que ça va.
- (Zoran) C'était pour ne pas l'inquiéter.
- (Bilal) Mais t'es là depuis quand ? ... eh ?
- (Zoran) Deux mois et demi.
- (Immigrante 1) trois mois, moi.
- (Zoran)T'as l'argent pour les passeurs ?
- (Bilal) Je me mets sous les camions, moi. Pas besoin de passeur.
- (Zoran) Ici, les chiens te chopent. Et dans les camions il faut un passeur.
- (Bilal) et ils prennent combien ?
- (Zoran) 500.
- (Bilal) euros ? Juste pour monter dedans ?
- (Zoran) Oui, si tu me les prêtes, je te les rends à Londres.
- (Bilal) Et les trains ? le tunnel ? mais si, je me suis accroché dessous, en Albanie.
- (Zoran) Ici les trains roulent à 160. Ceux qui ont essayé, le train leur est passé dessus.
- (Voluntario 1) Salut ! tu es nouveau, toi. Tu viens d'arriver?
- (Bilal) Oui.
- (Voluntario 1) Quand? T'es arrivé quand?
- (Bilal) Là, aujourd'hui.
- (Marion) Comment tu t'appelles?
- (Bilal) Bilal.
- (Marion) Tiens, bonne chance!
- (Bilal) Merci.
- (Voluntario 1) Ça va ?

- (Zoran) Ça va.
- (Bilal) Et les bateaux ?
- (Zoran) Quoi, les bateaux ?
- (Bilal) Les bateaux de pêche, les voiliers... on peut pas en piquer un ?
- (Zoran) Y a des flics partout, au port. Et les bateaux sont verrouillés. La seule solution sont les passeurs.
- (Immigrante 1) Moi, il me manque que 50 euros. Je te les rendrai aussi à Londres...
- (Zoran) Alors ? tu me les prêtes ?
- (Bilal) On peut passer demain ?
- (Zoran) Je vais voir. Je te les rends, parole.
- (Bilal) Y a un téléphone, dans le coin ?
- (Zoran) Aran !
- (Aran) Pour où ?
- (Bilal) L'Angleterre !
- (Aran) Une minute, 10 euros.



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



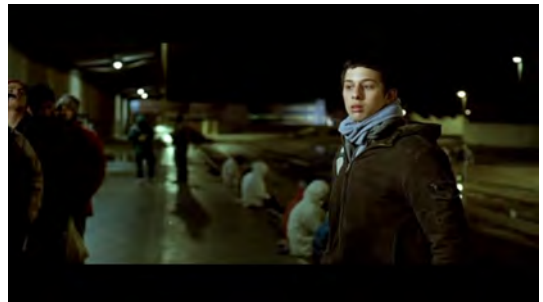
Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 18



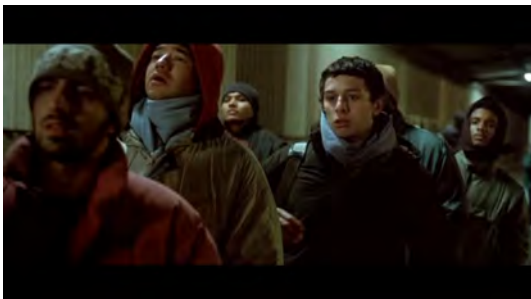
Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



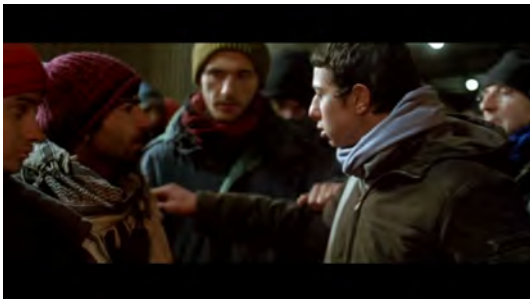
Fotograma 23



Fotograma 24



Fotograma 25



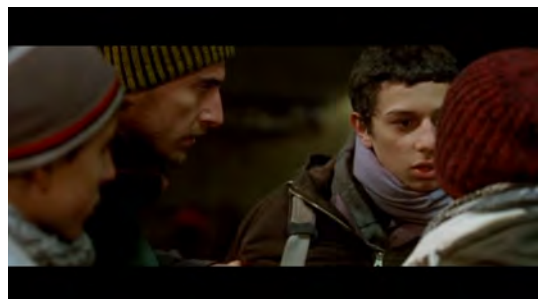
Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29



Fotograma 30



Fotograma 31



Fotograma 32



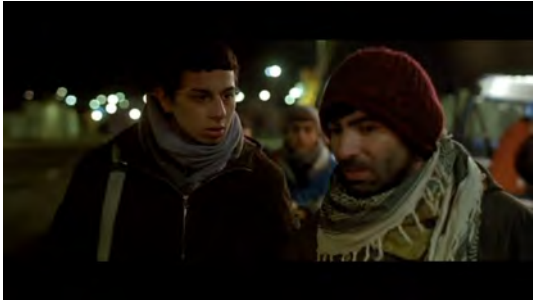
Fotograma 33



Fotograma 34



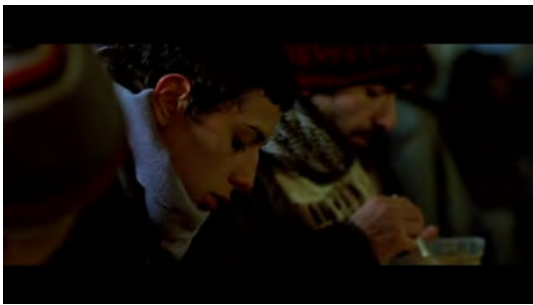
Fotograma 35



Fotograma 36



Fotograma 37



Fotograma 38



Fotograma 39



Fotograma 40



Fotograma 41

En esta secuencia, Bilal llega a una parte del puerto que parece estar habilitada como “refugio” para los inmigrantes. Del fotograma 1 al fotograma 9 vemos una perspectiva general de los inmigrantes, de los voluntarios dando de comer a los inmigrantes y de la cola de inmigrantes esperando para comer. Del fotograma 10 al 14 vemos la llegada de Bilal, y su cara de asombro y perplejidad al ver la cola que hay y la cantidad de gente que hay. Poco a poco Bilal avanza hacia el final de la cola para ponerse en ella, y al poco tiempo, en el fotograma 19, vemos que ya hay más gente detrás de él. Con esta primera parte de la secuencia el director nos muestra la cantidad de inmigrantes que hay y cómo aumentan sin que nadie se de cuenta.

Del fotograma 18 al 23 se produce una pelea en la cola porque, parece ser que un inmigrante quiere colarse. En ese momento, Bilal ve a Zoran. En esta escena, Bilal le cuenta que en el pueblo todos le creen en Inglaterra y que su madre, la de Zoran, dice que Zoran está bien. A esto Zoran responde que lo hace para que ella no se preocupe. En esta escena podemos imaginar un hecho que debe repetirse con bastante frecuencia, los hijos que emigran y llaman a sus familiares para decirles que todo va bien, aunque sea mentira, creando en el resto de los vecinos la esperanza de emigrar en busca de una vida mejor. El asombro, el enfado por la mentira de Zoran, y la desilusión quedan reflejados en el rostro de Bilal del fotogramas 25 al 33.

El encuentro con Simón es más frío al principio aunque, conforme avanza la película, la relación se volverá más cercana. La secuencia del encuentro entre Simón y Bilal se desarrolla en la piscina de la ciudad de Calais donde Simón trabaja como socorrista y profesor de natación.

Secuencia 15:

- (Simón) Allez, vas-y écarte bien les jambes, voilà, comme ça, comme une grenouille... on s'accroche pas aux lignes, s'il vous plaît... oh ! la ligne... il faut pas s'accrocher ! ... Allez, vas-y ramène tes jambes, voilà tu plis, tu écart et tu ramènes. Tu plis, tu écart, tu serres et tu ramènes... allez, encore une longueur, on y va !... doucement, doucement...
- (Bilal) Excusez-moi.
- (Simón) oui ?
- (Bilal) C'est combien, les leçons ?

- (Simón) Quoi ?
- (Bilal) Les leçons. Comme avec le petit.
- (Simón) Tu veux apprendre à nager ??
- (Bilal) Oui, le crawl...
- (Simón) Une leçon, 15 euros
- (Bilal) Pour une heure ?
- (Simón) Une demi-heure. Et le forfait C'est 120 pour dix leçons
- (Bilal) On peut commencer maintenant?
- (Simón) Ah ! non, pas maintenant, non. Mmm... demain après-midi, à deux heures, ça va ?
- (Bilal) À deux heures, d'accord. Merci.
- (Simón) Oui ? non, j'ai dit 15, un seul billet.
- (Bilal) Je paie deux leçons
- (Simón) Tu viens d'où ?
- (Bilal) Irak, Monsieur... Kurdistan



Fotograma 1



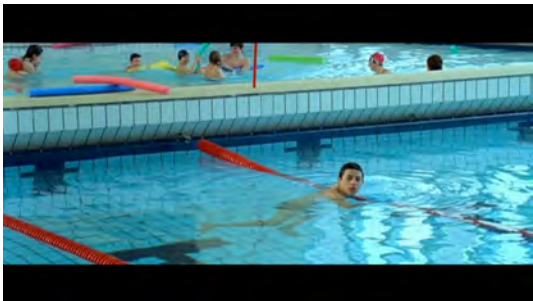
Fotograma 2



Fotograma 3



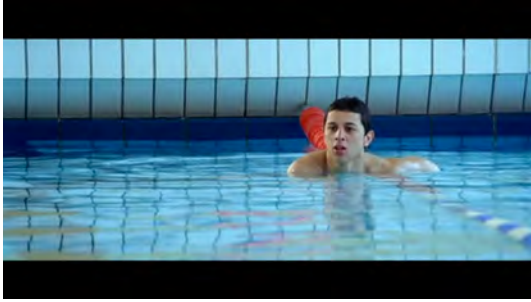
Fotograma 4



Fotograma 5



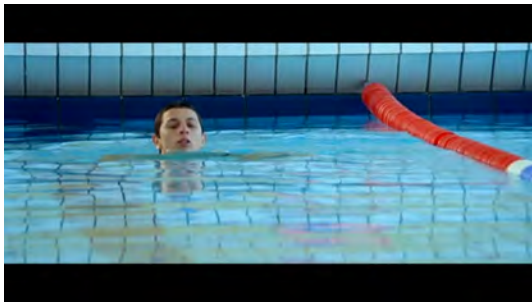
Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



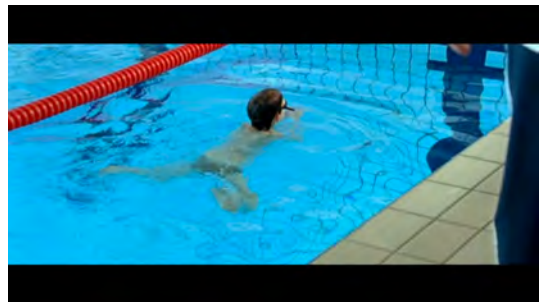
Fotograma 9



Fotograma 10



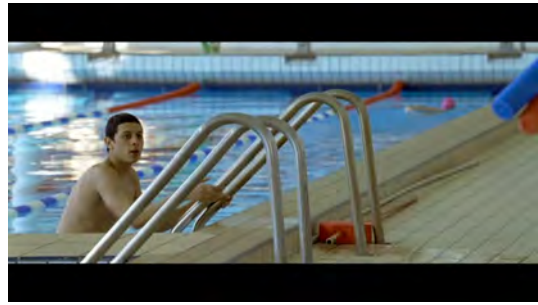
Fotograma 11



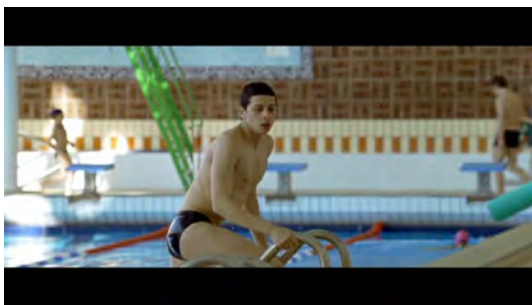
Fotograma 12



Fotograma 13



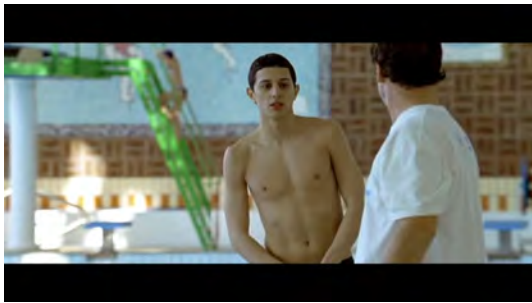
Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



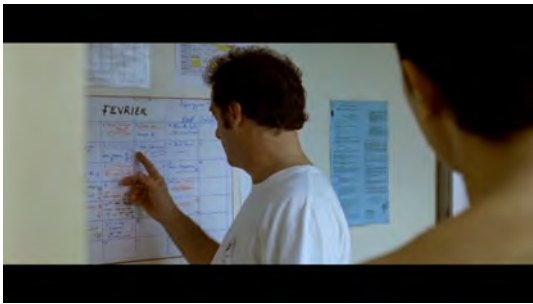
Fotograma 18



Fotograma 19



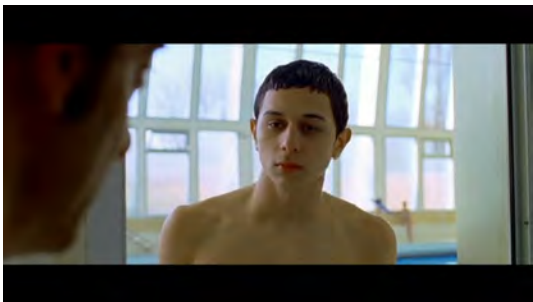
Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



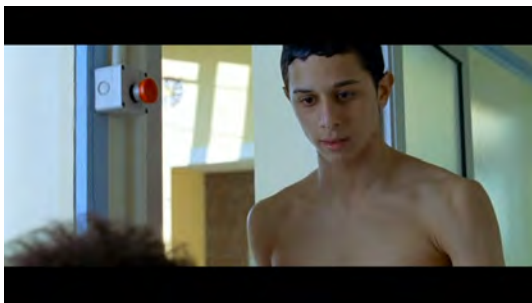
Fotograma 24



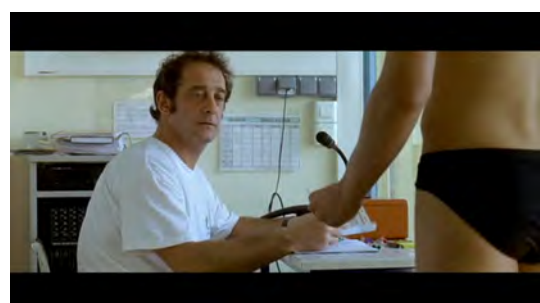
Fotograma 25



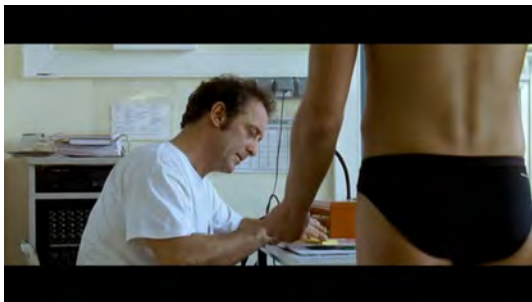
Fotograma 26



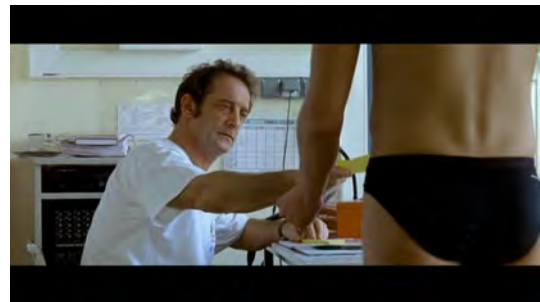
Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29



Fotograma 30

En esta secuencia Simón está dando clases de natación a un niño, para que aprenda a nadar “a brazas”, en ese momento el otro socorrista silba y hace gestos a alguien al fondo de la piscina. Simón se vuelve y ve a Bilal agarrado a las líneas flotantes que separan los pasillos de natación y le dice que no puede agarrarse a ellas. Como ve que no le entiende se lo vuelve a repetir pero acompañando sus movimientos con gestos. Bilal se suelta y empieza a imitar al niño. Al final de la tarde, Bilal le dice a Simón que se quiere inscribir para dar clases de natación. Así comienza la relación entre Simón y Bilal. En este primer encuentro vemos como Simón “evalúa” físicamente a Bilal y observa que tiene un cuerpo de atleta, Bilal en cambio está muy cohibido ante la presencia de Simón ya sea por que sabe que él es ilegal y tiene miedo o bien por que Simón impone con su presencia y su seriedad. Esta secuencia está rodada con planos medios para acentuar la conversación entre los personajes y un plano de conjunto (fotograma 3) que nos muestra el entorno de trabajo de Simón.

Secuencia 16:

En esta secuencia se desarrolla el primer intento de atravesar la frontera para ir a Inglaterra y el encuentro con el *coyote*¹¹⁷.

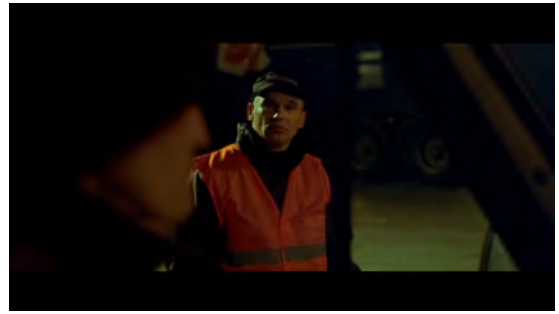
- (Zoran) Il faut respirer par le trou de la bâche, à cause du CO2, quand je te dirai, tu vas te planquer, tu mets ça sur ta tête, et tu respirez dedans.
- (coyote 1) Vos gueules ! fermez la !
- (coyote 2) C’est bon, je reste là moi, je dors.
- (coyote 1) Allez, vite, vite... allez...dépêche-toi... magne-toi, vas-y !
- (Inmigrante 2) Allez...
- (Bilal) Ça va ?
- (Inmigrante 1) Je me suis fait mal...
- (Koban) Mets le sac sur ta tête ! vas-y ! mets-le ! vite !
- (Inmigrante 2) Allez, descendez vite !
- (Zoran) Allez, descends !... vite !... vite !... vas-y, mets-le. Vite !
- (Koban) Tu vas nous faire choper, connard !
- (Zoran) Mets-le... serre-le !
- (Policía 1) Documents, licence... Vous avez chargé où?
- (Camionero) Pelzni, Tchèque.

¹¹⁷ Utilizaremos esta palabra que se usa en Méjico para designar a la persona, normalmente pertenecientes a mafias, que se encarga de hacer atravesar la frontera a los inmigrantes ilegales.

- (Zoran) Qu'est-ce que t'as ?
- (Koban) Mets-le ou je te saigne !
- (Policía 1) Vous transportez quoi? Des bouteilles ?
- (Camionero) Verres
- (Policía 2) Eh ! Il y a du monde là !
- (Policía 1) Oh ! Il y a du monde !
- (Policía 3) Vous savez combien ça coûte ça ? Ouvrez les portes!
- (Koban) Il est où ton pot ? L'enculé ! Putain de bâtard !
- (Zoran) Arrête, Koban ! Arrête !
- (Policía 4) Allez, de hors tout le monde ! Descendez !



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



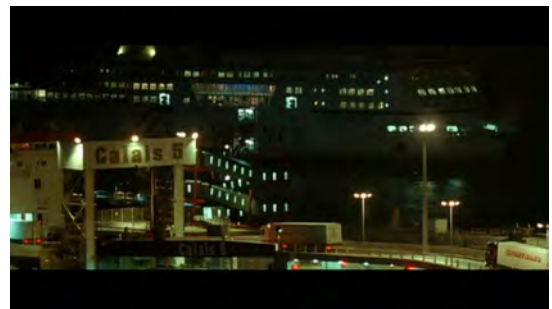
Fotograma 13



Fotograma 14



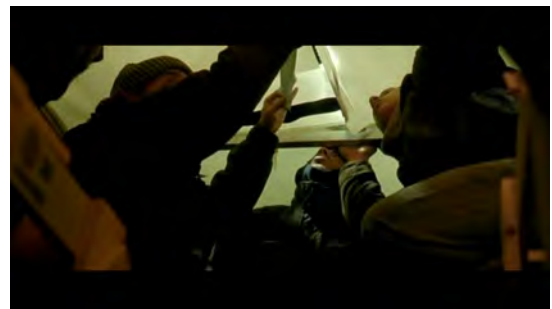
Fotograma 15



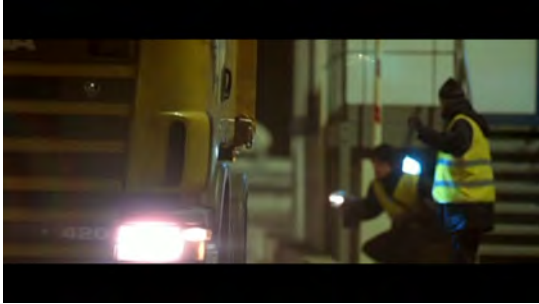
Fotograma 16



Fotograma 17



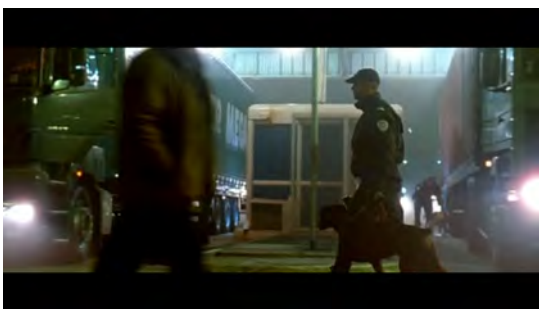
Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



Fotograma 24

En esta secuencia vemos el momento en que los inmigrantes clandestinos, Bilal entre ellos, han pagado al *coyote* que les ayuda a colarse en un camión que va a embarcar hacia Inglaterra. En los primeros fotogramas, del 1 hasta el 10, vemos como el *coyote* se pone al lado del camión elegido, después, a través de una trampilla en el techo de la camioneta, el *coyote* sube al camión y con un cúter abre el techo de plástico del camión, a través del cual entran los inmigrantes.

En esta secuencia la cámara se sitúa lejos de los personajes, como un espectador, tomando planos medios o generales, con la cámara fija. En el fotograma 2 ya vemos que la presencia policial comienza a hacerse sentir conforme el camión se aproxima al puerto comercial, desde el que se embarca para atravesar el Canal.

En el fotograma 6, el camión donde están nuestros protagonistas va rumbo hacia la entrada del puerto. En los fotogramas 7 y 8 vemos el interior del camión, donde todos los inmigrantes están lo más cerca posible del agujero abierto en el techo por el *coyote* para poder respirar. El objetivo de proceder de esta manera es porque no deben provocar que el índice de CO₂ dentro del camión sea más elevado de lo habitual. En la frontera, como veremos en los fotogramas 23 y 24, los policías miden el índice de CO₂ del interior del camión para ver si hay alguien dentro.

Los fotogramas más nos han impresionado en esta secuencia son el 14, 15, 16, 17. En ellos tenemos un plano general de la entrada del puerto comercial, del laberinto de vías de acceso, así como de la gran afluencia de camiones que pasan por ahí para ir a Inglaterra. Sabiendo que Bilal va en un camión, al ver estos fotogramas uno no puede evitar preguntarse

cuántos inmigrantes irán en esos camiones y cuántos conseguirán su objetivo. Estos fotogramas están grabados durante la noche, haciendo más patente la luz eléctrica de la zona portuaria, como un oasis de luz en la oscuridad, con la esperanza de cruzar. En el fotograma 17 el camión se acerca a la aduana del puerto, en ese momento, en el fotograma 18, los inmigrantes del camión de Bilal tapan el agujero para no levantar sospechas.

A partir del fotograma 19 hasta el fotograma 25, observamos el impresionante despliegue policial para controlar todos los camiones que van a subir a los barcos, y así impedir que haya ilegales escondidos dentro de ellos. En el fotograma 20, se muestra a Bilal con una bolsa de plástico en la cabeza. Esta bolsa se la ponen todos los inmigrantes dentro del camión para que el detector de CO2 no encuentre una anomalía en el aire del interior (fotogramas 23 y 24), uno de los inmigrantes del camión morirá asfixiado. También vemos cómo detienen a varios inmigrantes que estaban escondidos en un camión y que son detenidos.

En esta secuencia vemos la dureza y el esfuerzo que hacen los inmigrantes para poder llegar a su destino, jugándose la vida y la libertad.

2.1.6. *Los principales lugares de la película.*

2.1.6.1. Calais.

La película se desarrolla en la ciudad de Calais que está situada al noroeste de Francia en el departamento de Pas-de-Calais. Los principales lugares que podemos ver de la ciudad, y de sus alrededores, son el puerto comercial, la zona del puerto donde están instalados los inmigrantes, la playa y una de las calles de la ciudad.

2.1.6.2. El campamento de los inmigrantes y la *jungle*.

Al principio vemos a los inmigrantes instalados en un campamento cerca del puerto comercial. No vemos tiendas de campaña ni nada, pero están ahí todo el día puesto que en otra escena vemos cómo juegan al fútbol y llaman por teléfono... Posteriormente este campamento será desalojado por las fuerzas del orden, y los inmigrantes se dispersan por la ciudad de Calais, haciendo campamentos de fortuna, a los que se conocerá como “La jungle”. En *Welcome* se ven escenas que hacen referencia a dos hechos ocurrido en 2002 y en 2010.

En estos dos años se llevaron a cabo medidas para desalojar los campamentos de inmigrantes de Calais¹¹⁸ y de Sangatte¹¹⁹. En Calais, durante este periodo, se denominaba a la ciudad como “la jungla”¹²⁰, porque los inmigrantes buscaban refugio en cualquier parte de la ciudad y de sus alrededores con la esperanza de colarse en algún camión o barco que les llevara a Inglaterra, o de reunir el dinero suficiente para pagar a un *coyote*, lo que provocaba una sensación de desorden y de caos como en una jungla. Estos desalojos fueron los que forzaron la aparición de la “jungla” de Calais¹²¹.

En la ciudad de Sangatte (a 12 Km de la ciudad de Calais) había un centro de acogida de inmigrantes de la Cruz Roja Francesa que el ministro del interior forzó a cerrar el 5 de noviembre de 2002. Este hecho provocó que cientos de inmigrantes se vieran en las calles sin comida ni techo, buscando refugio en cualquier rincón y en cualquier ciudad del departamento de Pas-de-Calais, y en concreto en la ciudad de Calais.

Estos hechos quedan reflejados en la película de manera muy precisa, en la secuencia 23 que explicaremos en el apartado “la administración y las fuerzas del orden”.

2.1.6.3. El piso de Simón.

En el piso de Simón ocurren varias escenas importantes de la película. Es el lugar donde Simón acoge una noche a Bilal y Zoran, y otra noche sólo a Bilal. Este hecho será denunciado por el vecino de Simón y provocará una investigación policial contra Simón por

¹¹⁸ <http://www.liberation.fr/medias/01012310861-demantelement> [18 de enero de 2012]

¹¹⁹ http://www.lemonde.fr/societe/article/2009/09/17/de-sangatte-aux-jungles-les-migrants-finissent-toujours-par-revenir_1241599_3224.html [27 de enero de 2012]

¹²⁰ La jungla

¹²¹ **Sangatte:** En octubre de 1998 familias de kosovares llegan a Calais, instalándose en el puerto desde donde salen los cargueros con destinación de Dover (Gran Bretaña). En un principio se instalan en el puerto, pero poco a poco van tomando la ciudad y se instalan en un céntrico parque llamado Saint-Pierre, instalándose y construyendo chabolas. El objetivo de estos inmigrantes es estar lo más cerca posible del puerto para poder coger la primera oportunidad para atravesar el canal, ya que la vida de los que están en trámites de petición de asilo es más fácil en Gran Bretaña que en los demás países. Durante este período el número de robos aumenta y las redes para hacer atravesar a los ilegales aumenta. Las autoridades inglesa y francesas aumentaron la vigilancia y las medidas de seguridad pero nada parecía parar este flujo de inmigrantes en tránsito hacia Gran Bretaña. En 1999 la Cruz Roja abrió un centro de acogida en un hangar en Sangatte, en ese momento la mayoría de los inmigrantes que llegaban eran kurdos, afganos o iraníes que comenzaban a acumularse en el centro con en unas condiciones lamentables. El centro estaba previsto para 600 personas llegando a acoger hasta 1800 ilegales. En 2001 las reyertas entre comunidades se multiplican hasta que, en 2002, un refugiado kurdo muere apuñalado dentro del recinto. En ese momento, Nicolas Sarkozy, Ministro del Interior de la época, y su homólogo británico, David Blunkett, anuncian el cierre del centro antes de fin de año. El centro se cerrará el 30 de diciembre de ese año. A pesar del cierre y de los intentos de los dos gobiernos, la presión de inmigrantes ilegales en Calais continúa siendo fuerte. El 90% de los inmigrantes detenidos en Calais no pueden ser expulsados, la mayoría son liberados pasadas 24h, de tal manera que durante el invierno de 2006-2007 había de 300 a 400 refugiados, condenados a errar por las calles de Calais. Desde 2002 se crea una asociación que pretende ayudar a los inmigrantes aportando una ayuda de primera necesidad (comida, mantas, duchas, medicinas) (Van Eeckhout: 2007, 55-56).

ayudar a inmigrantes ilegales. También será el marco donde Simón comenzará una reconciliación con su ex mujer.

La primera vez que vemos el piso de Simón es cuando acoge a Bilal y Zoran para pasar una noche. Allí comerán una pizza y hablarán de los proyectos para el futuro de ambos inmigrantes. En esta secuencia descubrimos que Simón fue campeón olímpico de natación. Después veremos cómo Simón discute con Bilal, cuando lo pilla en el cuarto de baño intentando aguantar con la bolsa de plástico en la cabeza. En la siguiente secuencia vemos la llegada de Marion al apartamento donde ve a los dos inmigrantes provocando su asombro y haciendo que Simón se haga el interesante diciendo que está ayudando a Bilal.

Secuencia 17:

- (Simón) Vous aimez la pizza?
- (Bilal) Oui
- (Simón) Asseyez-vous!... 7°, demain. Pas bon pour nager.
- (Zoran) Vous?
- (Simón) Oui.
- (Bilal) Vous êtes un champion?
- (Simón) Non. Vous buvez quoi? Bière, vin, eau?
- (Zoran) Bière, oui.
- (Bilal) De l'eau.
- (Zoran) Or, Monsieur? Médaille d'or?
- (Simón) Oui, allez laissez ça, asseyez-vous! Combien de temps vous avez mis pour venir d'Irak ?
- (Bilal) Trois mois
- (Simón) À pied ?
- (Bilal) Oui.
- (Simón) Vous êtes partis à cause de la guerre ?
- (Bilal) Pour envoyer de l'argent à nos familles.
- (Simón) Et vous êtes sûrs de trouver un travail en Angleterre ?
- (Zoran) Un travail, oui...
- (Bilal) Son frère travaille dans un supermarché, à Londres. Il lui trouvera un travail.
- (Simón) Et toi ?
- (Bilal) Je trouverai.

- (Simón) Tu veux faire quoi ?
- (Bilal) Football.
- (Simón) Tu veux jouer au foot en Angleterre ?
- (Bilal) Oui, il y a des super clubs. J'essaierai d'y entrer.
- (Zoran) Lui, bon joueur. Rapide...Bazda !
- (Bilal) À Mossoul, on m'appelle Bazda. Le Coureur.
- (Simón) Bazda ?
- (Bilal) Oui, chez moi, j'ai plein de coupes aussi. Dix peut-être.
- (Simón) T'es un champion, alors ?
- (Bilal) Non. Mon club préféré, c'est Manchester. Manchester United... Vous connaissez ?
- (Simón) Oui, oui...
- (Bilal) Beckham, Ronaldo... C'est les meilleurs. Je vais essayer de jouer là-bas.
- (Simón) Ah ! merci... oublie l'idée de traverser à la nage. Seuls les bons nageurs font ça l'été, avec un bon équipement et un bateau qui les suit. Et un an d'entraînement. Impossible, pour toi, c'est trop loin. L'eau est trop froide, les courants trop forts. Il y a les tanker aussi, de grands tankers. 300 m de long. Un toutes les dix minutes. Et toi, petit comme ça, tout seul devant eux. Tu comprends ?
- (Bilal) Oui, monsieur.
- (Simón) Ce soir, tu peux dormir ici. Ton copain aussi. Mais seulement ce soir.
- (Bilal) Merci
- (Simón) Allez, aide-moi, reste pas les bras ballants-là... poussez la table, la table. Ok ? C'est bon ?
- (Bilal) Merci, merci monsieur.
- (Simón) et ne dis pas « merci » tout le temps, c'est énervant. Les toilettes sont dans la salle de bains. Laissez-les propres.
- (Bilal) Oui.
- (Simón) Allez, bonne nuit.
- (Bilal) Bonne nuit. Merci.
- (Simón) Qu'est-ce que tu fous là ? C'est quoi ce bordel? Eh ? Qu'est-ce que tu fous là ?
- (Bilal) Je suis désolé... j'essaie juste de garder le sac.

- (Simón) Quoi ? tu te fous de [incompréhensible] d'accord ? qu'est ce que tu veux toi ?
allez fous le camps là. Ça suffit maintenant. Qu'est-ce que j'ai été fous d'aidez vous...
- (Bilal) Je suis désolé.. j'essaie de garder le sac sur la tête, pour les camions.
- (Simón) tu vas te coucher ou je te borde ?
- (Bilal) Les camions pour l'Angleterre. À cause des contrôles de CO2. On doit garder le sac. J'y arriverai jamais, monsieur. Jamais.
- (Simón) t'as plus tes clés ?
- (Marion) t'es pt'êt pas tout seul...
- (Simón) avec qui tu veux que je sois ? Tu veux un café ?
- (Marion) [incompréhensible].
- (Simón) Tiens prends le mien
- (Marion) Merci
- (Simón) Je suis dans tes bouquins
- (Marion) Qui c'est ?
- (Bilal) Bonjour
- (Marion) Bonjour
- (Simón) C'est des mecs que je dépanne. Ma femme, Marion.
- (Marion) Qu'est-ce qu'il fout là ?
- (Simón) mais rien, c'était à la piscine, ils viennent prendre leur douche làbas. Ceux-là tu les prends aussi ?
- (Marion) Non, les Witman c'est tout mais ils sont là depuis quand ?
- (Simón) Eh... je ne sais pas trois jours quatre jours. Ils étaient dehors congelés, je n'ai pas eu le cœur.
- (Bilal) on y va
- (Simón) Oui
- (Zoran) Aurevoir
- (Simón) À bientôt
- (Bilal) Adieu
- (Marion) Vous êtes d'où ?
- (Bilal) Irak, madame, Kurdistan.
- (Zoran) Merci
- (Bilal) Merci
- (Simón) Il est à moitié dingue, lui, le grand, il veut y aller à la nage.

- (Marion) Où ça ?
- (Simón) en Angleterre, je l'entraîne... le p'tit bureau, on fait comment ?
- (Marion) Je ne sais pas, je peux pas le prendre, je repasserai. Pourquoi tu fais ça Simón ?
- (Simón) Mais quoi ? rien.. comme ça...
- (Marion) Tu sais que tu peux avoir des problèmes en faisant ça ?
- (Simón) En faisant quoi ?
- (Marion) Avec tes kurdes là.
- (Simón) Mais non, c'est [incompréhensible] rasure-toi
- (Marion) Mais il y a Bruno en bas, laisse
- (Simón) Ça va, on vas pas s'écharper, ça va tuer ton dos, tu peux prendre mes clés là ? et puis ouvrir ?

2.1.6.4. La piscina.

La piscina simboliza la esperanza para Bilal y el fracaso para Simón. Para Bilal es el entrenamiento, un remanso de paz que lo aleja de toda la dureza del mundo exterior y un medio para alcanzar su objetivo. Para Simón representa el fin de su carrera como nadador profesional, significa el fin de su vida deportiva y el triste destino que le queda por delante, lleno de monotonía. En las escenas en las que vemos a Simón en la piscina, apenas habla con su compañero, sólo se dedica a dar instrucciones a los bañistas ya que no se baña. Sin embargo, al final, el símbolo de la piscina da un giro en la vida de Simón y se convierte en símbolo de esperanza ya que vuelve a bañarse en ella y a nadar.

2.1.7. *El país de acogida: lo individual frente a lo colectivo.*

2.1.7.1. La actitud individual de los franceses frente a la inmigración.

2.1.7.1.1. La empatía y la humanidad.

Marion: Marion es profesora de inglés y es el ejemplo de persona comprometida con la sociedad, que quiere ver cambios y que quiere ayudar al prójimo, y su manera de hacerlo es ayudando en los “Restos de Cœur”.

Simón: Simón es lo opuesto de Marion, le da igual lo que suceda a su alrededor., Antes de conocer a Bilal los inmigrantes no le interesaban y no le gustaba meterse en líos (como

veremos en la escena con el vigilante del supermercado). Pero en el momento en que conoce a Bilal, y se da cuenta de que hay una manera para reconquistar a su ex mujer, decide utilizarle. Sin darse cuenta, poco a poco, va implicándose personalmente hasta el punto de poner en peligro su propia libertad puesto que empieza a ser vigilado por la policía e inculcado por ayudar a inmigrantes ilegales. También ve en Bilal la energía y la pasión que él perdió hace mucho tiempo, pero que poco a poco va a recuperar gracias a su relación con este inmigrante.

2.1.7.1.2. El rechazo.

El vigilante del supermercado.

En la película vemos que también existen ciudadanos que están en contra de la presencia de estos inmigrantes en sus ciudades. La primera vez que vemos en escena estos sentimientos de rechazo es cuando Simón y Marion se encuentran en el supermercado. Aquí vemos como el guardia de seguridad, primero, y el gerente después, no dejan entrar a dos inmigrantes que quieren comprar comida. El gerente dice que “molestan a los clientes”, poniendo de manifiesto que el hecho de tener inmigrantes sin papeles al lado, pone a los “ciudadanos” en una situación poco confortable, ya que les obliga a ver la “realidad” de frente. Este momento de la película, sumado al hecho de que, cuando arrestan a los inmigrantes, les ponen números en las manos para “marcarlos”, nos hacen pensar en la situación de los judíos durante la Segunda Guerra mundial, cuando se les prohibía entrar en ciertos sitios, y después cuando les tatuaban un número en el brazo. Marion hace una alusión sobre esta actitud en el momento en que salen del supermercado, mostrando así una representación colectiva, moral, que se tiene sobre el hecho de la marginación y de la discriminación de las personas.

Secuencia 18:

- (Vigilante) J'ai dit non
- (Inmigrante) Un moment s'il-vous-plaît
- (Vigilante) J'ai dit non.
- (Inmigrante) Juste acheter à manger et du savon!
- (Vigilante) Non, allez, maintenant vous sortez! Allez!
- (Marion) Qu'est-ce qu'ils ont fait? Pourquoi vous les empêchez d'entrer?

- (Vigilante) Excusez-moi madame, je fais mon travail. Allez, s'il-vous-plaît!
- (Marion) Mais, non répondez-moi, qu'est-ce qu'ils ont fait?
- (Simón) Allez, ça sert à rien, laisse tomber...
- (Marion) Mais, répondez-moi
- (Gerente) Madame, s'il-vous-plaît, c'est qui se passe c'est qu'il a des ordres.
- (Marion) Ah bon! Des ordres de qui, on peut savoir?
- (Gerente) De la direction madame, ça dérange les clients.
- (Marion) Mais ça nous ne dérange pas nous, eh? Vous madame, ça vous dérange si on laisse passer...
- (Gerente) S'il-vous-plaît, vous laissez les gens tranquilles, maintenant
- (Vigilante) Vous sortez ou j'appelle la police, ok ?
- (Marion) Bravo. Toi bien sûr tu dis rien ! tu baisses la tête et tu rentres chez toi, c'est ça ?
- (Simón) Qu'est-ce que tu veux dire ? Tu n'as qu'à plus mettre les pied là-dedans et c'est tout
- (Marion) Donne...
- (Simón) Non, laisse...
- (Marion) Tu sais qu'est-ce ça veut dire quand on commence à empêcher les gens d'entrer dans les magasins ? Tu veux que je t'achète un livre d'histoire ?
- (Simón) Et tu veux faire quoi ?
- (Marion) Me mettre en colère contre le mépris de tous ces cons, contre ton indifférence c'est ce qu'il y a de pire. Pour les bouquins je passerai après-demain, demain j'ai une inspection.
- (Simón) Je suis ...
- (Marion) C'est bon pour jeudi pour toi pour le juge ?
- (Simón) Ah ! oui, c'est bon.
- (Marion) Bon, à après demain alors. Donc je passerai en allant au collègue. Et j'aimerais récupérer le petit bureau de la chambre si tu veux bien.
- (Simón) Ah ! Oui, bien sûr
- (Marion) Tu vas où ? Tu rentres ?
- (Simón) Je vais dîner, avec Fernand.
- (Marion) Tu l'embrasses ?

El vecino.

La primera vez que aparece el vecino en escena es cuando Bilal y Zoran van a casa de Simón por primera vez, y se cruzan en el portal. El vecino se queda mirando la entrada de los inmigrantes en el edificio. La segunda vez que le vemos tiene una discusión con Simón en el rellano de la puerta porque, según él, Simón alberga ilegales en su casa.

Secuencia 19:

- (Vecino) C'est vous qui hurlez comme ça? Vous savez l'heure qu'il est?
- (Simón) C'est bon, c'est fini, excusez moi
- (Vecino) Et vous ramenez encore ce type dans l'immeuble
- (Simón) Non, dans l'immeuble non, chez moi
- (Vecino) Beh! C'est interdit, c'est tranquille ici et on ne veut pas de problèmes
- (Simón) Quel problème?
- (Vecino) Vous n'avez pas le droit de le faire venir ici, et c'est out!
- (Simón) Tu restes là...
- (Vecino 2) Qu'est-ce qui se passe?
- (Vecino) Il se passe que Monsieur fait venir des clandestin dans l'immeuble et...
- (Simón) C'est bon, ça va
- (Vecino) Non, ça vas pas, mais regarde dans quel état il est, il son crasseux, ils ont la gale il volent... je vous prévient j'appelle le samu.
- (Simón) Oui, appelle-les et tiens appelez aussi...
- (Vecino) Non, mais vous ne comprenez pas ce que vous dites, en plus je ne sais pas ce que vous fricotez avec lui mais ce n'est pas mais se n'est pas sain
- (Simón) Pardon ? Qu'est ce que tu dis ? Tu vas répéter ce que tu as dit ?

La última vez que vemos al vecino, es saliendo de la comisaría después de poner una queja o de testificar contra Simón. Este personaje es el representante de una buena parte de la sociedad que no quiere tener a los inmigrantes cerca y que hacen todo lo posible para que no vengan y no se queden. Este vecino es el exponente de la representación colectiva, de un sector de la sociedad, de un sentimiento hacia los inmigrantes. Él actúa así porque esta representación le indica que debe hacerlo porque es lo que la sociedad y las leyes esperan de él.

2.1.7.2. La actitud colectiva: la administración y las fuerzas del orden: dialéctica dominante/dominado.

La justicia: el juez y la abogada.

En estos dos personajes vemos las diferentes reacciones que hay frente a los inmigrantes. Por un lado, como ya vimos anteriormente, la abogada que quiere ayudar pero no tiene los medios, ni el tiempo ni las herramientas para poder hacerlo. Y por otro lado, el juez que se muestra muy agresivo y desagradable en su discurso, haciendo uso de su fuerza como instancia superior y representante del Estado.

Secuencia 20:

- (Juez) Cas suivant... comparait Kayani, Bilal, né le 8 décembre 1992 à Mossoul, Irak, entré illégalement sur le territoire et arrêté le 15 février alors qu'il tenté d'embarquer illégalement vers le Royaume Uni. Est-ce que vous connaissez les faits ? Conformément aux dispositions relatives aux personnes issues des pays en guerres, vous échappez aux mesures de reconduite à la frontière. Mais il faut que vous sachiez que ici, des mesures policières très strictes ont été prises à inciter aux gens comme vous à rentrer dans leurs pays d'origine. Est-ce que je me suis fait bien comprendre ? Puisque vous n'avez pas d'antécédents judiciaires je ne vous place pas en rétention cette fois-ci, mais je vous préviens que je ne veux plus vous voir. Je ne sais pas ce qu'on vous a raconté chez vous mais vous ne pourrez pas rentrer en Angleterre, ça passe plus, c'est fini maintenant. Il faut rentrer chez vous, ça vous évitera de gros problèmes, vous avez compris ?
- (Abogada) Monsieur le Juge, je me permets de vous faire remarquer que ce jeune homme est mineur et qu'à ce titre il peut bénéficier d'un placement dans un foyer.
- (Juez) Vous savez bien que ce n'est pas dans un foyer qu'il veut y aller Maître... cas suivant.

La policía:

La policía en esta película aparece como un elemento negativo y duro. Las primeras secuencias donde vemos la dureza del sistema de seguridad se desarrollan cuando los inmigrantes, escondidos en un camión, llegan al puerto de embarque, y cuyas escenas ya hemos mostrado un poco más arriba en la secuencia 16. En esa secuencia vemos el impresionante despliegue policial para controlar todos los camiones que van a subir a los barcos para impedir que haya inmigrantes ilegales escondidos dentro de ellos.

Un momento humillante para los inmigrantes de la película, es cuando ya los han detenido (secuencia 2), y en la comisaría un policía mira las manos de cada uno de ellos sacando de la fila a todos aquellos que no tienen un número escrito en su mano. Los que ya tienen un número quiere decir que ya han sido detenidos una vez, lo que nos da a entender que ya han intentado cruzar el Canal, sin mucho éxito.

A los inmigrantes que no tienen ningún número marcado en las manos se les hace una ficha y se les escribe un número en la mano. Esto nos recuerda hechos pasados de la historia, como dice Marion delante del supermercado donde prohíben entrar a los inmigrantes. Esto es bien evidente cuando Bilal está en la piscina, y Simón le pregunta qué es lo que tiene en la mano:

Secuencia 21:

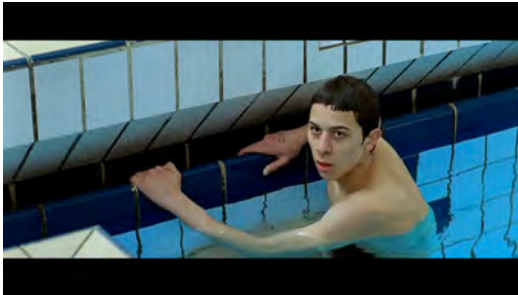
- (Simón) C'est quoi ça?
- (Bilal) Rien



Fotograma 1



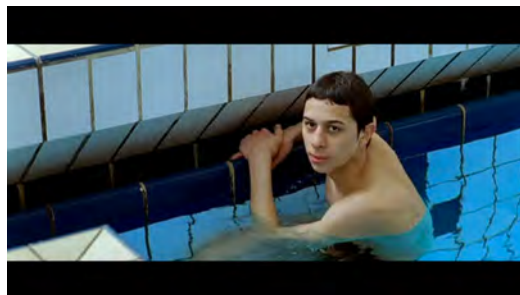
Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5

En el fotograma 1 vemos a un policía que examina las manos de los inmigrantes verificando si tienen un número escrito, lo cual quiere decir que ya lo tienen fichado. En el fotograma 2, el mismo policía escribe un número en la mano de un inmigrante al cual acaban de detener por primera vez: Bilal. En el fotograma 3 vemos a Bilal en la piscina y vemos su mano con el número, Simón también lo ve y, en el fotograma 4, le pregunta que qué es eso. Bilal, avergonzado, se tapa la mano ocultando el número, y dice que no es nada.

La siguiente secuencia en la cual sentimos la presencia policial en la ciudad de Calais, es cuando Simón es llamado a la comisaría porque le han visto llevar en su coche a un par de inmigrantes ilegales.

Secuencia 22:

- (Comisario) Excusez-moi... euh... oui... voilà. Un souci de la brigade, on a aperçu mardi 19 février à 19.00 heures, Place des Armes un véhicule de type Renault Clio blue immatriculé 5433 RS 62. C'est le votre ?
- (Simón) Peut-être, je ne sais pas.
- (Comisario) Si, si, c'est le vôtre. En train de charger deux individus suspects, probablement d'immigrants. Vous confirmez ?
- (Simón) Quoi ?
- (Comisario) Les avoir pris.
- (Simón) Et pourquoi ? Ils sont suspects de quoi ?
- (Comisario) Aide à personnes en situation irrégulière est un délit. Vous les avez amené où ?
- (Simón) Vous êtes en train de me dire que je ne peux pas prendre des types en stop, c'est ça ?
- (Comisario) Cela non. Il n'y a pas loin de 600, aujourd'hui, sur la côte qui cherchent à passer en Angleterre. Et il y en arrive tous les jours. Moi, on me paye pour que la ville ne devienne pas un camp des réfugiés en situation irrégulière. Donc je vous repose la question...
- (Simón) En quoi ça me concerne, moi ? C'est pas moi qui les a fait venir que je sache...
- (Comisario) Non, mais en les aidant vous faites venir d'autres. On a des consignes très strictes pour pas que Calais commence à donner un coup de main à ces types. Donc, je vous repose la question, vous les avez amené où ?

- (Simón) Au cinéma
- (Comisario) Voir quoi ?
- (Simón) Bah, un film anglais pour qu'ils s'habituent à la langue.

En este diálogo vemos cómo Simón deja de ser indiferente, hacia los inmigrantes y hacia la actitud de las fuerzas del orden, y empieza a involucrarse.

La siguiente aparición de las fuerzas del orden es en la evacuación del centro donde estaban todos los inmigrantes en el puerto y su dispersión en la “jungle”.

Secuencia 23:



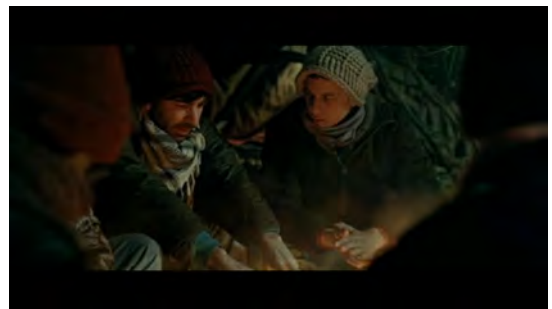
Fotograma 1



Fotograma 2



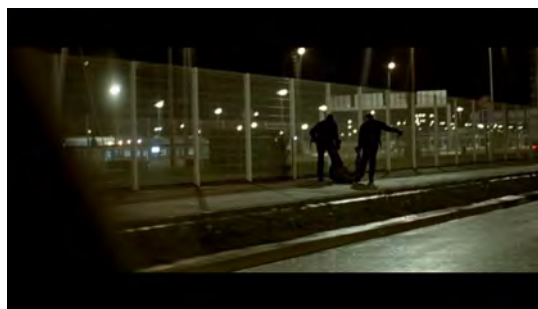
Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8

En el primer fotograma vemos cuando Simón va al sitio donde se instalan los voluntarios de los “Restos du Cœur” para dar de comer a lo inmigrantes. Al llegar se da cuenta de que ha habido una redada y que no hay nadie. En el diálogo de esta escena, Simón habla con una mujer del “Restos du Cœur”, preguntándole dónde están todos los inmigrantes, y ella le responde que por todas partes, en la “jungle”.

- (Simón) Il y a eu quoi, là? Ils sont où, tous?
- (Voluntaria) Eh... les flics sont venus encore nous foutre leurs gaz lacrymogène, ils ont attrapé deux ou trois et ils sont partis... ils les empêchent de bouffer, veux-tu bien m'aider?
- (Simón) Et les gars ils sont où?
- (Voluntaria) Un peu partout, dans la jungle.

Tras este diálogo el director muestra escenas de los inmigrantes en tiendas de campaña hechas con plásticos en algún parque o rincón de la ciudad (fotogramas 2, 3 y 4). Después de ayudar a recoger la comida del “Restos du Cœur”, Simón encuentra a Bilal y se lo lleva a su casa. De camino a casa de Simón, en el coche, ven el despliegue policial que se ha hecho para la redada (fotogramas 5 a 8), y cómo varios policías pegan y arrastran violentamente a un inmigrante ilegal que han capturado (fotogramas 5 y 6) tal como lo contaba la voluntaria del “Restos du Cœur”.

Desde el momento en que Simón comienza a ayudar a Bilal en su entrenamiento, a darle de comer y a acogerlo en su casa, su vecino le denuncia y Simón empieza a sufrir “acoso” policial. La policía entra en su casa a las 6 de la mañana para verificar que está solo y que no acoge a nadie, le llaman varias veces para que se presente en comisaría donde es interrogado. El policía encargado de la investigación le dice que va a ser inculcado por ayudar a un ilegal, le amenaza con “perseguir” a su exmujer si no confiesa que ayuda a un ilegal. Ante esta última amenaza Simón confiesa todo lo que el policía quiere.

Secuencia 24:

- (Comisario) J'ai une bonne nouvelle pour vous. On a repêché votre fils. C'est une adoption récente, non?
- (Simón) Comment il va ?
- (Comisario) Comme un type qui a passé cinq heures dans l'eau froide. C'est un pêcheur qui l'a récupéré, il ne voulait pas monter à bord, ils ont dû le hisser de force. À quoi vous jouez avec ce gamin, M. Calmat ?
- (Simón) Comment-ça ?
- (Comisario) Vous l'entraînez à la piscine, tout le monde vous a vu.
- (Simón) Je lui donne des leçons
- (Comisario) Oui, et une combinaison de la piscine aussi.
- (Simón) Il l'a piqué chez moi ça.
- (Comisario) Donc, vous reconnaissez l'avoir hébergé ? j'ai le témoignage de votre voisin de toutes façons. Vous l'aimez beaucoup lui, il a même été chercher que vous avez des relations disons particulières avec le gamin, si vous voyez ce que je veux dire ? Vous allez être mis en examen M. Calmat, pour « aide à personnes en situation irrégulière » sûrement comme passeur aussi, ça c'est encore plus cher. Votre femme est une bénévole très active, non ?

- (Simón) Arrêtez avec ça. Elle a rien à voir là dedans. D’abord c’est plus ma femme, ça fait huit mois qu’on vit plus ensemble. On a divorcé il y a deux jours.
- (Comisario) Votre voisin vous a vus, ce matin, chez vous ensemble. Ça fait des mois qu’on me demande de mouiller des bénévoles, M. Calmat, on me lâche pas avec ça, et là, grâce à vous, je vais enfin pouvoir les coincer, enfin, au moins une. Alors juridiquement, qu’elle soit encore votre femme ou non, je vous jure que ça ne changera rien, il y aura complicité, ça changera rien.
- (Simón) OK. Je l’ai hébergé je l’ai entraîné, je lui ai donné la combinaison, les palmes, je l’ai mis dans l’eau et il m’a payé 1000 euros. Ça vous va comme ça ? Et je me le suis tapé aussi. Il a raison l’autre, je me tape des mecs, c’est pour ça qu’elle s’est barrée. Alors, elle, vous la laissez tranquille à partir de maintenant. Elle a rien à voir là dedans.

A través de esta escena el director, Lioret, muestra la violencia de la policía, así como la presión que la jerarquía policial ejerce, a su vez, sobre los policías, en todo lo relacionado con los inmigrantes. La intención de director es acusar directamente a las altas instancias del Gobierno.

Este tema fue muy criticado por el ministro de la época, que, en una entrevista en 2009, calificó las escenas policiales de la película como una “caricatura de la acción policial”¹²². Esta afirmación fue contradicha, en otra entrevista, por el director de la película, que decía que el Ministro no podía contradecir algo que él había visto con sus ojos durante la recopilación de documentación para realizar la película¹²³

El inspector y la Ley

En el encuentro entre Simón y el Comisario, éste le dice a Simón que está prohibido ayudar a los inmigrantes ilegales, tal y como dice la Ley (Artículo L. 622-1 del CESEDA — Código de entrada y estancia de extranjeros y del derecho de asilo — “Toda persona que facilite o intente facilitar, directa o indirectamente, la entrada, la circulación o la estancia

¹²² <http://www.liberation.fr/societe/0101555281-une-caricature-de-l-action-policiere> [consultado el 22 de enero de 2012]

¹²³ <http://www.liberation.fr/culture/0101555282-l-illustration-d-une-loi-sclerote> [consultado el 22 de enero de 2012]

irregular de un extranjero en Francia, será castigado con una pena de prisión de cinco años y una multa de 30.000 euros [...]”¹²⁴).

Teóricamente, y según el “Ministro de la Inmigración, de la Integración, de la Identidad Nacional y del Desarrollo Solidario”, el 7 de abril de 2009, esta ley no afecta a las personas como Simón, que sólo ayudan a inmigrantes en casos puntuales, sino a las personas que se lucran con el tráfico de inmigrantes y que les ayudan a pasar las fronteras. Lioret, sin embargo, denuncia que la aplicación de la ley se hace de manera más amplia, apuntando a las personas que sólo ayudan a otro ser humano para que no se muera de hambre o de frío¹²⁵. Sobre este tema se han publicado muchos artículos que contradicen la afirmación del ministro. Algunos de los que más nos han llamado la atención han sido los publicados en el periódico *Libération*, que tienen los siguientes títulos:

*Una tendera de Mulhouse que albergaba este verano a un turco de origen kurdo, ha sido condenada a un mes con sobreesimio, por cobijar a una persona irregular, y por trabajo disimulado*¹²⁶.

*Una mujer deberá comparecer este lunes por cobijar a un ilegal que resulta que es su novio, un marroquí expulsado hace un mes, justo antes de que se celebrara la boda*¹²⁷.

2.1.8. Tradición vs modernidad.

En esta película podemos ver cómo se oponen la tradición frente a la ausencia total de tradición. Dos mundos completamente diferentes que se enfrentan. En lo que respecta al mundo de Bilal, la tradición es muy importante ya que es ella la que va a precipitar su muerte. Al enterarse de que el matrimonio de conveniencia de su novia, con otra persona, se ha concretado acelerará su partida, ahogándose en el intento de cruzar el Canal. A través de la

¹²⁴ <http://www.gisti.org/spip.php?article1666> “Toute personne qui aura, par aide directe ou indirecte, facilité ou tenté de faciliter l’entrée, la circulation ou le séjour irréguliers, d’un étranger en France sera punie d’un emprisonnement de cinq ans et d’une amende de 30.000 Euros. [...]” [consultado el 10 de enero de 2012]

¹²⁵ <http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article3236> [consultado el 10 de enero de 2012]

¹²⁶ Publicado el 6 de noviembre de 2009, Une épicière de Mulhouse qui a hébergé cet été une Turque d’origine kurde a écopé d’un mois avec sursis pour “aide au séjour irrégulier” et “travail dissimulé” <http://www.liberation.fr/societe/0101601631-le-delit-de-solidarite-frappe-encore> [consultado el 10 de enero de 2012]

¹²⁷ Publicado el 11 de mayo de 2009, “Une jeune femme devait comparaître ce lundi pour “aide au séjour irrégulier” envers son compagnon, un Marocain expulsé il y a un mois juste avant la date prévue de leur mariage” <http://www.liberation.fr/societe/0101566579-poursuivie-pour-s-etre-fiancee-a-un-sans-papiers> [consultado el 10 de enero de 2012]

situación familiar de Mina, vemos la existencia de tradiciones no occidentales sobre suelo occidental. En el caso de esta película son los matrimonios forzados.

En la relación entre Mina y Bilal entra en juego la tradición familiar y la emigración para buscar un futuro mejor. Bilal pasa tres meses de viaje para intentar alcanzar a Mina que está en Londres. Nos relata, de manera indirecta, cómo los turcos lo atrapan y le torturan con una bolsa negra en la cabeza y cómo se sujeta a los bajos de un tren para atravesar Albania y cuando se le pregunta sobre su viaje dice que lo ha hecho a pie. A través de estas dos anécdotas nos muestra la dura realidad del emigrante “sin papeles”. Y como dice Vincent Lindon¹²⁸, “son unos sin papeles si no tienen los papeles del mundo europeo puesto que ellos tienen *sus papeles*” con esta frase Lindon quiere decir que los inmigrantes sí tienen documentos, pero son los documentos de sus países de origen, no los de Europa, y que por lo tanto, está mal utilizado lo de “sin papeles”. Entendemos con esta frase que Lindon está en contra de las fronteras, ya que todo el mundo tiene, en verdad, papeles identificativos para circular por el mundo.

Mina, por su parte, se enfrenta a la tradición familiar. Debe acatar lo que diga el jefe de familia, no puede protestar, hasta el punto de que el padre decide casarla con un primo. Bilal, desesperado al conocer la noticia, acelerará el ritmo de entrenamiento para poder atravesar el Canal, intentándolo dos veces sin éxito. En este sentido Lioret hace una crítica al sistema tradicionalista que se mantiene en las familias inmigradas, que guardan sus costumbres dentro de un mundo completamente occidental donde muchas de sus costumbres son incompatibles con la cultura occidental. Ambos perderán su identidad a lo largo de esta relación. Mina se someterá a la voluntad de su padre y de su cultura y Bilal morirá al intentar cruzar el Canal para reunirse con ella y así rescatarla. En esta relación Mina guarda su identidad a los ojos de Bilal, no la pierde nunca, aunque realmente ella nunca la tuvo. En cambio Bilal la irá perdiendo gradualmente hasta morir ahogado en el Canal.

Mina renuncia a su libertad, y se resigna a la vida que le han impuesto, sin luchar, ya que Bilal no está para ayudarla. Mirko, su hermano, se adapta a la comodidad de ser el varón de la familia y que tiene más privilegios, y para no romper ese estatus privilegiado dentro de su círculo familiar, no ayudará ni a Bilal ni a su hermana. Convirtiéndose con esta actitud, en digno sucesor de la tradición y de la actitud paternal en el nuevo país de acogida.

¹²⁸ <http://www.canalplus.fr/c-cinema/pid2959-c-emissions-cinema.html?vid=219884> [consultado el 10 de enero de 2012]

Marion y Simón son el ejemplo contrario. Divorciados, no tiene una tradición familiar ni social que seguir, y pueden hacer lo que quieran, sin miedo a ofender a nadie ni a manchar el honor de ninguna familia.

Otras situaciones donde vemos la oposición tradición-modernidad es las escenas de las comidas. Estas escenas son importantes en las relaciones sociales o familiares, ya que es un momento de intercambio entre las personas que están sentadas a la mesa. A través de estos momentos quedan marcados algunos aspectos característicos de las personas que participan en este evento cotidiano, así como sus relaciones y de la sociedad en la que viven.

A lo largo de las dos películas vemos diferentes imágenes de las relaciones familiares de los diversos protagonistas, ya sean más tradicionales o no, y las diferentes manera de organizar la comida según las circunstancias personales de cada uno. Que, a nuestro entender, es un elemento muy revelador de la personalidad y de la manera de vivir de las personas.

La película comienza mostrando el pasillo y la cocina de la casa de Mina en Londres. En la cocina vemos a la madre de Mina preparando la cena, cuando llaman por teléfono y pide a su hijo, Mirko, que responda. Mirko comienza a hablar con Bilal, que está al otro lado de la línea y que pregunta por Mina. A los pocos segundos entra el padre de Mirko y éste se queda callado sabiendo que su padre no aprueba la relación entre Mina y Bilal, cuando el padre le pregunta con quién hablaba por teléfono, Mirko responde que era un compañero, sin decir quién era realmente. En la cena se ve a la familia de Mirko alrededor de una mesa baja, comiendo cuscús, todos sentados en el suelo, como se hace tradicionalmente en los países de Oriente Próximo.

Las únicas personas que hablan son el padre y el hermano, los hombres, en ese momento suena el teléfono y es el hijo” el que se levanta para responder, es Bilal que quiere hablar con Mirko, pero Mirko le dice que no puede hablar con su hermana, que su padre está en la casa. En ese momento se siente una gran tensión en la cara de Mina que se levanta y se va. El padre pregunta quién es y Mirko le dice que Bilal, el hijo de Kayani, y la tensión se marca en la cara del padre y de la madre.

En otra escena vemos la cena de Simón en un restaurante, solo, mirando en la televisión los campeonatos de natación, atendido por una camarera y rodeado de mesas en las cuales hay parejas, que comen acompañados. Entre esta escena y la precedente, vemos la cena de Bilal con el resto de inmigrantes ilegales, en la calle cerca del puerto donde embarcan los

camiones para atravesar la frontera, que comen la comida que les ha proporcionado los “Restos de Cœur”.



1. La familia de Mina



2. Simón en un bar



3. Los inmigrantes en la calle

Con estas tres escenas, que ya hemos visto en el apartado “la diferencia identitaria del extranjero/inmigrante”, pero que consideramos importantes reutilizarlas aquí, se representan diferentes elementos de la cultura y la sociedad occidental actual. Por un lado tenemos el núcleo familiar muy conservador y muy tradicionalista (imagen1), que en este caso es una familia inmigrante que mantiene las tradiciones del país de origen en la intimidad familiar, en paralelo a las costumbres del país en el que viven, en esta secuencia la cámara hace un primer enfoque sobre el grupo de comensales, pero después hará un primer fotograma, primero, sobre Mirko y, después, sobre su padre mientras éstos hablan, olvidando al resto de los asistentes.

Por otro lado, el mundo moderno con su individualismo (imagen 2), donde el individuo se ha vuelto indiferente a todo lo que le rodea o simplemente las personas se vuelven individualistas para evitar que les hagan daño. Simón es un claro ejemplo de este individualismo y de la soledad de las personas, esto queda reflejado en un momento de la película en el que Simón acoge a Bilal en su casa, junto con Zoran, y comen una pizza precocinada que tenía Simón en el congelador, y que calienta en el microondas. Y, por último, la parte de la sociedad que no queremos ver y que es renegada e ignorada por los demás, donde se ve a los ilegales y a los pobres comiendo de caridad (imagen 3). Lo cual nos muestra por un lado que hay gente caritativa y da de su tiempo y de su dinero para alimentar y ayudar a los más necesitados, pero por otro nos muestra los fallos de la sociedad, que niega este hecho y que hace lo posible por no verlo y esconderlo.

2.2. L'ange de goudron.

2.2.1. Título.

El título de *L'Ange de goudron* significa “El ángel de asfalto”. En todas o casi todas las culturas existe una figura de carácter espiritual, un ángel, que es la representación de un ser protector. En la película, el sentido de esta palabra toma cuerpo en la figura de Ahmed, una persona que protege a su familia contra todo, que procura proporcionarles lo mejor gracias al asfalto que es su medio de subsistencia, ya que trabaja en una empresa que impermeabiliza los techos con asfalto.

2.2.2. Personajes Principales.

Ahmed: Al inicio de la película Ahmed canta el himno nacional Canadiense, “Ô Canada”, y vemos cómo prepara, con mucho cuidado, el traje que se pondrá para el juramento de la nacionalidad canadiense. Para él es muy importante conseguir la nacionalidad para tener una nueva vida, un nuevo hogar, una nueva identidad. A través de la película podemos ver sus ansias y angustias por conseguir ese documento que le convertirá oficialmente en canadiense y, así, dejar de tener la preocupación de que lo expulsen del país. Veremos cómo su identidad evoluciona y cambia pasando de una gran inseguridad a una gran seguridad --→++.

Hafid: Hafid, hijo de inmigrantes argelinos, vive una doble vida. Por un lado en su casa nadie tiene quejas de él. Trabajador, con buenas notas, respetuoso y sin meterse en líos. Por otro, es un chico moderno, con costumbres totalmente occidentalizadas y con una novia que no es argelina. La película nos va a ir descubriendo una persona que está totalmente integrada en la sociedad quebequesa, hasta tal punto que su familia no le conoce. Se ha convertido en una persona que lucha por los sin papeles, con el agravante de que él mismo no tiene la nacionalidad y de que pueden expulsarlo en cualquier momento.

En un momento de la película vemos que se queda a dormir en una iglesia donde se refugian varios inmigrantes ilegales. Él se sienta allí, entre ellos, no se diferencia de ellos, pero su situación es muy distinta ya que, gracias a su padre, está a punto de obtener la nacionalidad. El hecho de tener un *status* diferente al de los otros inmigrantes crea un conflicto en su interior que le hace unirse a una organización (CRISCO) que lucha contra la globalización y la expulsión de los inmigrantes ilegales. La evolución de su identidad será

más o menos parecida a la de Bilal, pasa de tener una identidad fuerte a no tenerla, ya que muere al final, aunque su padre prometer mantener su identidad viva ++→x.

Huguette: Huguette es una quebequesa de pura cepa y es la novia de Hafid. Gracias a ella, él se ha unido al CRISCO que lucha contra las injusticias sociales y cuyo slogan es: “Nosotros somos el CRISCO, los compañeros de la crisis”¹²⁹. A lo largo de la película ella se sentirá culpable por haber sido la causante de la involucración de Hafid en el CRISCO. Huguette aparece como una persona solitaria, sin familia, con una identidad fuerte y bien marcada, pero su único apoyo es Hafid. De hecho la vemos siempre en su tienda de tatuajes o en las reuniones del CRISCO, los pocos momentos de intimidad que tenemos de ella son con Hafid o con la familia de Hafid al final de la película. Su identidad no variará a lo largo del film ++→++.

Personajes secundarios:

La madre de Hafid: Es la representación de la mujer sumisa que acepta lo que le dice el marido, que acepta todo sin decir una palabra y que trabaja para mantener a su familia unida. Mantiene siempre su identidad intacta sin ser especialmente fuerte, no evoluciona y no cambia +→+.

La hermana de Hafid: Ella es la nueva generación quebequesa nacida del multiculturalismo. La hermana vive una doble vida, fuera de su casa se comporta como una quebequesa moderna, se viste, se peina y maquilla como cualquier otra chica de su edad en una cultura occidental. Dentro de su casa es una hija sumisa y obediente. La identidad que muestra es constante sin cambios +→+.

El hermano de Hafid: es el futuro de la nación canadiense y quebequesa, representa un nuevo comienzo para todos y una nueva identidad nacional y personal X→++.

Administrativo responsable de inmigración: Esta persona es la que les separa de la tan deseada nacionalidad canadiense. Es el representante del Estado y el que decide si los expedientes continúan los trámites o no. Su personalidad es fuerte y se crece conforme avanza la película y ejerce su poder ++ → ++.

¹²⁹ “Nous sommes le CRISCO, les compagnons de la crise”

Los activistas: son los representantes de la conciencia quebequesa que quiere seguir cambiando las cosas y hacer que la sociedad se mueva. La identidad de este colectivo es fuerte y constante a lo largo de la película ++→++.

El activista Roberto: representa al inmigrante radical, que a pesar de haber salvado su situación en un nuevo país, quiere seguir cambiando las cosas, pero sin involucrarse directamente, dejando el trabajo peligroso a los demás y así no arriesga su propia situación. De esta manera mantiene así su identidad intacta ++→++.

Los policías de aduanas: representan la autoridad, con una reacción violenta y desmedida. La identidad es fuerte ++→+++.

Los inmigrantes de la iglesia: son la esperanza y el fracaso de la inmigración. Son los sueños de miles de personas que luchan por buscar una vida mejor. Durante el desarrollo de su periplo pasarán de no tener identidad a tener una identidad más positiva aunque incierta - → -+.

La chica del tatuaje: es la modernidad, es el contraste de la cultura de Ahmed con la cultura quebequesa, la occidental. Tiene una identidad plena y aceptada ++ → ++.

La profesora: es la representante del caos, de la intelectualidad y de la modernidad. Al igual que la chica del tatuaje Tiene una identidad plena y aceptada ++ → ++.

2.2.3. Lugares donde se desarrolla la película.

La mezquita: aparece sólo una vez al principio de la película. Es un lugar cálido y lleno de paz y recogimiento donde se juntan personas de varias razas bajo una misma creencia, el interior muestra el contraste con el ruido y el frío invernal del exterior.

La casa: es el refugio de Ahmed, ahí puede mantener sus tradiciones sin tener que mezclarse con la modernidad, sin tener que hacer frente a los cambios y donde no tiene miedo de nada. Son sus dominios, él es la autoridad y nadie le discute.

Las oficinas de inmigración: Es la representación de la esperanza y de la autoridad. La esperanza porque es ahí donde empiezan o acaban los sueños de miles de inmigrantes, y la autoridad porque está todo vigilado y controlado. Son los representantes del Estado y los que dan los visados o expulsan a los inmigrantes.

El trabajo sobre el tejado: Muestra el trabajo duro que realiza Ahmed para sacar a su familia adelante y poder quedarse en Quebec. Este trabajo está relacionado con el título de la película, como ya explicamos anteriormente.

El centro universitario: Es el primer lugar donde Ahmed comienza a abrir los ojos a la realidad del nuevo país en el que vive.

La calle y la manifestación: Aquí se muestra la otra cara de la ciudadanía quebequesa que no está de acuerdo con todas las directrices del Estado. Aquí se puede ver cómo los manifestantes son vigilados y fotografiados por la policía.

La casa y la tienda de Huguette: Es un espacio de reposo para Hafid y un lugar de vergüenza para Ahmed. Es la representación de la sociedad moderna y de las cosas que Ahmed no acepta.

La casa de Roberto: Es un lugar sin religión. Aquí Ahmed deberá abandonar sus creencias y costumbres para obtener información sobre su hijo.

El viaje a través de Quebec: Aquí Ahmed se da cuenta de la inmensidad de su nuevo país, de todo lo que “será suyo” cuando consiga la nacionalización.

El hotel: Representación de la modernidad y de la tolerancia, como explicaremos en la secuencia 12

La casa donde el CRISCO prepara el atentado: Es el lugar de confrontación entre padre e hijo y es la primera vez que hablan de verdad.

El aeropuerto: lugar de concentración de los inmigrantes que van a ser expulsados y donde se desarrolla la tragedia marcando el final de un periplo. En la película se presenta como un sitio “escondido” del cual, oficialmente, no salen aviones.

La ceremonia de naturalización: Lo que debería haber sido un momento alegre puesto que es la finalidad que perseguía la Familia desde el principio, se convierte en una ceremonia triste.

El cementerio: Es el sitio donde la familia se reúne y acoge a Huguette como una más.

2.2.4. *Hechos principales de la película.*

La oración en la mezquita

La comida en la casa

El asalto al centro de inmigración

Entrevistas con el funcionario de inmigración

El trabajo

La manifestación

La búsqueda

El atentado

El tiempo:

La película se desarrolla en varios días, unos cinco días, desde que Hafid comete el asalto informático al centro de inmigración hasta el día de la naturalización de la familia Kasmi.

2.2.5. *El inmigrante.*

2.2.5.1. Las Razones del exilio.

Ahmed Kasmi, de origen argelino, emigra a Quebec con su familia huyendo de la guerra civil argelina de 1991 – 2002. Al llegar a Quebec, Ahmed se instala en Montreal con su familia. Allí espera encontrar una tierra de libertad y de oportunidades para sus hijos, Hafid de 19 años y Djamila de unos 15 – 16 años. A lo largo de la película no vemos nada de sus años en Argelia ni de su viaje a Quebec, sólo sabemos que trabajaba como temporero en Argelia y que obedecía a lo que le decían los “barbudos” los cuales le infundían un miedo terrible.

2.2.5.2. La soledad.

A lo largo de toda la película, el personaje de Ahmed se encuentra solo frente a las adversidades. A pesar de estar rodeado de su familia, de sus compañeros de trabajo y con Huguette en la búsqueda de su hijo, siempre da la impresión de soportar sobre sus hombros el peso del mundo.

En el trabajo

En esta película, los espacios de trabajo que se nos muestran son cuatro: el de Ahmed, el de Huguette, el del administrativo de inmigración y el del profesorado del instituto técnico de Hafid.

Secuencia 1:



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



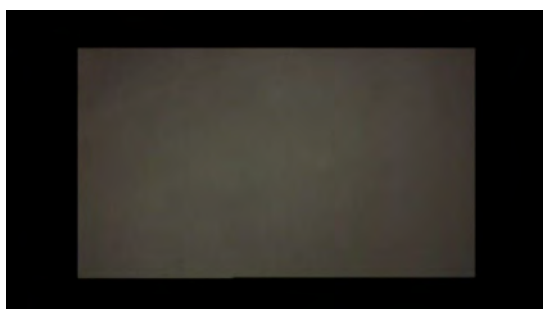
Fotograma 8



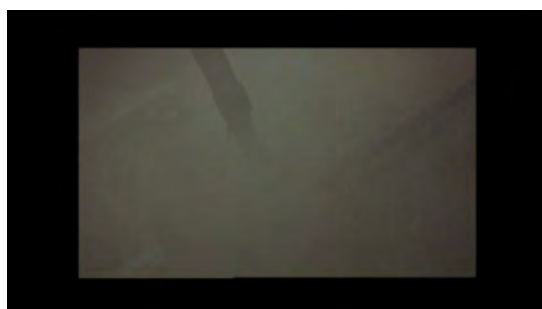
Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12

El primero es importante por la dureza del trabajo y la cantidad de veces que aparece en la película en comparación con los otros, además de las numerosas alusiones que se hacen de él. Es un trabajo al aire libre con temperaturas de bajo cero en invierno. A lo largo de la película se nos muestran escenas de ese trabajo en las cuales vemos a varios obreros expandiendo el asfalto en el techo con grandes fregonas negras (Fotogramas 2-8), después vemos a Ahmed llenando un cubo de asfalto líquido caliente, tan caliente que, en contraste con el frío, el vapor que se produce impide la visión (Fotogramas 9-12) esto crea un sentimiento de ahogo, da la impresión de que no podemos respirar. Posteriormente vemos un momento de reposo de los obreros, comiendo, llenos de manchas de asfalto. Durante todo este tiempo no se intercambian diálogos, cada uno está haciendo su trabajo sin hablar, sin relacionarse. Esta secuencia está rodada con planos generales, excepto el momento en que se vacía el asfalto en el cubo, para crear la sensación de ahogo por el olor y el calor que desprende este material hasta el punto de impedirnos ver. Esta imagen sirve como una alegoría de la vida de Ahmed, vive ten metido en sus miedos y en su comunidad, que no ve el mundo que le rodea, su nuevo país.

También hay alusiones a este trabajo cuando Naima le dice a Ahmed que su trabajo apesta, ya que él llega a casa con el olor del asfalto impregnado y las ropas manchadas; posteriormente en una discusión con su hijo, al final de la película, Ahmed dice que el asfalto está tan impregnado que todo lo que come le sabe a asfalto, esta expresión se une a la imagen del humo del asfalto que envuelve la cámara dándonos la impresión de poder oler el asfalto.

En el trabajo, Ahmed pasa desapercibido, como en todo en su vida, no se hace notar, se le ve siempre encorvado como escondiéndose del mundo. Su identidad no está definida dentro del grupo, sólo al final de la película le vemos coger “espacio” en el trabajo, y tener una identidad propia.

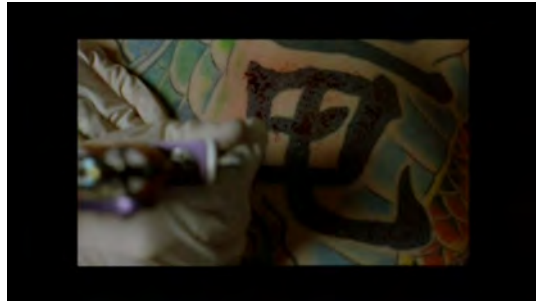
Secuencia 2:

- (Nina) Achèves-tu bientôt?
- (Huguette) On t'a jamais dit qu'il faut souffrir pour être belle? Ma belle, je pense que ça va être O.K. pour aujourd'hui. Je suis à vous dans une minute. Tiens, c'est beau.
- (Nina) Merci... Salut. Moi, c'est Nina.
- (Ahmed) Ahmed Kasmi. Enchanté.

- (Nina) Je te dois combien?
- (Huguette) Comme la dernière fois.
- (Nina) 70\$?
- (Huguette) Oui, correct.
- (Nina) Tiens.
- (Huguette) Merci
- (Nina) Ca me fait plaisir. Je te rappelle.
- (Ahmed) On ne va pas perdre notre temps. Où est Hafid?
- (Huguette) Je le sais pas.
- (Ahmed) Vous m'avez pas téléphoné pour me dire ça, j'espère?
- (Huguette) Il est venu ici hier soir.
- (Ahmed) Mais alors, il est où?
- (Huguette) Je vous dis que je le sais pas. Il est parti sans me le dire.
- (Ahmed) Vous avez pas une idée?
- (Huguette) Non, je n'en pas d'idée, sinon je serais allée le chercher moi-même. Ca fait que j'ai pensé qu'on pourrait se mettre ensemble.
- (Ahmed) Ensemble?
- (Huguette) Vous et moi.
- (Ahmed) Vous et moi?
- (Huguette) Avez-vous une meilleure idée?
- (Ahmed) Pourquoi je vous ferais confiance?
- (Huguette) On est tous les deux dans la même position, Monsieur Kasmi. On pourrait s'aider.
- (Ahmed) Si vous savez pas où il est, j'ai pas besoin de vous. Il y a déjà assez de racailles comme ça autour de lui.



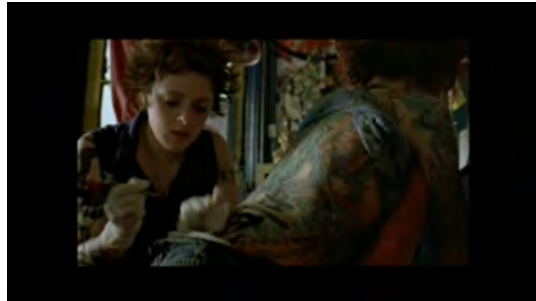
Fotograma 1



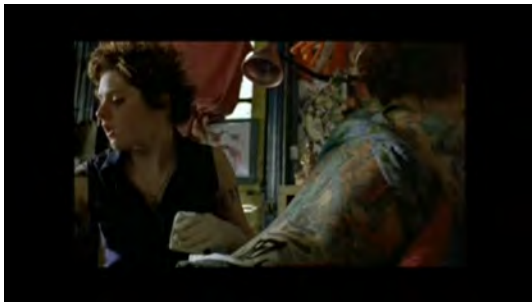
Fotograma 2



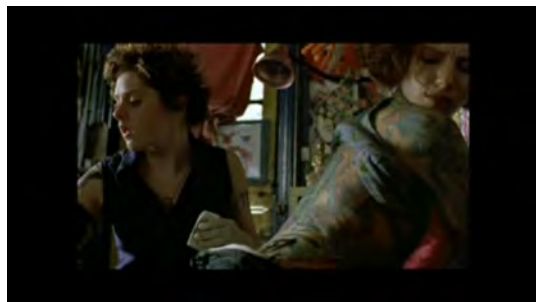
Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



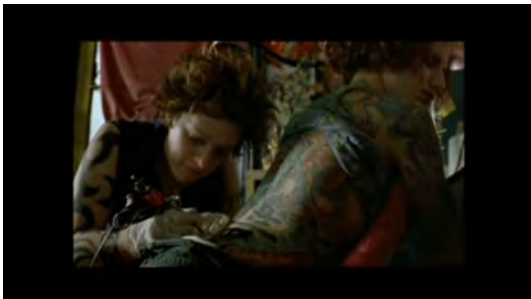
Fotograma 6



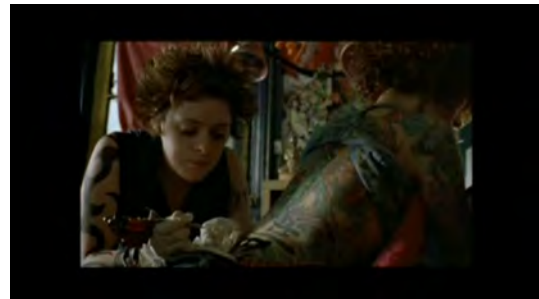
Fotograma 7



Fotograma 8



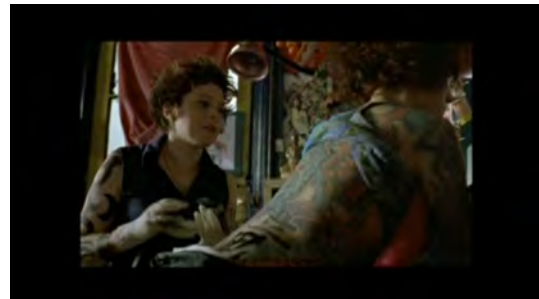
Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



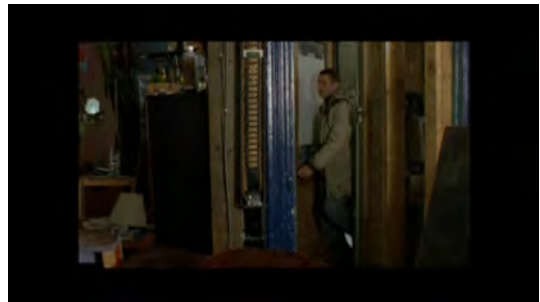
Fotograma 13



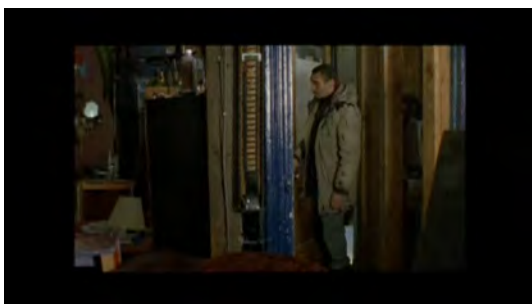
Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



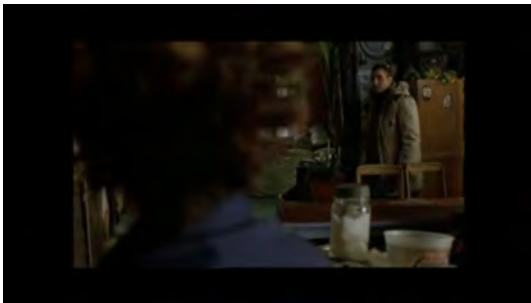
Fotograma 18



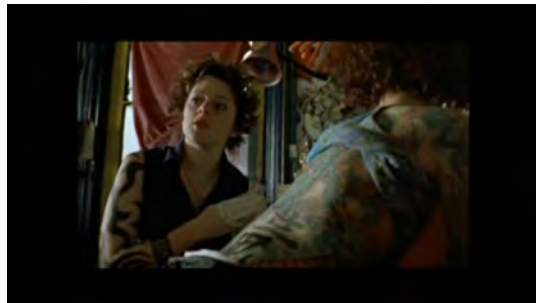
Fotograma 19



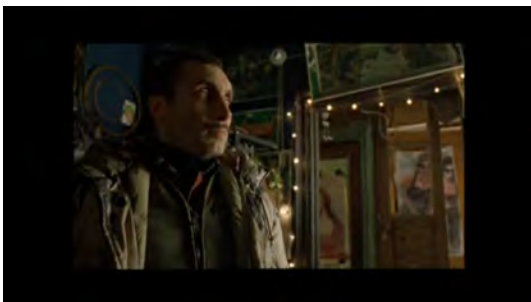
Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26



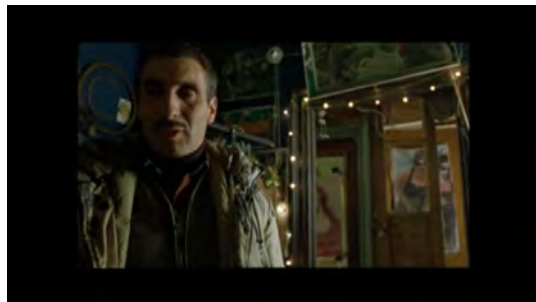
Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29



Fotograma 30



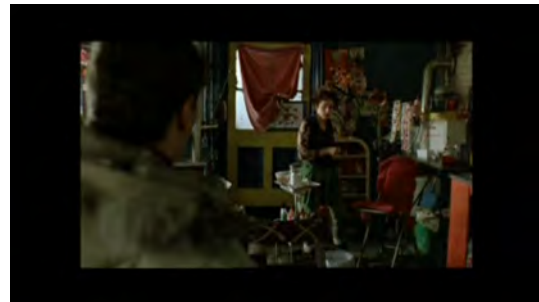
Fotograma 31



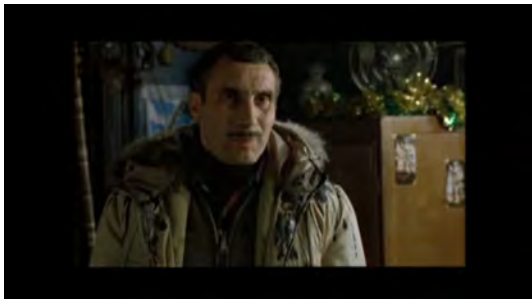
Fotograma 32



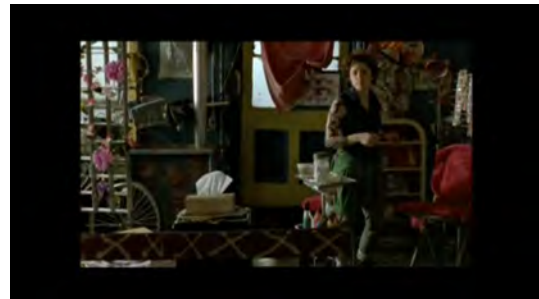
Fotograma 33



Fotograma 34



Fotograma 35



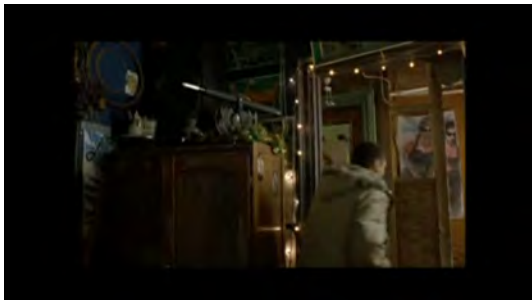
Fotograma 36



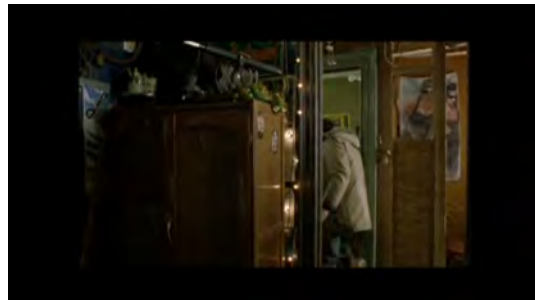
Fotograma 37



Fotograma 38



Fotograma 39



Fotograma 40

En contraposición a este trabajo frío y desagradable, encontramos el apartamento de Huguette que es también donde trabaja haciendo tatuajes. Un lugar un poco caótico pero acogedor, cálido, un sitio que parece estar creado para relajarse y donde Huguette trabaja en camiseta contrastando con el frío invernal. En este trabajo vemos a Huguette completamente realizada y dueña de sí misma, su identidad dentro de él es plena, aunque está sola, ya que no tiene colaboradores y apenas habla con la clienta que vemos en la película. El caos de la tienda de Huguette parece crear un desasosiego en Ahmed, que no se da cuenta que esa tienda es la representación del país que va a ser el suyo.

El siguiente lugar de trabajo que ocupa un espacio importante en la película es el de las oficinas de Inmigración. Lo primero que vemos en este sitio es un letrero en inglés que dice “Say Hello, Welcome to immigration self-service”, seguidamente vemos a Ahmed y

Naima que esperan en una sala llena de inmigrantes de muchas nacionalidades diferentes y donde Ahmed ve las cámaras de seguridad que han descubierto que su hijo estuvo la noche anterior destruyendo archivos informáticos. La impresión que nos da es que han pasado muchas horas esperando en esa sala.

Cuando el administrativo encargado de su caso les llama, ellos le siguen a través de otra sala llena de mesas separadas por paneles donde hay muchos funcionarios atendiendo a otros inmigrantes que han solicitado la nacionalidad. Aquí vemos que todo está bien ordenado, lleno de archivos y archivadores, los funcionarios también están en sus puesto con todo en orden, pero da la impresión de no existir una intercomunicación ni relación entre las tras mesas de funcionarios. Esta escena contrasta con el caos de la sala de espera donde todo el mundo se mueve, los niños corren y la gente se desespera. En estas escenas el funcionario tiene todo el poder y les quita la identidad, al matrimonio, ya que son inmigrantes y aún no son verdaderos canadienses.

En contraste con este orden aparece la oficina donde trabaja la profesora de Hafid. Un completo desorden lleno de papeles mal puestos, ordenadores rotos puestos sobre la mesa de cualquier manera, todo lleno de cajas sin ningún orden aparente., y donde, al igual que el trabajo del funcionario, no parece haber una relación entre otros profesores y parece ser que la profesora de Hafid es la única de su sector.

Con estos ejemplos de trabajo encontramos varios arquetipos que contrastan entre sí. El trabajo duro del obrero en la calle que sufre las inclemencias del tiempo en su cuerpo, más la pesadez de ese tipo de trabajo. El trabajo de autónomo de Huguette con los consiguientes problemas y libertades que ello conlleva. El trabajo de un administrativo/funcionario con una gran rigidez a la hora de hacer su trabajo para seguir las indicaciones marcadas por el Estado, ya que él es el representante del Estado y es el que tiene el poder de hacer avanzar un dossier hacia la nacionalización o no. Por último, el de un profesor, funcionario también, pero que contrasta con el otro, ya que muestra una gran flexibilidad de movimiento, de expresarse y de acción.

El deseo de ser otro.

Ahmed desea más que nada dejar de ser argelino para convertirse en canadiense. Con esta transformación piensa que todos sus problemas quedarán resueltos. Para ello hará todo lo posible para encontrar a su hijo que está poniendo en peligro este deseo.

2.2.5.3. La identidad frente a los encuentros.

2.2.5.3.1. Descubrimiento del otro.

En el inicio de su búsqueda Ahmed asistirá, a escondidas, a una reunión clandestina de CRISCO¹³⁰, donde verá por primera vez a Huguette. Al día siguiente acude al sitio donde se va a producir una manifestación del CRISCO contra la especulación inmobiliaria y allí habla por primera vez con Huguette. Durante la manifestación, Ahmed se pasea entre la multitud asombrado por la acción y la libertad de expresión, muy alejada de lo que está permitido en Argelia. Poco después irá a la tienda de tatuajes donde trabaja Huguette, allí se cruzará con una chica que acaba de tatuarse, y que está todavía con los pantalones abiertos y la camiseta de tirantas levantada. Ahmed, mirándolo todo con cara de asombro, no puede evitar mirar para otro lado cuando la chica se pone frente a él y le saluda. Ahmed siente vergüenza al mirar a una chica “medio desnuda” que, como Huguette, es para él la “racaille”, la chusma.

Para Ahmed, Huguette, como todas las chicas que no son de su comunidad, tienen una identidad muy negativa o no tienen e incluso no existen. Pero poco a poco, a lo largo del “peregrinaje” que comparten para encontrar a su hijo, Huguette cambiará a los ojos de Ahmed hasta considerarla como una parte integrante de la familia con un identidad plena dentro de ella. Y Huguette le abrirá los ojos a la realidad de Quebec.

¹³⁰ EL CRISCO es una organización ficticia que aparece en la película y cuyo objetivo es luchar contra la globalización, la existencia de pasaportes y fronteras, las injusticias sociales, y contra los condominios o copropiedad.

2.2.5.3.2. Descubrimiento de Quebec.

Secuencia 3:



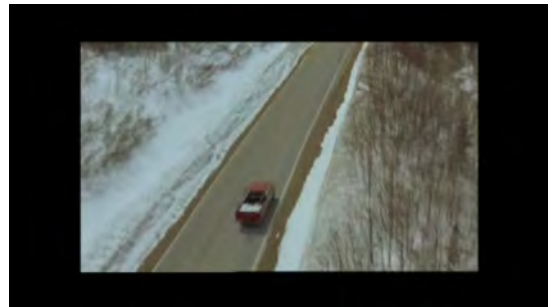
Fotograma 1



Fotograma 2



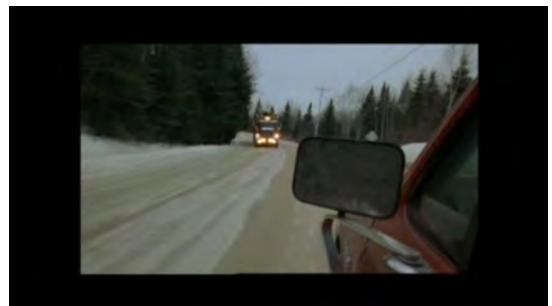
Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



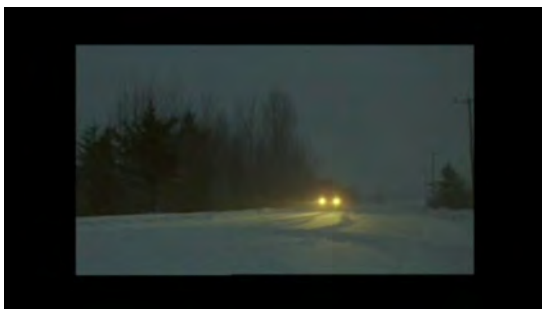
Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



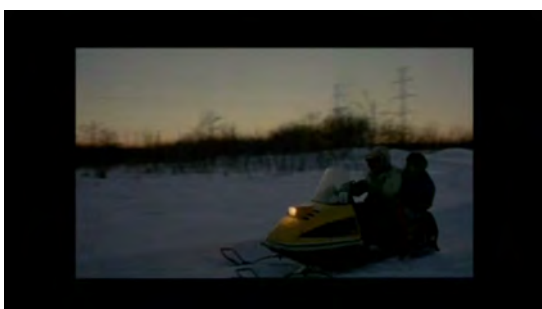
Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23

Cuando Ahmed comienza la búsqueda de Hafid junto a Huguette, empieza a descubrir el mundo que le rodea y el nuevo país que ha elegido. Ahmed no conoce realmente Quebec. Aquí, el director de cine, Denis Chouinard, ha querido situar expresamente esta búsqueda en el norte de Quebec, en invierno, para mostrar a Ahmed el desierto nevado de Quebec, el cual, en el momento en que él se convierta en canadiense, le pertenecerá¹³¹. Por eso, en la búsqueda, les hace atravesar campos desiertos con la nieve hasta las rodillas, haciendo una clara referencia a la travesía del desierto que aparece en la Biblia, a través de esta travesía Ahmed descubrirá Quebec, a Huguette y a su hijo.

Estas secuencias se presentan como un *road movie*, en el cual vemos el viaje de Ahmed y Huguette buscando a Hafid. La primera secuencia que vemos es una vista aérea de una carretera nevada, rodeada de pinos llenos de nieve y árboles caducos (Fotogramas 1, 2, 3, 4 y 5). En la primera secuencia (Fotogramas 1, 2 y 3), la cámara sobrevuela los árboles y por la izquierda aparece la carretera en la que se ve la camioneta donde viajen Ahmed y Huguette. Nos llama enseguida atención que no hay nadie en esas carreteras, impone la soledad del sitio y la cantidad de espacio que hay sin construcciones. Sobre todo, los Fotogramas 1d y 1e vemos esa carretera, despejada por los quitanieves, larga y vacía, en la cual no se aprecia ni una ciudad, ni un pueblo que marque el fin del trayecto.

En la siguiente secuencia de este *road movie* (Fotogramas 6 y 7), vemos que empiezan a cruzarse con camiones cargados de árboles cortados, mostrando así una de las industrias más representativas de Canadá: la industria maderera

Un ejemplo de cómo Ahmed descubre Quebec es cuando llegan a un Hotel de carretera, que está rodeado de motos de nieve, ya que hay una convención de motos de nieve, Ahmed dice que “esto parece Star Trek” y Huguette le responde “bienvenido a Quebec”. Dejando bien claro que Ahmed no conoce su nuevo país. Más tarde, hablando con Huguette, Ahmed le dice que él pensaba que Hafid se casaría con una chica de “chez nous¹³²”; ésta le dice que a lo mejor el “chez nous” de Ahmed no es el mismo “chez nous” de Hafid. Ahí Ahmed comienza a darse cuenta de la realidad, de que Quebec no es realmente su país, por mucho que lo intente y de que para su hijo es todo muy diferente y que su hijo ya no es argelino.

¹³¹ <http://www.commeaucinema.com/sitesphp.php3?site=16938&page=fiche&nominfos=16938> [consultado el 10 de enero de 20112]

¹³² Chez nous: aquí lo traduciremos como « mi tierra »

2.2.5.3.3. El descubrimiento de Hafid.

Cuando su hijo, Hafid, desaparece, Ahmed decide ir a buscarle para “hacerle entrar en razón”. En ese momento Ahmed se ve confrontado a “su hijo” a “su realidad”, a “su mundo”, es decir a Quebec. Ahmed no puede separarse de sus costumbres y el choque cultural que sufre cuando se enfrenta al mundo en el que vive su hijo, y del cual no sabía nada, le causa un gran efecto. A lo largo de esta película vemos que Ahmed vive en una burbuja, sin entrar en contacto real con Quebec. Él quiere ser canadiense, pero vemos que no conoce el mundo en el que ha elegido vivir, uno muy diferente al que él conocía en Argelia. El primer choque queda patente cuando Ahmed, que no tiene noticias de su hijo, comienza a registrar su cuarto. En un rincón del armario encuentra preservativos, marihuana y una foto de su hijo con una chica besándose en un fotomatón. Cuando Ahmed ve eso, magnifica las pruebas y dice que su hijo es un drogadicto que tiene relación con prostitutas y que ni él ni su mujer sabían nada del tema. Lo que para él es una cosa prácticamente inconcebible.

Después va a buscar a Hafid a su escuela de informática. Ahmed deambula, atónito, por el vestíbulo viendo las vestimentas y peinados modernos de los alumnos, chicas con el pelo teñido de rosa, con collares de cuero, en tirantas... todo esto con una música de fondo de Hip-hop mientras un grupo de alumnos bailan. Luego, hablando con su mujer, le dice que le da miedo el no saber nada de su hijo, ni quiénes son sus amigos, ni nada.

Secuencia 4:

- (Ahmed) C'est comme si on parlait d'un étranger. On a aucune idée sur qui sont ses amis, on sait pas où il est. Ça me fout la trouille. Pas toi?
- (Naima) T'en fais pas. Il va revenir.
- (Ahmed) À quelle heure Djamila revient de l'école?
- (Naima) Dans une demi-heure.
- (Ahmed) Elle t'a parlé un peu?
- (Naima) Elle n' en sait pas plus, on est tous au même point.
- (Ahmed) Dans le noir complet.
- (Naima) On pouvait pas le suivre à la trace non plus.
- (Ahmed) Tu crois que c'est de ma faute?
- (Naima) C'est pas de ta faute. Venir ici, c'était un grand changement pour nous tous. C'était pas facile pour lui.

- (Ahmed) Comment c'était pas facile? C'est pas un pays libre ici? On a pas tout de qu'il faut? On est pas bien? Pourquoi il fait tout ça?
- (Naima) Est-ce que tu lui as demandé à elle [Huguette]?

En este diálogo vemos cómo Ahmed no conoce a sus hijos pero además deja entender que Hafid debería haberse contentado con estar en un país libre, “bajar la cabeza” y no hacerse notar, como él hace.

La problemática del deseo de quedarse en este país, de encontrar una vida mejor, de hacer que su hijo tuviera todas las oportunidades que él no tuvo quedan reflejadas en uno de los diálogos finales de la película, en una discusión padre-hijo. En este diálogo Ahmed recuerda a su hijo todos los sacrificios que él ha hecho para que él y su hermana pudieran soñar y tener una vida mejor, pero Hafid le dice que él no puede decirle cómo vivir su vida, y que él, Hafid, elige cómo vivirla y que es consciente de que se han hecho muchos sacrificios pero que no quiere vivir con la cabeza gacha como su padre, que siempre tiene miedo de todo, de los “barbudos” en Argelia y del gobierno en Canadá. Que al vivir así uno se vuelve cómplice. Con esta última frase, el director hace un guiño a todos los canadienses que permiten que se hagan este tipo de expulsiones por miedo a hacerse notar, a que los detengan, a enfrentarse con el gobierno.

Secuencia 5:

- (Ahmed) Moi, j'ai un rêve, un vrai, et il y a quelqu'un qui s'amuse à le démolir. Quelqu'un que j'aime et qui a débranché quelque chose là-dedans ! Tu veux tout gâcher ? C'est ça ? Eh ? Il faut que je regarde la télé pour te voir faire tes conneries !?
- (Hafid) On va réussir à retarder plus de 200 expulsions, papa. Peut-être, même les empêcher.
- (Ahmed) Je m'en fous !
- (Hafid) Mais il y a des gens de chez nous aussi.
- (Ahmed) Je m'en fous ! On est pas chez nous ici ! Tu sais quoi ? La prochaine fois, c'est nous quatre qui allons être dans l'avion. Et avec les fers aux pieds en plus.
- (Hafid) OK, après la famille Kasmi, ça y est, ils peuvent fermer la porte. Tu en as rien à cirer, eh ? Ils t'ont vraiment bien dressé ! Il te manque la laine pour

qu'on puisse te tondre ! En Algérie, tu avais peur des barbus ! Ici, tu as peur du gouvernement ! Jusqu'à quand t'auras peur ? À force de fuir tu deviens leur complice !

— (Ahmed) Ah ! Oui, c'est vrai. Oui, je courbe l'échine. Oui, je ferme ma gueule. Je rampe même ! Et pourquoi ? C'est pour toi, c'est pour ta sœur, c'est pour ta mère ! Si on a quitté l'Algérie, c'est pour que tu puisses étudier, rêver, hein ? Rêver ! Jamais j'ai pu le faire, moi. Regarde-moi. Tous les soirs, je rentre du travail avec les mains et les poumons pleins de cette saloperie de goudron ! Tout ce que je mange pue le goudron. Qu'est-ce que tu réponds ? Tu dis rien ? Tu réponds ? Réponds ! Tu réponds pas, hein ?

— (Hafid) Mais tu nous fais chier à la fin ! Tu crois qu'on voit pas tout ce que tu fais pour nous ? De toutes façons, même si je voulais, je pourrais pas l'oublier ! À longueur de journée, en rentrant tu nous le fais sentir ! Mais ça te permettra pas, tous tes sacrifices, de tracer ma vie ! Ma vie ! C'est moi seul qui vais la tracer ! Moi tout seul ! Je décroche là ! Je débarque ! Basta !

A lo largo de esta serie de confrontaciones vemos cómo la identidad de Hafid cambia a los ojos de su padre. Ahmed parte de una idea y poco a poco ve que estaba equivocado y descubre que la identidad de su hijo no era la que él creía. En este caso Hafid tenía dos identidades, una más positiva que otra ¿o no?. La de su hogar, en la que fingía una identidad positiva, y la suya real, que para él es más positiva que la primera, pero para su padre es la más negativa que se puede esperar.

En cambio para Ahmed, esta confrontación implica una pérdida de identidad. Él hace muchos sacrificios para que sus hijos tengan una vida mejor y consigan vivir en una sociedad en paz. Al ver en lo que se ha convertido su hijo, este esfuerzo se vuelve vano, y ve que toda su lucha no ha servido, que ha fracasado en su idea de que sus hijos vivan en paz.

2.2.6. *El país de acogida.*

2.2.6.1. La actitud de los quebequeses.

2.2.6.1.1. Empatía y humanidad.

En esta película, se muestra cómo, individualmente, hay quebequeses que aceptan a los inmigrantes. Tal es el caso de Huguette que, primero se enamora de Hafid, y segundo entabla una relación de amistad con Ahmed. Así mismo, está la existencia del CRISCO que está compuesto por inmigrantes y quebequeses que luchan por las mismas cosas. En esta película, no se muestra ningún tipo de rechazo, de manera individual, hacia los inmigrantes. El único rechazo que se muestra es a nivel colectivo.

2.2.6.1.2. La actitud colectiva.

Las fuerzas del orden, secuencia 6:



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



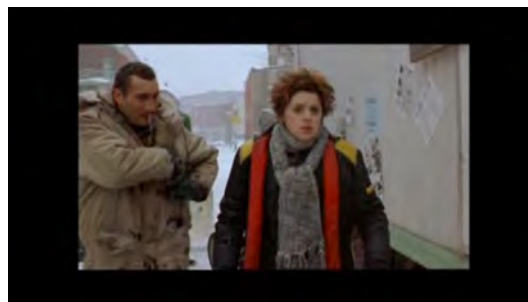
Fotograma 11



Fotograma 12



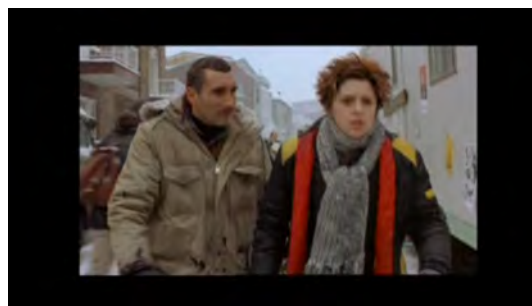
Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



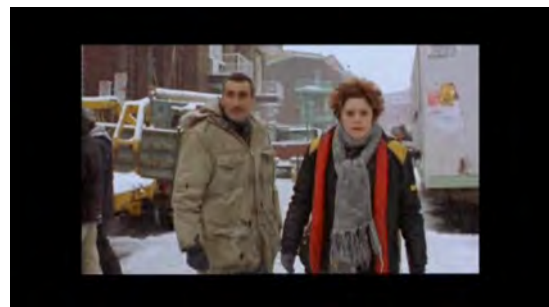
Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



Fotograma 24



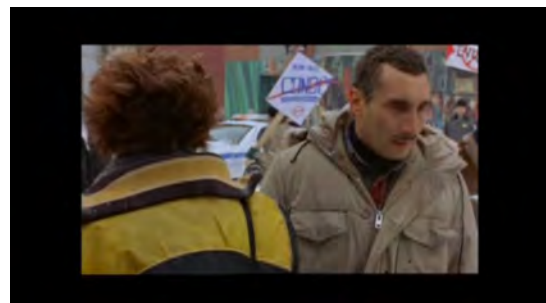
Fotograma 25



Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29

Diálogo:

- (Ahmed) Excusez-moi, mademoiselle, je peux vous parler ?
- (Huguette) Je suis désolée, c'est pas contre vous. C'est contre votre boss puis ses condos.
- (Ahmed) Je travaille pas ici, je suis le père de Hafid.
- (Huguette) J'ai plus rien à faire avec lui.
- (Ahmed) Et ça , c'est quoi ?
- (Huguette) Ça, c'est le passé
- (Ahmed) Ça fait trois jours qu'il a disparu
- (Huguette) Oui ? Moi, je n'ai pas de nouvelles de lui depuis quatre semaines, tabarnak ! Si je savais où est qu'il est, ça ferait longtemps que je serais allée le chercher par la peau du cou ! Ils disent rien les enfants de chienne !
- (Ahmed) Vous parlez de Hafid ? Parce que moi, je peux vous en parler de mes enfants
- (Huguette) De toute façon, c'est pas la place pour parler de ça. Si vous voulez pas avoir votre photo dans un catalogue, je pense que feriez mieux de vous en aller.

En la película la presencia policial siempre está presente de manera indirecta, siendo bastante agresiva y violenta. La primera escena en la que vemos el sistema policial quebequés es cuando el CRISCO organiza una manifestación contra la especulación inmobiliaria, durante la manifestación vemos cómo los policía de paisano hacen fotos de los manifestantes, como en un estado autoritario, para tenerlos “fichados” según palabras de Huguette (secuencia 6, Fotograma 25 y 26). En medio de la manifestación Ahmed se dirige a Huguette

para preguntarle por su hijo. Durante la conversación Huguette ve que la policía está haciendo fotos de todos los manifestantes, y le dice a Ahmed que se vaya. Aunque esta manera de ejercer presión sobre la población no tiene que ver directamente con Ahmed y la inmigración, crea un contexto de vigilancia y de presión policial que luego se verá sobre Ahmed y su hijo.

Otro momento en el que percibimos esta presencia policial en la sociedad quebequesa es cuando Ahmed, después de hablar con Huguette durante la manifestación, se para en un puente encima de la autovía y mira los coches pasar (secuencia 7). En ese momento, una patrulla de la policía se para creyendo, probablemente, que es un suicida que quiere saltar sobre la autovía, y le dice que no se quede allí, “que se vaya a su casa”. Ahmed no se da cuenta de lo que parece hasta el policía habla con él, y sin decir nada, hace caso del policía y se va. En esta secuencia vemos la cantidad de coches que pasan por la autopista, dando a entender que la vida continua a pesar de los problemas de Ahmed, así como la soledad de Ahmed dando a entender que lleva todo el peso de su familia sobre los hombros.

Secuencia 7



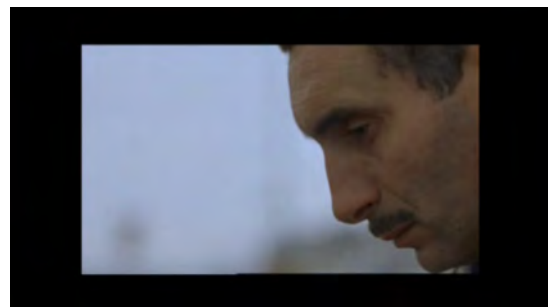
Fotograma 1



Fotograma 2



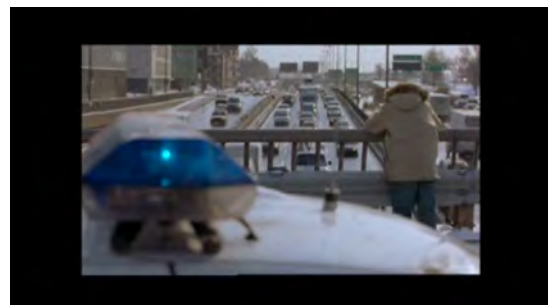
Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13

Diálogo:

(Policía) Ça va? Rentrez chez vous monsieur

En la siguiente secuencia vemos cómo la policía de inmigración entra en el instituto donde estudiaba Hafid, y se llevan presa a una chica joven que trabajaba en el comedor, que era miembro del CRISCO e inmigrante ilegal. Este arresto se hace delante de los ojos atónitos y pasivos de los alumnos del Instituto técnico (Secuencia 8). Esta secuencia nos muestra una sociedad pasiva, ya que nadie protesta ni hace nada, al igual que en *Welcome*, cuando echan a los inmigrantes del supermercado.

Secuencia 8



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



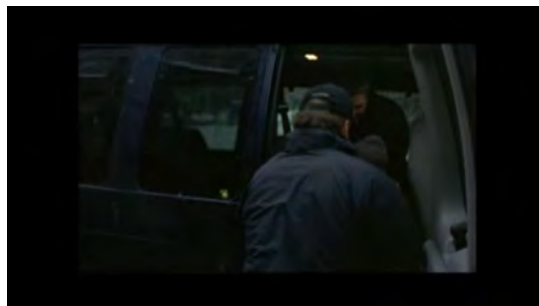
Fotograma 7



Fotograma 8



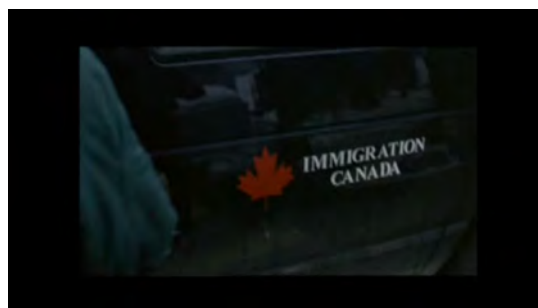
Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12

El momento más importante, en lo que a presencia policial se refiere, es al final de la película cuando Hafid está en el aeropuerto desde el cual se expulsan a los inmigrantes ilegales. En esta secuencia, el grupo más extremista del CRISCO, prende fuego a la pista de despegue, obligando al avión a pararse y a evacuar a los pasajeros, todos ellos inmigrantes ilegales. Cuando todos los inmigrantes están en una sala del aeropuerto, el CRISCO provoca un apagón que da pie a Hafid de recuperar los pasaportes que llevaba uno de los agentes de inmigración en una bolsa. Hafid coge la bolsa y sale a la pista donde está el avión, y bajo las amenazas de la policía, tira la bolsa a los reactores haciendo que los pasaportes se deshagan en mil pedazos, como si nevara. En ese momento la policía se le echa encima y le da una paliza que provoca su muerte (Secuencia 9, Fotogramas 1, 2, 3, 4, 5, 6). En esta secuencia la cámara se retira con un Fotograma general y ve como transcurre la acción, tomando poco a poco más distancia y creando un Fotograma subjetivo, ya que la cámara se eleva sobre los policías y el cadáver de Hafid, como si fuera su alma.

Secuencia 9:



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6

Al final de la película, cuando empiezan los créditos, vemos la pantalla negra con unas letras en blanco que pone “ce film est dédié à la mémoire de Semira Adamu jeune sans-papiers, tuée en Belgique le 22 septembre 1998” y a “Gérald Godin Poète et homme politique québécois 1938-1994”. Semira Adamu fue una inmigrante nigeriana, que pedía asilo en Bélgica porque querían obligarla a casarse con un hombre de 60 años que ya tenía tres esposas. El argumento que se usó para no darle asilo político fue que el maltrato a las mujeres no está contemplado en la Convención de Ginebra. Semira murió de una hemorragia cerebral en el hospital. Al principio no se supo cómo pudo tener esa hemorragia pero todo el mundo sospechó que fue a causa de la brutalidad policial¹³³, más tarde en el periódico *Libération* se dijo que la autopsia reveló que Semira murió asfixiada por un cojín¹³⁴, mientras que en otro artículo de *Le Monde* se explica que a veces los policías ponen cojines en la cara de los inmigrantes para impedirles gritar en el momento del traslado¹³⁵.

2.2.6.1.3. La administración.

Una escena que nos ha llamado particularmente la atención, es la escena en la que Ahmed va a las oficinas de inmigración donde se tramita la nacionalización de los inmigrantes. Ahí se plantea el siguiente problema, entre la documentación presentada, falta el documento que acredita que Ahmed no ha estado en prisión, ni ha cometido delitos, ni es perseguido por la justicia de su país. Ahmed dice que ya lo han pedido pero que en su país la administración va más lenta, si no podría aceptar un documento “bajo palabra de honor” en el que indicase que no tiene ningún problema con la justicia, para así acelerar los trámites de la nacionalización. A lo que el funcionario responde con aire completamente sorprendido dice “l’honneur, c’est quoi ça?”. Con esta expresión se ve la gran diferencia entre los dos mundos, un mundo más apegado a la cultura, la tradición y un mundo moderno, administrativo, donde sólo valen los papeles oficiales y denota, también, el desprecio del funcionario canadiense para con el miserable inmigrante que no se puede prevalecer del más mínimo honor para

¹³³ <http://www.bok.net/pajol/international/belgique/semira/semira.html> [consultado el 3 de febrero de 2012]

¹³⁴ <http://www.liberation.fr/monde/0101263826-belgique-semira-est-bien-morte-etouffee> [consultado el 3 de febrero de 2012]

<http://www.liberation.fr/monde/0101255864-tragique-expulsion-en-belgique-une-jeune-nigeriane-meurt-lors-de-son-rapatriement-force> [consultado el 3 de febrero de 2012]

<http://www.liberation.fr/monde/0101256194-la-fin-de-semira-reveille-les-belges-la-mort-de-la-jeune-nigeriane-fait-emerger-la-question-des-sans-papiers> [consultado el 3 de febrero de 2012]

http://recherche.lefigaro.fr/recherche/access/lefigaro_fr.php?archive=BszTm8dCk78Jk8uwiNq9T8CoS9GECShikbm4TnYjdytIcAQhIfZm%2BjSmDOKThOBdRo2Lr0A6YUCZy6BaSOXVcw%3D%3D [consultado el 3 de febrero de 2012]

¹³⁵ http://www.lemonde.fr/web/recherche_breve/1,13-0,37-60927,0.html [consultado el 3 de febrero de 2012]

defender su causa. También muestra la rigidez del sistema y el poder de un funcionario, que no puede funcionar sin salirse de lo que está preestablecido. Durante toda esta secuencia Ahmed no pierde nunca su identidad, ésta queda un poco maltrecha, pero en ningún momento desaparece.

En *L'Ange de goudron* se plantea otro problema diferente al de *Welcome*. Aquí, es el problema de la documentación para poder quedarse en el país. Desde el principio de la película en que vemos a Ahmed prepararse para la ceremonia de nacionalización, hasta las últimas secuencias en que vemos a Hafid destrozar cientos de pasaportes para impedir la expulsión de los inmigrantes.

Denis Chouinard consigue mostrar a través de su película la situación multicultural y multiétnica de Quebec. Por un lado tenemos a la familia Kasmi, argelina, que vive en su gueto y que a penas tiene contacto con lo que pasa fuera de su entorno, de su barrio, de su trabajo. Chouinard hace una crítica a la política multiculturalista de Quebec (y de Canadá) que fomenta esa “ghettoïsation” o “balcanización” como dice Trent John E. En su artículo “la politique multiculturaliste au Canada: une cible mouvante” (in Greven-Borde et Tournon, 2000: 208 – 210). Hoy día, una de las críticas más importantes que se hacen a la política multiétnica de Canadá es que esta política del multiculturalismo no permite la integración de los nuevos inmigrantes que llegan a la sociedad canadiense y que los miembros de las sociedades étnicas no se mezclan con otros ciudadanos, y no adoptan la identidad canadiense, ni la lengua, ni los valores de la mayoría y no participan en la vida canadiense fuera de su “grupo”. Hay un grupo de la población que opina que esta política del multiculturalismo lleva a una segregación social, lleva a la “ghettoïsation” o “balcanización”. En lugar de eliminar barreras, esta política ayuda a perpetuar los estereotipos folclóricos y exagera las diferencias entre ciudadanos y refuerza las identidades particulares, provocando una separación étnica que provoca a su vez una marginalización de los inmigrantes y ayuda a mantener las desigualdades¹³⁶.

Esta “ghettoïsation” se muestra a través de la escena en que Ahmed va a buscar a su hijo al instituto técnico y ve la modernidad de los jóvenes, lo que le provoca ese choque cultural que hemos descrito anteriormente, ya que Ahmed nunca había visto este tipo de quebequeses en su barrio. Así mismo, quedará impresionado por un mural pintado en la pared

¹³⁶ Trent John E. “la politique multiculturaliste au Canada: une cible mouvante” in Hélène Greven-Borde et Jean Tournon, *Les identités en débat: intégration ou multiculturalisme*, 208 – 210.

del hall de entrada de este instituto, que está firmado por su hijo, y que representa un soldado tuareg junto con una mujer con el puño en alto.

Por otro lado, Chouinard pone en escena a quebequeses que están en contra del sistema actual de fronteras y de visados. Estos activistas, en la película, son pacíficos, y se manifiestan de forma original y divertida pero, poco a poco, en ese grupo de personas surge una división interna que da lugar a un grupo más radical que pugna por una acción más violenta. En el primer grupo de activistas está Huguette y en el segundo Hafid. De esta manera podemos ver los diferentes argumentos que llevan a unos y a otros a tomar posturas más o menos violentas. Por un lado tenemos el argumento de los pacifistas, que con la política y manifestándose pueden llegar a cambiar el mundo; por otro el de aquellos que creen que ya ha pasado el tiempo del movimiento pacífico y que es hora de llevar acciones duras, violentas, a cabo para obligar al sistema a cambiar.

Un momento importante de la película, por su realismo, es cuando Hafid está huyendo en la noche y se refugia en una iglesia donde hay un nutrido grupo de inmigrantes. A simple vista este hecho podría parecer un poco raro en la película, a menos que se sepa lo que está pasando en Quebec desde hace unos años. En Quebec el “asilo en sagrado”¹³⁷ sigue vigente, por lo que hay bastantes casos, algunos con más repercusión mediática que otros, de inmigrantes que se han refugiado en las iglesias. El que más repercusión ha tenido en la prensa ha sido el caso de Abdelkader Belaouni. Abdelkader Belaouni pasó cuatro años (2006 – 2010) en la iglesia de Pointe Saint-Charles para evitar ser expulsado, en 2010 consiguió por fin el visado para poder quedarse en Canadá¹³⁸.

A través de este grupo de inmigrantes, a los que vemos en la iglesia primero y en el aeropuerto después, Chouinard nos muestra una serie de sucesos que se desarrollaron en Quebec durante los últimos años. Primero los encierros que se suceden en las iglesias de Montreal, por parte de los inmigrantes para evitar la deportación. Segundo, muestra que hubo un momento en que la policía entró en una iglesia de forma violenta para expulsar a los inmigrantes que estaban en esa iglesia (Patsias y Vaillancourt, 2009: 33-42)¹³⁹, lo que se podría comparar con lo que pasó en Francia con la expulsión violenta por la policía de los sin

¹³⁷ El asilo en sagrado era una ley medieval por la cual cualquier persona perseguida por la justicia podía refugiarse en una iglesia o monasterio, en el cual la justicia civil no podía entrar.

¹³⁸ <http://montrealcampus.ca/2008/11/sans-papiers-et-sans-droits/> [consultado el 10 de enero de 2012]

¹³⁹ <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/refuge/article/view/30604> [consultado el 10 de enero de 2012]

papeles refugiados en la iglesia de Saint Bernard en París¹⁴⁰. Estos hechos quedan patentes en la película puesto que vemos a ese grupo de inmigrantes en la iglesia y poco después los vemos en el momento en que se procede a su expulsión. Por lo tanto, nos damos cuenta de que la única manera de echar a esos inmigrantes de la iglesia para deportarlos era a la fuerza.

En la película queda bien reflejada la ansiedad y la preocupación que provoca en las personas el hecho de estar esperando el visado para poder quedarse en el país, la ansiedad es tal, que muchas veces, ese deseo es prioritario y arrasa con todo lo que tiene a su alrededor. En la película, cuando Huguette y Ahmed están buscando a Hafid, en un momento de desesperación Huguette sugiere llamar a la policía para encontrar a Hafid:

Secuencia 10:

- (Huguette) J’aurais peut-être une idée.
- (Ahmed) Non, non, non... Pas la police
- (Huguette) As-tu une meilleure idée, alors ? on peut tourner des semaines de même !
- (Ahmed) Je suis en train de tout perdre, mon travail, la citoyenneté, ma famille en plus ? non, non, non... alors je vais retrouver mon fils, même si je dois passer des semaines.
- (Huguette) il va avoir le temps de faire ses conneries, puis il va se faire arrêter ! Là, je parle dans le meilleur des cas... Alors, on a l’air de deux boy-scouts pas de boussoles !
- (Ahmed) Si c’est la police qui le retrouve, Hafid devient criminel. On va se faire mettre à la porte. Direct l’Algérie ! tu nous vois retourner à Alger avec la défaite ? le déshonneur ? Non...
- (Huguette) Là, il va falloir que tu te décides. C’est quoi qu’tu veux ? Ton fils ou tes papiers ?

Ante la pregunta de “¿qué es lo que quieres?¿los papeles o tu hijo?” Ahmed se da cuenta de que su deseo por la naturalización le ha llevado hasta tal punto que sólo piensa en eso, no piensa en nada más, la búsqueda de su hijo, todo, ha sido provocado por el deseo de tener ese papel que dirá que es ciudadano canadiense.

¹⁴⁰ <http://www.liberation.fr/france/0101189801-sans-papiers-l-obstruction-continuea-saint-bernard-les-dix-grevistes-de-la-faim-restant-determines> [consultado el 10 de enero de 2012] <http://www.liberation.fr/societe/01012356690-manif-quinze-ans-apres-saint-bernard> [consultado el 11 de febrero de 2012]

2.2.7. *Tradición vs Modernidad*

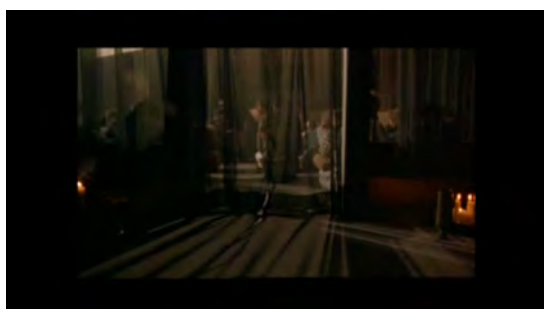
Secuencia 11:



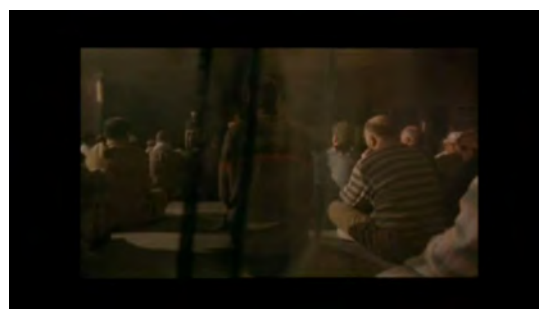
Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



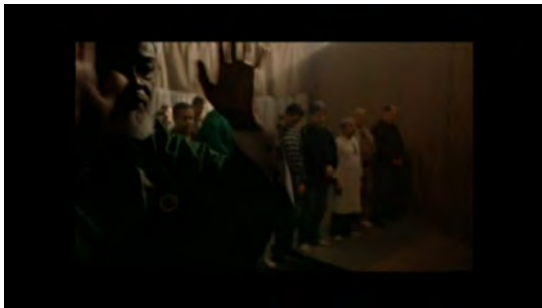
Fotograma 4



Fotograma 5



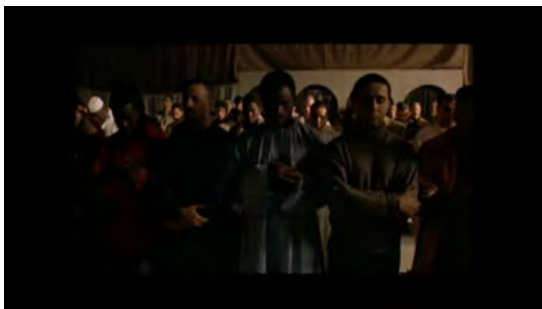
Fotograma 6



Fotograma 7



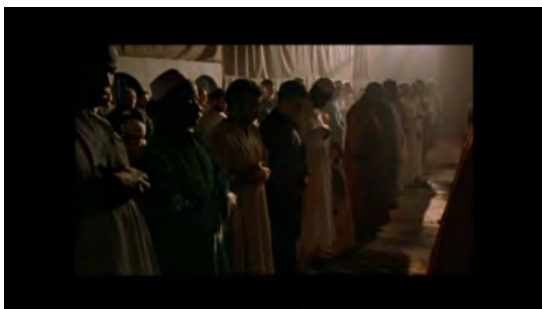
Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



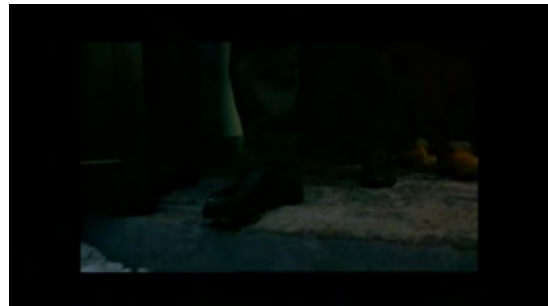
Fotograma 13



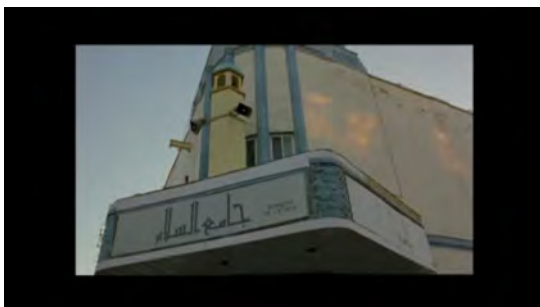
Fotograma 14



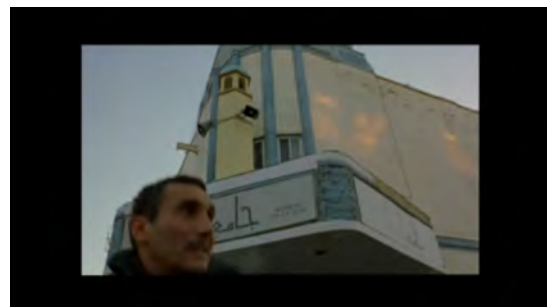
Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17

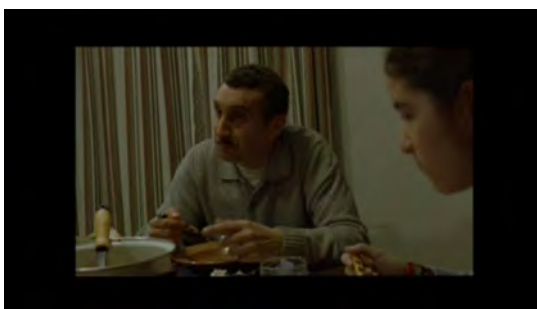


Fotograma 18

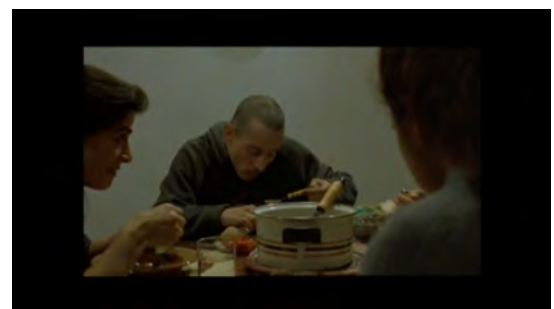
En esta secuencia vemos cómo la cámara se desplaza entre los asistentes al rezo de una mezquita en Montreal. El primer Fotograma (1) parte de un fundido en negro y poco a poco va apareciendo la luz tenue de una vela, creando una sensación de reposo y placidez en el rezo. La cámara se va desplazando y nos muestra a los asistentes de todas las razas que están juntos rezando en un ambiente de penumbra, cálido y relajado. Que contrasta con los Fotogramas 17 y 18 que muestran el exterior de la mezquita, frío y ruidoso.

Entre los Fotogramas de la mezquita y los del exterior hay dos Fotogramas de transición (15 y 16) que nos muestran al Ahmed atándose los zapatos y cruzando el umbral de la mezquita. Tras esta secuencia de tranquilidad choca la siguiente en la que se ve a un grupo de jóvenes jugando al fútbol en un estadio cubierto de nieve. Aunque no se ven bien las caras de los jugadores, sobreentendemos que son todos de origen magrebí, puesto que en Canadá el deporte por excelencia es el hockey sobre hielo y no el fútbol. Con lo cual se muestran dos formas de reunión de los propios inmigrados, la primera en la mezquita, la segunda en el “campo” de fútbol. Manteniendo así sus tradiciones y alentando esa multiculturalidad y comunitarismo que existe en Canadá. Pero esta secuencia nos muestra el choque de culturas, por un lado está Ahmed, religioso, manteniendo su tradición y por otro su hijo, que no va al rezo y se queda jugando la fútbol con sus amigos.

Secuencia 12:



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4

Diálogo:

- (Ahmed) Mmmmm! On devrait vendre ta soupe en surgelé. Tu en prépares, on la met sur le bord de la fenêtre, elle gèle, on la coupe en portions individuelles, et les enfants vont la vendre.
- (Hafid) Mêle-nous pas à ta science-fiction, O.K., papa?
- (Ahmed) Mais elle est bonne!
- (Hafid) Je peux en avoir encore?
- (Naima) Bien sûr.

En la comida familiar que vemos es en casa de los Kasmi. Vemos a toda la familia reunida, sentados a la mesa con sillas comiendo una sopa casera que está deliciosa para los miembros de la familia puesto que la charla gira entorno a que deberían congelarla y venderla. La cámara, en una sola secuencia (Fotogramas 1 – 3), gira alrededor de la mesa, enfocando primero al padre y a la hija, y después a Hafid y a la madre, creando un sentimiento de intimidad y de unión. Curiosamente muestra a los personajes por binomios masculino-femenino, mostrando elementos opuestos pero complementarios, dentro del seno familiar.

La mesa, redonda, está dispuesta de tal manera que la cacerola que contiene la sopa está en el medio de la mesa, y los comensales están sentados alrededor, pudiendo acceder al

contenido de la cacerola con un mínimo gesto. Hafid está sentado frente a la cámara a su derecha está su padre, a su izquierda su madre, enfrente su hermana.

En esta secuencia vemos como los roles tradicionalistas siguen imperando en la familia Kasmi, aunque en menos medida que en la familia de Mina. Hafid, el hijo mayor, mira con hambre y deseo la sopa pero no coge el cazo para servirse. Simplemente se limita a mirar a su madre y preguntarle si puede comer un poco más. Su madre, a la vez que responde “por supuesto” coge el cazo y sirve a su hijo. Primero, se puede observar el respeto a la tradición, ya que pide permiso antes de servirse otra vez, y después el elemento machista en el que es la madre la que sirve a su hijo la comida. Poco después vemos cómo la hija y la madre empiezan a recoger la mesa, Hafid no comienza a hacerlo, pero al final recoge su plato y sus cubiertos mientras el padre se ha sentado a ver un partido de Hockey retransmitido en la televisión.

Aquí vemos la contradicción y la evolución de Hafid. Por un lado se hace servir la sopa, por su madre, pidiendo permiso para repetir plato y dejando que sea la mujer la que le sirva. Y después ayuda a recoger sus cubiertos. En este gesto se ve cómo Hafid sí está más adaptado a la nueva vida, una vida más moderna, más libre.

En la búsqueda, Ahmed y Huguette van a casa de Roberto, un militante de la rama más violenta del CRISCO y que puede saber dónde está Hafid. Cuando comienzan a interrogarle, Roberto les ofrece un vaso de aguardiente, pero Ahmed dice que él no bebe por la religión, a lo que Roberto dice que en su casa no hay religión, que si quiere algo de él tendrá que beber. Ahmed renuncia a sus creencias para poder obtener información sobre el paradero de su hijo, perdiendo la poca identidad que tiene, la religiosa.

A lo largo del viaje, a través del Quebec invernal, llegan a un hotel donde se celebra un congreso de motos de nieve. Aquí podemos ver las consecuencias de la política multiculturalista de Canadá, ya que Ahmed reacciona como si acabara de llegar a otro planeta. Lo que muestra que el hecho de quedarse en sus “guettos” no les ayuda a conocer el país donde viven ni a vivir en armonía con el resto de la sociedad.

Secuencia 13:



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16

Diálogo:

- (Ahmed) C'est comme Star Trek ici.
- (Huguette) Bienvenue au Québec.

Este breve diálogo es revelador de la sociedad en la que vive Ahmed. Ahmed vive en su comunidad argelina de Quebec y no tiene apenas relación con el país en el que vive, Canadá.

Esto provoca un desconocimiento absoluto de lo que le rodea y de lo que existe en su nuevo país. Aquí el director muestra cómo la política multiculturalista tiene aspectos negativos, ya que provoca un “encierro” por parte de los nuevos inmigrantes que llegan que no se relacionan con los canadienses.

En el hotel van a cenar en el salón del hotel, y es Huguette la que pide la comida. Cuando la comida llega, Ahmed comienza a mirar lo que hay dentro de los sándwiches, pero Huguette le tranquiliza y le dice que ha pedido la comida sin bacón, es decir, sin carne de cerdo, impura en la religión musulmana. Lo que esto muestra es que para Huguette este hecho es importante y que se debe respetar. En esta escena podemos ver la representación de las personas que respetan las tradiciones de los demás, es la política multicultural y específica de Quebec que es aceptada por una parte de la población, en contraste con la escena de la casa Roberto donde tenemos la reacción opuesta, un inmigrante radical, probablemente un exiliado político, que no respeta las tradiciones de los demás, imponiendo sus ideas, siendo un claro representante de la modernidad y de que esas creencias religiosas están desfasadas con los tiempos en los que vivimos.

Aquí podemos ver las dos tendencias existentes en Quebec sobre la aceptación o no de la política multicultural. En el Hotel, Huguette comienza a ganarse una identidad propia y fuerte a los ojos de Ahmed, dejando de ser una “cualquiera” para empezar a convertirse en “Huguette”.

Otro lugar donde se ve el choque entre la modernidad y la tradición, son las relaciones entre las parejas. Ahmed y su mujer, Naima, mantienen una relación tradicional y conservadora, en la que el hombre es el que aporta el sustento y la mujer se queda en casa cuidando de los niños, preparando la comida y cosiendo. Uno de los primeros datos reveladores de esta relación, aparece al principio de la película. Mientras Ahmed termina de probarse el traje para el acto de nacionalización, Naima le insinúa que una vecina le ha ofrecido un trabajo de vendedora “puerta a puerta” de AVON, a lo que él responde de manera persuasiva pero firme que ella tiene que ocuparse de la casa y de los hijos, y sobre todo del bebé que va a nacer. Naima le dice que los hijos también pueden ayudar en la casa, a lo que él responde que los hijos se tienen que concentrar en sus estudios. Todo esto nos da una visión muy tradicionalista y conservadora de la relación matrimonial de Naima y Ahmed, ambos conservan su identidad dentro de la relación, dicha identidad no evoluciona y no experimenta

cambios a lo largo de la película. Es bien clara, el hombre es el que domina y la mujer es la que asiente.

Completamente opuesta a esta visión conservadora de las relaciones de pareja, está la relación entre Huguette y Hafid, moderna, sin ataduras, sin responsabilidades, tienen sus encuentros amorosos sin estar casados, en contraposición a Ahmed, que con la edad de su hijo, escribía poemas a su mujer para cortejarla. Huguette y Hafid representan la nueva generación, el cambio de cultura y de costumbres. El multiculturalismo, las parejas mixtas, una generación más libre que la de sus padres, con menos tabúes. Las identidades de estos dos personajes evolucionan a lo largo de la película y se solidifican paso a paso en su relación, siendo cada vez más fuertes a pesar de la muerte de Hafid al final de la película.

CONCLUSIÓN

A través de este trabajo hemos presentado dos tipos de cine fuertemente contrastados que hacen referencia a dos espacios geográficos diferentes y a dos maneras de abordar las leyes de la inmigración. Durante nuestra investigación para el desarrollo de esta tesis, nos dimos cuenta de que la mayoría de los trabajos publicados que abordan la relación entre cine e inmigración, se centran, sobre todo, en los aspectos sociales (la dureza de la adaptación al país de acogida, las condiciones de vida, la búsqueda de trabajo, de estabilidad y de nuevas oportunidades, etc.). Buena prueba de ello son las películas de directores de cine tales como Christophe Ruggia (*Le Gône du Chaâba*, 1997), Icíar Bollaín (*Flores de otro mundo*, 1999) o Yamina Benguigui (*Inch'Allah dimanche*, 2001). También encontramos algunos trabajos, entre los que cabe destacar los estudios críticos de Fernando Roncero Moreno y de Juan Agustín Mancebo Roca que hacen referencia a la relación que existió, de forma especial en los inicios del cine, entre los inmigrantes y la creación y desarrollo de la industria cinematográfica, como son.

Pocos estudios abordan directamente el “problema” de la legislación de cada país sobre la inmigración, clandestina o no, reflejada en el cine. Es en este ámbito donde nuestro estudio ha querido centrarse. Para ello, hemos procedido a analizar las dos grandes políticas migratorias existentes y cómo estas quedan reflejadas en el cine o más precisamente para saber cómo el cine nos transmite de manera directa o indirecta la aplicación de esas políticas.

Ya que se trataba de analizar la representación de la legislación sobre inmigración en el cine, así como la representación del inmigrante, hemos hecho una recapitulación de los tipos de representaciones sociales más importantes que existen y tienen una relación con el cine. También hemos hecho una reseña de las políticas existentes, y de los estudios sobre la relación entre “representación social” y “cine”, para completar el estudio de nuestras películas.

Teniendo en cuenta que nuestro estudio se centra en la relación entre inmigración y cine, expusimos el estado actual de la situación de los inmigrantes en general, y de las distintas políticas que los Estados están llevando a cabo para acoger a las numerosas personas que entran cada día de manera ilegal a través de las diferentes fronteras. Esto nos ha llevado a

estudiar las dos grandes políticas hasta ahora existentes puestas en obra por los distintos países para hacer frente al problema que supone para ellos la inmigración: multiculturalismo y asimilación/integración. En este punto nos dimos cuenta de la gran confusión que hay entre las palabras “asimilación”, que se define como la plena adhesión del inmigrante a las normas de la sociedad de acogida, limitando la expresión de su identidad y de sus esquemas socioculturales de origen a la esfera privada (Van Eeckhout: 2007, 101), e “integración” que intenta mantener la cultura de origen y desarrollar lazos de unión con la cultura del país de acogida (Clément, Richars et Noels, Kimberly, 2000: 59).

Muchos libros se han escrito sobre estos conceptos, y muy particularmente sobre la especificidad francesa de integración y asimilación. Citemos los trabajos de Laetitia Van Eeckhout, Jacqueline Costa-Lascoux o de Patrick Weil en los cuales los autores intentan explicar los problemas derivados de la confusión política y social que generan estas palabras.

En cambio, en lo que respecta a la política multiculturalista, hay muchos más artículos que estudios monográficos, lo cual nos trajo muchos más problemas a la hora de investigar esta tendencia política más extendida en el continente americano que en Europa. La lectura de estos artículos y de los libros que pudimos encontrar sobre el tema nos reveló que, contrariamente a lo que pensábamos, la política multiculturalista no es apreciada por todos y no parece ser la solución ideal a los problemas de inmigración. En efecto, trae consigo otros tipos de problemas bien diferentes a los que surgen con la política de asimilación y aporta un nuevo elemento de conflicto: los *Accommodements raisonnables* (Labelle y Icart, 1998: 121-136), a través de los cuales se puede dar un trato diferencial a la persona según las circunstancias.

Durante nuestra investigación para comprender las diferentes políticas, vimos que a cada paso surgía un concepto nuevo o una nueva disposición nueva para hacer cumplir las leyes o para favorecer la acogida de los inmigrantes en cada país. Viendo que nunca acabaríamos de encontrar nuevos problemas derivados los unos de los otros, decidimos limitarnos a los grandes rasgos de las políticas que aparecen reflejados en nuestras películas que son el objeto de nuestro estudio. No obstante, en el desarrollo de este apartado hemos visto que cada política tiene sus ventajas e inconvenientes, y los diferentes gobiernos adoptan una u otra según los orígenes socioculturales de cada país, incluyendo la especificidad de Quebec en el caso de la política migratoria de Canadá.

Sin embargo, a la luz de los acontecimientos actuales, nos hemos dado cuenta de que hemos tratado de manera muy somera en el cuarto capítulo de este trabajo, el tema de los tipos de inmigración (económica, política, religiosa, etc.). En su día decidimos abordarlo desde un punto de vista histórico ya que nos pareció lo más adecuado e interesante para poder comprender la evolución de las políticas migratorias que quedan reflejas en nuestras políticas. Así mismo, en el momento de la redacción de este trabajo, los diferentes conflictos que están provocando las últimas grandes migraciones, aún no habían estallado y, prácticamente, solo había migraciones de tipo económico o debidas a otras cuestiones de orden “personal”, como la persecución por las tendencias sexuales.

Nos pareció interesante profundizar en la relación que existe entre cine e inmigración para poder conocer la implicación cinematográfica de cada país en función de la producción de películas. Este hecho nos llevó a constatar que la producción francesa es muy superior a la canadiense francófona sea por cuestiones históricas, siendo la industria cinematográfica francesa muy anterior a la canadiense, sea por cuestiones culturales ya que históricamente la inmigración en Francia es más constante y más importante.

Sin embargo, nos surgió la duda de cómo podíamos comprender las películas y la representación que nos ofrecen del inmigrante y de la inmigración si no las habíamos analizado en profundidad. Para ello comenzamos una búsqueda de distintos tipos de análisis cinematográficos que nos ayudaran a comprender mejor nuestras películas, así como lo que querían exponer y transmitir.

Muchos especialistas coinciden en que no existe una metodología concreta para llevar a cabo un análisis fílmico. Jacques Aumont en *L'Analyse des films* (2008), dice que no existe una metodología universal, pero que existen muchas metodologías las cuales suelen ser independientes las unas de las otras. Para Anne Goliat-Lété y Francis Vanote (*Précis d'analyse filmique*, 2009) y Vicente J. Benet (*La cultura del cine*, 2008) un análisis fílmico depende del objetivo para el que se quiera usar, lo que condiciona un tipo de análisis u otro.

Partiendo de la pregunta “¿debo tratar esta película como fuente de información o como objeto artístico?” (Benet, 2004: 208), nosotros decidimos hacer un estudio centrado en la imagen de la inmigración en la sociedad y de sus leyes específicas que se reproduce en ciertas películas francófonas desde 1995 hasta 2010, es decir que hemos tratado nuestras películas como fuente de información sobre la realidad social actual. Como base de nuestro

análisis hemos utilizado algunos puntos (de los análisis) propuestos por Jacques Terrasa en su libro *L'Analyse du texte et de l'image en Espagnol* (2005), por Anne Goliat-Lété, *Précis d'analyse filmique* (2009), por J. Aumont *Esthétique du film* (1983) y/o *L'Analyse des films* (2008), por Vicente J. Benet, *La cultura del cine* (2008) y por Pierre Maillot, *L'écriture cinématographique*, (1989) y Jacques Aumont en sus libros *Esthétique du film* (1983) o *L'Analyse des films* (2008), aunque siempre teniendo en cuenta, como dice este último autor, “[...] Cada analista tiene que hacerse a la idea de que tendrá que elaborar su propio método analítico, válido tan solo para « la » película o para « el » fragmento de película que está analizando [...]”¹⁴¹. Puesto que no hemos podido pasar por alto los aspectos artísticos y el contenido social de nuestras películas, hemos analizado algunas secuencias que nos han parecido especialmente relevantes.

El análisis propuesto por J. Terrasa parte del análisis del mundo diegético, viendo los diferentes actantes existentes en las películas analizadas, después estudia las funciones de estos actantes en el desarrollo de la trama. Seguidamente, estudia los efectos producidos por la composición, el encuadre, los movimientos de la cámara y el sonido.

Continúa por el análisis de los personajes más significativos de la película, dividiéndolo en tres partes: el actor (interpretación), el papel (reglas pre-definidas por el género, comedia, melodrama..), el personaje (trajes, peinados, objetos, nombre, estatus social, psicología, relación con el entorno y con otros personajes, el tiempo, los lugares...) y los diálogos.

También estudia los puntos de vista que pueden aparecer en el film: narrador implícito, narradores explícitos así como los diferentes puntos de vista que puede tener la película.

Tiene además en cuenta el espacio en el que se desarrolla, el tiempo y el orden (flash-back, flash-forwards...). Por último se centra en el interés sociológico de la película y sus características sociológicas y cómo muestra el director la sociedad en diferentes ámbitos.

¹⁴¹ [...] chaque analyste doit se faire à l'idée qu'il lui faudra plus ou moins contruire son propre modèle d'analyse, uniquement valable pour "le" film ou "le" fragment de film qu'il analyse [...](Aumont y Marie, 2008:11).

Para Anne Goliat-Lété en su libro *Précis d'analyse filmique* (2009), el análisis consistirá en hacer una primera valoración que dé lugar a responder a una serie de preguntas para delimitar el film:

- ¿Cuánto dura el film?
- ¿Se pueden distinguir diferentes partes o subpartes? ¿Según qué criterio se delimitan estas partes o subpartes? Criterios visuales (fundidos, planos emblemáticos...), sonoros (voz on/off, música, ruido...), lógico-narrativos (diálogos, elipses, encadenamientos temporales..), dramáticos (evolución de la historia, tensión dramática...)
- ¿Cuánto tiempo duran esas diferentes partes? ¿En qué nos basamos para diferenciarlas? La progresión narrativa, la evolución de los personajes, el aumento de la tensión dramática...

Una vez respondidas estas preguntas propone hacer un resumen de la película y hacer una división del film en grandes actos siguiendo varios criterios: el espacio, el tiempo, las marcas de puntuación (fundidos) y la coherencia o la lógica narrativa teniendo en cuenta el dispositivo narrativo (flash-backs, voz en on/off...). Por último propone un análisis de la narración y de la organización espacial. En este último punto habría que tener en cuenta el espacio diegético representado y el no-representado, y el espacio narrativo.

J. Aumont propone una serie de instrumentos o elementos para llevar a cabo un análisis fílmico. Primero propone una serie de elementos descriptivos entre los que se encuentra el *découpage* o guión técnico dividido en planos y secuencias pero esto estará sujeto a las necesidades del tipo de análisis que se quiera hacer pudiendo añadir o eliminar parámetros como por ejemplo:

- La duración de los planos y el número de fotogramas.
- La escala de los planos (horizontal, vertical), la profundidad de campo, los personajes y objetos en la profundidad.
- El montaje, los tipos ...

- El movimiento, cómo se desplaza la cámara, cómo se desplazan los actores dentro del campo, entradas y salidas del campo.
- La banda sonora; diálogos, ruido, escala sonora...
- La relación sonido-imagen, sincronía y anacronía entre la imagen y el sonido, sonido on-off, origen del sonido y su posición con respecto a la cámara....

Otros elementos descriptivos son la segmentación que equivale a las secuencias de un film, la descripción de imágenes, la utilización de tablas, esquemas y gráficos...

El segundo instrumento que propone para llevar a cabo un análisis es la posibilidad de hacer citas utilizando extractos de filmes o fotogramas.

Como tercer instrumento propone los documentos que aportan información del film pero que provienen de fuentes exteriores al mismo, como por ejemplo la información de datos anteriores y posteriores a la difusión del film (Aumont y Marie, 2008: 35-63).

Por otro lado también tenemos los análisis hechos por Raymond Bellour en su libro *L'Analyse du film* (1995), donde analiza películas, concretamente secuencias, de Hitchcock, explicándonos cómo se debe hacer un análisis técnico.

En estos análisis, nos muestra la importancia que tienen los planos fijos si duran mucho o poco, el doble plano, cómo el director dirige a los actores, la distancia de la cámara, el encuadre, los objetos, la luz y la sombra, la profundidad del campo...

Para llevar a cabo el análisis R. Bellour primero hace una división en secuencias, y elige una para su posterior análisis. Esta secuencia es a su vez dividida en segmentos y éstos, a su vez, en planos a los cuales dará un número. Luego hace una tabla dividida en 5 columnas. En la primera columna dice el número del plano y una breve descripción de lo que ocurre, incluyendo el movimiento de la cámara, junto con el sonido (voz off, ruidos...); en la segunda columna aparece el personaje central del plano y se precisa lo que hace (este personaje puede ser un objeto); en la tercera columna indica si es un plano fijo o en movimiento; en la siguiente si está cerca o lejos (primer plano...) y por

último aparecen los fotogramas de la película para confirmar lo dicho en las columnas anteriores. Posteriormente hace un comentario/análisis de las secuencias, fijándose en el encuadre, movimiento...

Otro análisis que nos ha parecido muy interesante es el propuesto por Yves Lever en su libro *L'analyse filmique* (1992), en el cual hace una división del análisis según el título, la publicidad, la categoría, el género y la escuela, los personajes, el guión, la acción, el espacio. Yves Lever propone primero hacer un análisis comenzando por el título de la película preguntándose qué quiere decir el título, cómo se presenta y cuál es la relación entre el título y la película. Seguidamente propone un análisis sobre la publicidad, las escenas elegidas y los nombres de actores que aparecen. Continúa analizando la categoría a la que pertenece la película (documental, ficción, animación) y el género y subgénero dentro de esta categoría (acción, comedia, terror...). Después procede a analizar de qué manera se presentan los genéricos, de qué sociedad sale esta película, quién es el productor, el director, los actores, los autores del escenario, compositores, etc. Posteriormente comienza a analizar los personajes de la película, si son auténticos o no, los rasgos sociológicos (raza, casados, solteros, ateos, lugar donde viven...), los actores secundarios. También analiza el argumento o libreto (autores, fuentes de inspiración, si se parece a la realidad...), la acción, la estructura dramática, el espacio, el decorado, el tiempo en el que se desarrolla la acción, las referencias culturales de la película (histórica, económica, política...). Para terminar el análisis se centra en el tratamiento cinematográfico (el tipo de película elegido, la luz utilizada, cómo se puede dividir la película, el movimiento de la cámara..), los códigos sonoros (diálogos, ruidos, silencios, música...) para terminar con el análisis de la crítica y el "mensaje" de la película.

Para llevar a cabo nuestro análisis personal de las secuencias elegidas, hemos procedido a desmenuzar las películas para poder comprender mejor las críticas, lo que los directores nos transmiten a través de las imágenes. Analizamos los diferentes aspectos del inmigrante, las razones que le llevan al exilio, los problemas de identidad y las transformaciones de identidad que sufre el inmigrante para poder sobrevivir en el nuevo país, sin olvidar la representación de la soledad que todo esto implica. También hemos analizado las relaciones de los encuentros entre ciudadanos autóctonos e inmigrantes en las películas. La relación que tiene el inmigrante ante las diferentes situaciones de orden colectivo o individual

en su relación con estas personas, la actitud de éstos frente al inmigrante y sus reacciones positivas o negativas y por último el choque entre las diferentes culturas que, según las políticas de cada país, son más bruscas o menos bruscas y que se pueden observar en las películas. Decidimos analizar algunas secuencias que nos parecieron representativas, por su calidad artística, por el diálogo tratado o por la temática de la secuencia. Esto nos ha ayudado a comprender la estructura de las películas y las diferentes ideas que se podían presentar ante el espectador, dando lugar a una comparación entre las diferentes políticas aplicadas en los dos países de nuestro estudio.

Nuestra elección a la hora de realizar los apartados de nuestro análisis se basó en los puntos en común que tenían las películas, de tal manera que podíamos comparar las diferentes reacciones y actitudes de los personajes y de los directores frente a un problema común. No obstante, algunos puntos analizados no aparecen en las dos películas. Esta elección se debió a que, por una parte, la especificidad de cada película también debe ser tomada en cuenta y, por otra, a que ciertos elementos que nos parecían muy interesantes para comprender las diferentes actitudes que solo aparecían en una película. Nuestro análisis deja sin tratar algunos aspectos de las películas, tales como la utilización del color, los diálogos o la visión de la sociedad en general de cada país que nos presentan los directores. cuyo estudio sería interesante desarrollar en posteriores trabajos. También lo sería llevar a cabo un estudio en el cual el corpus fuera más amplio para poder realizar una comparación entre diferentes países con culturas más alejadas y distintos idiomas, de tal manera que el estudio entre las diferentes políticas llevadas al cine fuera más certero y nos mostrasen una gama mayor de opiniones y puntos de vista sobre la aplicación de las diferentes leyes.

A través de estas dos películas, hemos podido ver, como ya lo hemos señalado, que las políticas aplicadas en los diferentes países comportan elementos positivos y elementos negativos. La política multiculturalista, por ejemplo, tiende a crear guetos dentro de la sociedad de acogida y desemboca en el comunitarismo. Sin embargo, al estar esta política subvencionada por el Estado, y al tener el apoyo y la aceptación de la sociedad, en general, los problemas que se plantean a nivel relacional y de convivencia son escasos y menos llamativos.

A la luz de nuestra investigación y tal y como queda reflejado en la película “L’Ange de Goudron”, llegamos a la conclusión que esta política provoca en el inmigrante un desconocimiento del mundo que le rodea, al no estar obligado a confrontarse con la nueva

sociedad. Mientras mantenga un mínimo de respeto en las “áreas comunes de socialización” no tiene necesidad de adaptarse completamente a la nueva sociedad, puede vivir en su “zona”, donde están los demás inmigrantes de su país, con sus supermercados y su modo de vida, sin tener la necesidad de “salir” de ella (Trent, 2000: 208 – 210). Entonces Se produce un proceso de marginación, con respecto a esta misma sociedad, como aparece claramente en la película. El problema que nace de esta política surge cuando el inmigrante debe convivir en las zonas comunes a todos los ciudadanos del país y debe cambiar su manera de hacer las cosas. aquí Allí es donde se producen las confrontaciones tal y como nos lo explican autores como Daniel Salée, Inés Molinaro, Jean-Claude Icart o Micheline Labelle en las diferentes obras suyas a las que hemos tenido acceso a lo largo de este trabajo de investigación.

Por otro lado, la política de integración es susceptible de traer más problemas ya que obliga a una integración rápida, sin dar tiempo al inmigrante a acostumbrarse a su nuevo entorno que le obliga a respetar reglas nuevas para él. No obstante, esta política que debía ser homogeneizadora ha resultado ser insuficiente como se ha podido ver en los recientes atentados cometidos en Francia en Toulouse, Montauban y Paris, por parte de individuos de la tercera o cuarta generación y ya franceses. Estos lamentables sucesos muestran que la política francesa no ha conseguido integrar a los inmigrantes, y lo que es peor aún, no ha conseguido integrar a los hijos y nietos de esos inmigrantes que ya son franceses de pleno derecho.

En los últimos discursos políticos, el primer ministro francés Manuel Valls ha hecho público algo que ya se sabía desde hace décadas, pero que nadie se atrevía a expresar en voz alta: la progresiva “guetización” que ha sufrido Francia desde la llegada de los inmigrantes, sobretodo argelinos. Como señalamos en el cuarto capítulo del trabajo, esta “guetización” comienza en los años 1950 cuando miles de inmigrantes llegaron a Francia para trabajar (Weil, 2004: 68 – 83). El Estado francés se da cuenta entonces de que no hay suficientes infraestructuras para acoger a estos inmigrantes y a sus familias, por lo que comienza la construcción de grandes torres de viviendas de protección oficial (HLM) en las afueras de las grandes ciudades, en las cuales se acomodará a todos estos inmigrantes, creando lo que se conoce como *banlieue*. Durante todo el período de bonanza económica conocido como “los treinta gloriosos”, la convivencia es apacible. El problema surge cuando, hoy en día, con la llegada de la crisis, en estas mismas torres, siguen viviendo los nietos de esos primeros inmigrantes que no han conseguido “salir” de ahí, mientras siguen afluyendo nuevas generaciones de inmigrantes procedentes, en muchas ocasiones, de núcleos culturalmente

diferentes al de sus antecesores. Es en estos barrios donde se concentran las mayores tasas de paro y pobreza de Francia, ya que la crisis económicas se ha hecho sentir más en estas zonas. Todo esto provoca que los habitantes de esos barrios se sientan rechazados por la sociedad francesas y por el Estado, y prefieran sentirse, antes que franceses, miembros de alguna comunidad, étnica, religiosa o moral de su lugar de origen. Esto deja la puerta abierta a todo tipo de radicalismo.

Otro problema que trae consigo la política de asimilación, es la no aceptación por parte de la sociedad de acogida, provocado quizás por la reacción negativa de los recién llegados frente a las políticas de integración. A esto se añade que estas políticas no están bien subvencionadas por el Estado lo que dificulta aun más el posible proceso de asimilación. En este sentido, es difícil eludir la cuestión del racismo que aparece en una de nuestras películas, y no olvidar que se alude eufemísticamente a los inmigrantes o a sus descendientes como a las minorías visibles. Este sentimiento provoca que los inmigrantes se sientan agredidos y hace que el su interés por integrarse y adaptarse a la sociedad de acogida disminuya, provocando la creación de guetos “no declarados” (debidos a la falta de inversión por parte de los Estados).

Sin embargo, esta política puede crear lo que en Estados Unidos se conoce como el *melting pot*, un “crisol de razas” donde todos están mezclados sin apenas distinción, pero para llegar a este punto hacen falta muchos años de convivencia entre la sociedad de acogida y las distintas minorías, visibles o invisibles (Trent, 2000: 208 – 211).

El cine nos ofrece diferentes maneras de confrontarse a los problemas de inmigración, obligando al público a no ignorar lo que pasa en su entorno. Tal y como señala Stam, “el cine obligaba a dejar de tener una actitud pasiva frente a la obra obligando a participar a la gente de una forma activa y crítica” (Stam, 2010: 86 – 87). Por lo tanto, a través del cine, podemos obtener una visión de lo que es el problema de la inmigración, y así concienciar a la gente de que el problema es real y la sociedad no puede quedarse inmune a este hecho. El cine nos ofrece, también, una ventana, o un escaparate, nacional e internacional a través del cual se puede mostrar a la sociedad los grandes problemas que han existido y/o existen. Estas películas tienen, a veces, una gran repercusión mediática y hacen que el público reaccione frente a dichos problemas. Esto fue lo que ocurrió con la película de Lioret, *Welcome*, que atacaba y acusaba de manera directa al gobierno de la época. Lioret quiso reflejar lo que estaba pasando en una región de Francia y que estaba teniendo poca repercusión en los medios de comunicación. Una vez que la película fue proyectada en las salas de cine de toda

Francia, la reacción no se hizo esperar. Por parte del público hubo una mayor sensibilización y movilización positiva en lo que concernía al problema migratorio de Calais. En cambio, por parte del gobierno de la época hubo una reacción contraria ya que el ministro de *l'Immigration, de l'Intégration, de l'Identité nationale et du Développement solidaire* Brice Hortefeux se vio en la obligación de hacer una serie de declaraciones alegando que lo expuesto en la película era fruto de la exageración del director y que en ningún momento coincidía con la realidad, lo cual suscitó respuestas indignadas del director de la película y otras personas del entorno de Calais.

Recordemos que, como ya hemos explicado a lo largo del análisis de la película “Welcome”, los principales ejes del debate fueron a la vez la imagen pública que se dio de la brutalidad policial, la interpretación de que esta brutalidad estaba orquestada y autorizada por el gobierno en funciones, la pasividad de la población francesa y las actitudes fascistas que volvían a resurgir después de tantos años. Sin embargo hubo también reacciones positivas bastante numerosas entre la población de Calais que no dudó en ayudar a los inmigrantes a través de donaciones. hubo un “efecto llamada” por parte de la población, que intentó socorrer a los inmigrantes que estaban en Calais, a través de donaciones. Estas reacciones encontradas, por parte del gobierno y de la población, sirven de debate público sobre un tema. Habermas calificaba este tipo de reacciones como la “teoría de la acción comunicativa, en la que se presenta la discusión pública como la única posibilidad de superar los conflictos sociales, gracias a la búsqueda de consensos que permitan el acuerdo y la cooperación a pesar de los disensos” (Boladeras, 2001: 51-70). Gracias a esta película, se hizo público el problema que ocurría en Calais y la presión mediática obligó al gobierno a tomar medidas. Irónicamente, la película de Loiret fue financiada por fondos públicos. No obstante no podemos saber si otras películas con el mismo trasfondo crítico hacia el gobierno han tenido la suerte de ser financiadas con los mismos fondos ya que, no se puede obviar el hecho de que la crisis económica internacional afectó también a la industria del cine.

A través de esta película, Loiret, hace una crítica feroz de la pasividad de la sociedad frente a los inmigrantes. Esta crítica tuvo un eco en la prensa que hizo que la sociedad se movilizara para ayudar a los inmigrantes de Calais. A pesar de todo el movimiento social que produjo la película la “Jungle de Calais” vuelve a ser noticia en la actualidad. Las nuevas avalanchas de inmigrantes, la creación de nuevos campamentos, han provocado que Calais esté desbordado, con la diferencia que la sociedad que recibió la película en 2010 no es la misma de hoy día. En efecto, la sociedad francesa actual está económicamente resentida por

la crisis internacional y sumergida por la avalancha de inmigrantes que se está viendo actualmente y que están creando numerosos problemas en la frontera con Inglaterra y con otros países como Italia¹⁴². Por lo tanto, *Welcome* tuvo un efecto positivo en el sentido de que, al tomar la posición de un inmigrante joven que lucha, sufre y muere, tocó la fibra sensible de los espectadores franceses e hizo que mucha gente se movilizara para ayudar a los inmigrantes de Calais. No obstante, este sentimiento de solidaridad pasó, como pasan las modas, y los inmigrantes volvieron a ser lo que eran: una noticia más en el telediario o en la prensa.

En cambio, Chouinard describe una historia menos efectista y con un argumento mucho más reflexivo desde el punto de vista del inmigrante y de los sentimientos de desarraigo que sufre. Esta manera de enfocar la película, más rigurosa pero también menos efectista, provocó poca repercusión en los medios de comunicación.

La película de Chouinard (*L'Ange de goudron*), expone la política multiculturalista de muchos países. Muestra cómo el inmigrante puede vivir en una “micro sociedad”, dentro de una sociedad occidentalizada, sin necesidad de comunicarse ni relacionarse ni conocer la cultura del país donde vive. Esta política, como hemos visto en este trabajo, tiene muchos partidarios y también muchos detractores. Sin embargo, a través de esta película, que intenta ofrecer un punto de vista lo más objetivo posible, el espectador puede descubrir la existencia de esas “micro sociedades” dentro de la sociedad del país. El problema es que ese tipo de política lleva a la creación tácita de guetos en los cuales sólo hay gente de la misma “etnia” o de la misma religión o del mismo país, esto puede crear un racismo latente, rara vez declarado públicamente.

A través de esta investigación hemos visto que el cine es un reflejo de la sociedad que representa. El cine trata temas precisos que preocupan a la sociedad en un momento concreto de la Historia; como es el caso de la película de Veit Harlan “el Judío Süß” (1940) que representa los ideales políticos y antisemitas que recorrían Europa a principios del siglo XX y que precedieron al nazismo. El cine también trata temas que se interpretan de una manera u otra según la época en la que se ve la película. Tal es el caso de la película de Jean Renoir “La grande Illusion” (1937) que antes de la Guerra se consideró como una película que promovía

¹⁴² <http://www.europe1.fr/societe/calais-un-nouveau-sangatte-a-ciel-ouvert-2418969> [3 de abril de 2015]
<http://www.lavoixdunord.fr/region/migrants-a-calais-les-associations-denoncent-un-ia33b48581n2752295> [3 de abril de 2015]
<http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2014/11/04/01016-20141104ARTFIG00461-centre-d-accueil-de-jour-faut-il-craindre-un-nouveau-sangatte-a-calais.php> [3 de abril de 2015]
http://www.liberation.fr/societe/2015/04/02/ce-non-accueil-n-est-une-solution-pour-personne_1234043 [3 de abril de 2015]

la paz en Europa y, cuando se volvió a revisar después de la guerra fue censurada y se acusó a Jean Renoir de traidor y de pro alemán.

Estas películas demuestran que, a la hora de estudiar una película, hay que tener en cuenta las diferentes posibles interpretaciones de las mismas. Esa ha sido nuestra intención a lo largo de todo este trabajo: sentar las bases socioculturales para tratar el tema de la inmigración. En las películas de nuestro estudio vemos que hay reflejadas problemáticas distintas relativas a la inmigración. Por un lado, vemos el problema de la inmigración ilegal; por otro, el problema del desarraigo que sufren los inmigrantes al abandonar su tierra natal y, finalmente, el (problema) de la adaptación al nuevo entorno. Esta elección nos daba la ventaja de poder tratar diversos aspectos sobre la cuestión migratoria a través del cine, sin tener que centrarnos sólo en uno (inmigración clandestina, adaptación, violencia...) aprovechando siempre el hilo conductor de las leyes que imperan en los diferentes países.

Las películas que hemos seleccionado para nuestro estudio quieren sensibilizar al espectador, pero cada una lo hace de manera distinta a través de diferentes recursos de escenográficos (color, luz, paisajes, música...). En la película de *Welcome*, el director pretende hacer una denuncia sobre un hecho que ocurrió a principios de los años 2000, usando el cine como vehículo para que la crítica llegue a un mayor número de personas con la intención de no dejar al espectador impasible ante la realidad que le rodea. El director hace un uso de la imagen para trasladar una denuncia a un aspecto de la sociedad con el objetivo de sensibilizar al espectador para obligarle a actuar.

La película de Chouinard es bien diferente ya que presenta una reflexión sobre el multiculturalismo y una crítica de esta política que induce a los inmigrantes a no “mezclarse” con los demás ciudadanos canadienses y no hacer el esfuerzo de conocer el mundo que les rodea. En ella, el director pretende enseñar, su intención es mostrar al nuevo inmigrante que no debe quedarse “encerrado” en su gueto y que debe “salir a la sociedad”, lo que confiere a la película un carácter más educativo.

A través de nuestra investigación hemos podido ver que el cine sobre la inmigración se está abriendo camino en el panorama cultural internacional y que sirve de vehículo para propagar ideas e informaciones sobre un tema poco o nada conocido del público. Cada vez hay más directores de cine más interesados por este tema que consideran fundamental para comprender las relaciones sociales en las actuales sociedades occidentales. Son a veces

directores de cine que salen de la inmigración y por lo tanto son más sensibles a estas cuestiones que forman parte de su propia biografía. Sería interesante llevar a cabo un estudio para saber en qué medida las experiencias personales vividas por estos nuevos directores influyen en las ideas de denuncia, de crítica de sus películas y en la representación que hacen en la pantalla de los inmigrantes.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIC, Jean-Claude. *Coopération, compétition et représentations sociales*. Cousset-Fribourg: DeVal, 1987.
- ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1998.
- AGEL, Henri. *Esthétique du cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France, coll Que sais-je?, 1962
- AGUILAR IDAÑEZ, María José. "Inmigración, integración e interculturalidad" in ALTED VIGIL, Alicia (coord.) *De la España que emigra a la España que acoge*. Madrid, 2006.
- ALLEN, Robert et GOMERY, Douglas. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: ediciones Paidós, 1995.
- ALONSO BARAHONA, F. *Antropología del cine*. Barcelona, Centro de investigaciones literarias españolas e iberoamericanas, C.I.L.E.H. 1992
- ARIJON, D. *Gramática del lenguaje audiovisual*. San Sebastián, Escuela de cine y vídeo, 1988.
- ARNHEIM, Rudolf. *Le cinéma est un art*. Paris: L'Arche, 1989.
- ASTRUC, Alexandre. "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo" in *L'écran français*. Paris, 1948.
- AUMONT, Jacques et al. *Esthétique du film*. Paris: Nathan, 1983.
- AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinema*. Paris: Nathan, 2001.
- AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Paris: Armand Colin Cinéma, 2008.

- AUMONT, Jacques. *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós, coll. Comunicación 155 cine, 2004.
- BAECQUE, Antoine et DELAGE, Christian (dirs.). *De l'histoire au cinéma*. Paris: Éditions Complexe, 2008.
- BAECQUE, Antoine. *Histoire et Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, Les Petits Cahiers, 2008.
- BAECQUE, Antoine. *La nouvelle vague, le portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion, 1998.
- BAECQUE, Antoine. *La Nouvelle Vague, portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion, 1998.
- BAECQUE, Antoinem et LUCANTONOI Gabrielle. *Vive le cinéma français!*. Tomo II. Paris: Petite anthologie des Cahiers du cinéma, 2001.
- BARRENECHE, Juan José. *El Cine*. Barcelona: Editorial Bruguera, S.A. 1971
- BASTIEN, Jean-Pierre, Gilles Groulx. *Rétrospective*, Montréal: Cinémathèque québécoise, 1978.
- BAZIN, André. *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*. Essais, Cahiers du Cinéma. Paris: Éd. de L'Étoile, 1983.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: éd. Du Cerf, 1959.
- BEAUCAGE, Paul, Gilles Groulx. *Le cinéaste résistant*, Montréal: Lux Éditeur, 2009.
- BEAULIEU, Étienne, *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois*, Québec: L'instant même, coll. L'instant ciné, 2007.
- Bédard, Bellemare. *Imaginaires du cinéma québécois*, Montreal: A.P.E.C. 1989.
- BEGAG, Azouz. *L'intégration*. Paris: éd le clavier bleu, 2006.
- BELLOUR, Raymond. *L'analyse du film*. Paris: Calmann-Lévy, 1995.

- BENET, Vicente. *La cultura del cine: introducción a la historia y estética del cine*. Barcelona: Paidós, 2008.
- BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” in *Discursos Interrumpidos I*, p. 17-59. Madrid: Taurus Ediciones, 1973.
- BETTON, Gérard. *Esthétique du cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, 1983
- BILLARD, Pierre. *L'âge classique du cinéma français: du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*. Paris: Flammarion, 1995.
- BILLIEZ, Jacqueline et MILLET Agnès. *Représentations sociales: trajets théoriques et méthodologiques*. w3.u-grenoble3.fr/lidilem/labo/file/ESSAI3.pdf [7 de marzo de 2011]
- BNOU-NOUÇAIR, Radouane. *Atouts et faiblesses de l'immigration au Québec*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- BOLADERAS CUCURELLA, Margarita. “La opinión pública en Habermas” in *Anàlisi*, núm. 26, p. 51-70, 2001.
- BONARDI, Christine et ROUSSIAU, Nicolas. *Les représentations sociales*. Paris: ed. Dunod, 1999.
- BONNEL, René. *La vingt-cinquième image: Une économie de l'audiovisuel*. Paris: Gallimard, 1989.
- BONNEVILLE, Léo. *Le cinéma québécois par ceux qui le font*, Paris: Éditions Paulines, 1979.
- BOU HACEM, Amal et LA ROCCA, Fabio. “Avant-Propos” in *L'image Filmique*. Sociétés, Revue des Sciences Humaines et Sociales, núm. 96, 2007/2. Bruxelles: éd. de boeck, 2007.
- BOU HACHEM, Amal. *L'immigré dans le cinéma français: imaginaire, identité, représentation*. GRIS 11 février 2005 <http://www.ceaq-sorbonne.org/node.php?id=1121&elementid=799> [consultado el 28 de marzo de 2013]

- BOUBEKER, Ahmed et HAJJAT, Abdellali. *Histoire politique des immigrations (post)coloniales, France 1920 – 2008*. Paris: éditions Amsterdam, 2008.
- BOUCHER, L. Jacques. *Petites sociétés et minorités nationales: Enjeux politiques et perspectives comparées*. Sainte-Foy (Québec): Presses de l'Université du Québec, 2005.
- BOULAIS, Stéphane-Albert (dir.), *Le cinéma au Québec: tradition et modernité*, Montréal: Les Editions Fides, 2006.
- BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975.
- BROSSEAU, Louis, *Le cinéma d'une guerre oubliée*, Montréal: VLB Éditeur, 1998.
- BRÛLÉ, Michel, *Pierre Perrault ou un cinéma national*, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1974.
- BUACHE, Freddy. *Le cinema français des années 6*. Paris: Hatier, 1987.
- BUACHE, Freddy. *Le cinéma français des années 70*. Renens (Suisse): Hatier, coll. 5 continents, 1990.
- BUÑUEL, L. *El cine, instrumento de poesía*. Teruel: Turia, 1993.
- BURH, N. *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1987.
- CABRERA, J. *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- CADÉ, Michel. *L'écran bleu: la représentation des ouvriers dans le cinéma français*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2004.
- CANUDO, Ricciotto. "Defendons le cinématographe" in *L'Usine aux images*. Paris: Séguier, 1995.
- CAPARRÓS, J.M. *Persona y sociedad en el cine de los noventa*. Tomo I. Pamplona: EUNSA, 1994.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: éd Cátedra, 2010.

- CARRIER-LAFLEUR, Thomas, *Une philosophie du temps à l'état pur. L'autofiction chez Proust et Jutra*. Québec/Paris: Presses de l'Université Laval (coll. Zêtêsis) / Librairie Philosophique J. Vrin, 2010.
- CARRIÈRE, J.C. *La película que no se ve*. Barcelona, Paidós, 1997.
- CASETTI, Francesco et DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2007.
- CASETTI, Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris: Nathan, 2005.
- CHION, M. *El cine y sus oficios*. Madrid: Cátedra: 1992.
- CIMENT, Michel y ZIMMER, Jacques. *La critique de cinema en France*. Paris: Éd Ramsay, 1997.
- CLADEL, Gérard et al (dir.). *Le cinéma dans la cité*. Paris: éd du Félin, 2001.
- CLAUS, Erica A.E. “Modèle et défi du multiculturalisme au Canada” pp. 229 – 251 in GREVEN-BORDE, Hélène et TOURNON, Jean. *Les identités en débat: intégration ou multiculturalisme?* Paris: L’Harmattan, 2000.
- CLÉMENT, Richard et NOELS, Kimberly A. “Corollaires et conséquences du multiculturalisme: une perspective psychologique” pp. 57 – 75 in GREVEN-BORDE, Hélène et TOURNON, Jean. *Les identités en débat: intégration ou multiculturalisme?* Paris: L’Harmattan, 2000.
- COMOLLI, Jean-Louis et NARBONI, Jean (dirs.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: éd. Belfond, coll. des Cahiers du cinéma, 1968.
- COMPANY J.M. *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Cátedra, 1987.
- COSSÉE, Claire, LADA, Emmanuelle y RIGIONI, Isabelle. *Faire figure d'étranger. Regards croisés sur la production de l'atérité*. Paris: Armand Colin, 2004.
- COSTA-LASCOUX, Jacqueline. “Intégration à la française: une philosophie à l'épreuve des réalités” in *Revue européenne des migrations internationales*, [en línea, consultado el 30 de junio de 2012] vol.22, nº21, 2006.

- COTTER, Brendan et al., *Robert Morin/Lorraine Dufour – Une décennie de production vidéographique/A decade of video production 1980-1990*, Toronto: A Space, 1991.
- COULOMBE, Michel et JEAN, Marcel. *Le dictionnaire du cinéma québécois*. Québec: Boréal, 2006.
- COURTOIS, Stéphane. “La politique du multiculturalisme est-elle compatible?” in *Globe. Revue internationale d’études québécoises*, vol. 10 n° 1. Montreal: Université McGill, 1998, p. 53 – 72.
- COUTURE, Jocelyne (dir.). *Redonner sens à l’indépendance*. Montréal: vlb éditeur, 2005.
- CUCHE, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris: Ed. La découverte, coll. Repères, 1996.
- CUCHE, Denys. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris: La découverte, coll. Repères, 1996.
- DARRÉ, Yann. *Histoire sociale du cinéma français*. Paris: éd La découverte, 2000
- DELCLAUX, F. *El silencio creador*. Madrid: Rialp, 1988.
- DENEALT, Jocelyne, *Dans l’ombre des projecteurs. Les Québécoises et le cinéma*, Ste-Foy: Presses de l’Université du Québec, 1996.
- DIONNE, René. *Littérature québécoise et cinéma*, revue d’histoire littéraire du Québec et du Canada Français. Ottawa: Éd. Université d’Ottawa, hiver-printemps, 1986
- DONOHOE, Joseph I., *Essays on Quebec Cinema*, East Lansing: Michigan State University Press, 1991.
- DOWD, Marc-André, *Accommodements raisonnables. Éviter les dérapages*, Montréal, CDPDJ; novembre 2006 in Labelle, Micheline et Icart, Jean-Claude *Globe: Revue international d’études québécoises*, Montreal: éd Montréal programme d’études sur le Québec, Université McGill, 2007.

- DUHAMEL, Georges. *Scènes de la vie future*. Paris: Mercure, 1931.
- DUTRAND, Jacques. *Le cinéma et son public*. Paris: Sirey, 1958.
- EERO Jesurun, *Representación del inmigrante subsahariano en el cine español contemporáneo: Aproximaciones a la condición poscolonial*. Tesis Doctoral, Universidad Carlos III, Madrid, 2011.
- ESQUENAZ, Jean-Pierre. *Godard et la société française des années 1960*. Paris: Armand Colins, 2004.
- ETHIS, Emmanuel. *Domaines et approches: Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris: Armand Colin, 2009.
- FASSIN, Didier y FASSIN, Éric (dirs.). *De la question sociale à la question raciale?* Paris: La découverte, coll. poche, 2009.
- FEENSTRA, Pietsie y Hub. Hermans (eds.) *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Amsterdam: Editions Rodopi, 2008.
- FERNANDEZ LABAYEN, Miguel. *Pensar el cine. Un repaso a las teorías cinematográficas*. Portal de la comunicación. ortalcomunicacion.com/lecciones.asp?aut=43 [consultado el 5 de marzo del 2013]
- FERNÁNDEZ, C. *Iniciación al lenguaje del cine*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1976.
- FERRÉOL, Gilles et JUCQUOIS, Guy (dirs.). *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*. Paris: Armand Colin, 2010.
- FERRO, Marc. "Le film, une contre-analyse de la société" in *Annales ESC*, vol. 28, n°1, p. 109-124, 1973.
- FERRO, Marc. *Analyse de film, analyse de sociétés*. Paris: Hachette, 1976.
- FERRO, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard, 1993.

- FERRO, Marc. *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal, 2003.
- FERRO, Marc. *Film et Histoire*. Paris: édition de l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984.
- FRODON, Jean-Michel. *L'âge moderne du cinéma français: de la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris: Flammarion, 1995.
- FROGER, Marion, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté: le cinéma francophone de l'Office national du film, 1960-1985*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, coll. Socius, 2009.
- GARÇON, François. *De Blum à Pétain, cinéma et société française, 1936 – 1944*. Paris: Cerf, 1984.
- GAREL, Sylvain et PÂQUET, André (dirs.). *Les cinémas du Canada*. Paris: Centre Pompidou, 1992.
- GASTAUT, Yvan. *La figure de l'immigré dans le cinéma français depuis les années soixante-dix*. <http://www.histoire-immigration.fr/des-dossiers-thematiques-sur-l-histoire-de-l-immigration/la-figure-de-l-immigre-dans-le-cinema-francais-depuis-les-annees-soixan> [consultado el 28 de marzo de 2013]
- GAUDREAUULT André, LACASSE, Germain et SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre (dir.), *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, Montreal: éd. Nuit Blanche éditeur, 1996.
- GAUDREAUULT, A. y JOST, F. *El relato cinematográfico*, Barcelona: Piados, 1995.
- GAUDREAUULT, André, LACASSE Germain et SIROIS-TRAHAN Jean-Pierre (dir.), *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, Québec: Nuit Blanche éditeur, 1996.
- GERVEREAU, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris: La Découverte, 1994.
- GIANETTI, Louis and Jim LEACH, *Understanding Movies*, Toroto: Fifth Canadian Edition, Toronto Pearson Canada, 2011.

- GIL DE MURO, E. *De los valores del cine al cine de valores*. Burgos: Monte Carmelo, 2006.
- Giménez, Gilberto. “Materiales para una teoría de las identidades sociales” in *Frontera Norte* vol.9, núm.18, Instituto de Investigaciones de la UNAM, 1997
- GODARD, Jean-Luc. *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid: Alphaville, 1980.
- GOLDMANN, Annie. *Cinéma et société moderne*. Paris: Denoël/Gonthier, 1974.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne et VAYONE, Francis. *Précis d'analyse filmique*. Paris: Armand Colin, 2009.
- GONZÁLEZ-BERNALDO, Pilar, MARTINI, Manuela y PELUS-KAPLAN, Marie-Luise (dirs). *Étrangers et sociétés: representations, coexistences, interactions dans la longue durée*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- GRANGE, Juliette. “Que veut dire intégration ? Histoire d'une notion” in NOIREL, Gérard, *20 ans de discours sur l'intégration*. Paris: Harmattan, 2005, p. 41 – 47.
- GREVEN-BORDE, H. y TOURNON J. *Les identités en débat: intégration ou multiculturalisme ?* Paris: L'Harmattan, 2000
- GREVEN-BORDE, Hélène et TOURNON, Jean. *Les identités en débat: intégration ou multiculturalisme?* Paris: L'harmattan, 2000.
- GRITTINGS, Christopher E., *Canadian National Cinema: Ideology, Difference and Representation*, London/New York: Routledge, 2002.
- HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*, Vol. I y II, Madrid: Taurus, 1987.
- HAMELIN, Jean et PROVENCHER, Jean. *Brève histoire du Québec*. Montréal (Québec): Boréal, 1997.
- HAYES, Graeme et O'SHAUGHNESSY, Martin (dir.). *Cinéma et engagement*. Paris: Harmattan, 2005.

- HENNEBELLE, Guy. *La marginalité à l'écran*. Cinemaction, Paris: éd Corlet, 1999.
 - HENNEBELLE, Guy. *Le cinéma du sam'di soir*. Cinemaction, Paris: éd. Corlet, 2000.
 - HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor. *Dialectica de La Ilustracion*. Madrid: editorial Trotta, 1998.
 - HOULE, François. "Citoyenneté, espace public et multiculturalisme" in *Sociologie et sociétés*. vol.31 n°2, Montreal: Presses de l'Université de Montreal, 1999, p. 101 – 123.
- http://www.portalcomunicacio.com/lecciones_det.asp?id=39 [7 de marzo de 2011]
- IGLESIAS, Monserrat (coord.). *Imágenes del otroidentidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 2010.
 - JAUBERT, Jean-Claude. *L'image du pays dans le cinema québécois*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Aix en Provence, 1973.
 - JEAN, Marcel. *Le cinéma québécois*. Montréal (Québec): Boréal, coll. Boréal express, 2005.
 - JEANCOLAS, Jena-Pierre. *Histoire du cinéma français*. Paris: Armand Colin, 2007.
 - JIMÉNEZ SALCEDO, Juan. *Traducción – interpretación en los servicios públicos en Québec: ¿Un modelo para Andalucía?* Edita Fundación Pública Andaluza, Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía, marzo 2012.
 - JODELET, Dense (dir.). *Les représentations sociales*. Paris: PUF, 1989.
 - JOLY, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris: Nathan, 1993.
 - JOURNOT, Marie-Thérèse. *Le vocabulaire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 2008.
 - JOUTARD, Philippe. *Ces voix qui nous viennent du passé*. Paris: Hachette, 1983.
 - JULLIER, Laurent; *L'Analyse de séquences*. 2e édition, Paris: Armand Colin Cinéma, 2007

- JULLIER, Laurent. *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós, los pequeños cuadernos de Cahiers du cinéma, 2007.
- *L'immigration sous les projecteurs québécois !* <http://www.vigile.net/L-immigration-sous-les-projecteurs> [consultado el 28 de marzo de 2013]
- LA ROCHELLE, Réal, *Denys Arcand. A Life in Film*, Toronto: McArthur & Company, 2004.
- LA ROCHELLE, Réal. *Québec, Canada: l'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel*. Paris: Cinemaction: Hors serie, 1991.
- LAACHER, Smaïn (dir.). *Dictionnaire de l'immigration en France*. Paris:Larousse, 2012.
- LABELLE, Micheline et ICART, Jean-Claude. "Lecture du débat sur les accommodements raisonnables" in *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 10 n° 1. Montreal: Université McGill, 1998, p. 121-136.
- LABELLE, Micheline. "La politique de la citoyenneté et de l'interculturalisme au Québec: défis et enjeux" pp. 269 – 294 in GREVEN-BORDE, Hélène et TOURNON, Jean. *Les identités en débat: intégration ou multiculturalisme?* Paris: L'Harmattan, 2000.
- LABELLE, Micheline. "Les enjeux de la reconnaissance de la diversité dans l'espace national québécois: exclusion ou incorporation segmentée?" pp. 27 – 47 in BOUCHER, Jacques L et THÉRIAULT, Joseph Yvon (dirs). *Petites sociétés et minorités nationales. Enjeux politiques et perspectives comparées*. Sainte-Foy: Presses universités du Québec, 2005.
- LACASSE, Germain, *Histoire de scopes*, Montréal: La Cinémathèque québécoise, 1988.
- LAGNY, Michèle. *Cine e Historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Comunicación, 1997.

- LAGNY, Michèle. *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Collin, 1992.
- LAROUCHE, Michel et François BABY, *L'aventure du cinéma québécois en France*, Montréal, XYZ, 1996.
- LAROUCHE, Michel. *L'aventure du cinéma québécois en France*. Montréal (Québec): XTZ, coll. Documents, 1996.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinéma et idéologie*. Paris: éditions sociales, 1971.
- LEGAULT, Gisèle (dir). *L'Intervention interculturelle*. Montreal: Gaëtan Morin Éditeur, 2000.
- LEQUIN, Yves. *La mosaïque France. Histoire des étrangers et de l'immigration en France*. Paris: Larousse, 1988.
- LERNER, Loren, *Canadian Film and Video: a Bibliography and Guide to the Literature/Film et vidéo canadiens: bibliographie analytique sur le cinéma et la vidéo*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- LEVER, Yves et PAGEAU, Pierre. *Chronologie du cinéma au Québec*. Montréal: Éditions Les 400 coups, 2006.
- LEVER, Yves, *Anastasia ou la censure du cinéma au Québec*, Sillery: Septentrion, 2008.
- LEVER, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, 2e éd., Montréal: Boréal, 1995.
- LEVER, Yves, J.A. DeSève. *Diffuseur d'images*, Montréal: Éditions Michel Brûlé, 2008.
- LEVER, Yves, *Le cinéma de la Révolution tranquille, de Panoramique à Valérie*, Montréal: L'Auteur, 1991.
- LEVER, Yves. *Cinéma et société québécoise*. Montréal: Éditions du jour, 1972.
- LEVER, Yves. *Histoire générale du cinema au Québec*. Montréal: Éd. Boréal, 1995.

- LEVER, Yves. *L'analyse filmique*. Montréal: Boréal, 1992.
- LEVERATTO, Jean-Marc. *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, Paris: La Dispute, 2010.
- LOISELEUX, Jacques. *La luz en el cine*. Barcelona: Paidós, los pequeños cuadernos de Cahiers du cinéma, 2005.
- LOISELLE, André, *Cinema as History: Michel Brault and Modern Quebec*, Toronto: Toronto International Film Festival Group, 2007.
- LOISELLE, André, *Le cinéma de Michel Brault, à l'image d'une nation*, Paris: Éditions L'Harmattan, 2005.
- LOISELLE, André. *Le cinéma de Michel Brault, à l'image d'une nation*. Paris: L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2005.
- LONDON, Jack. *Romans, récits et nouvelles du Grand Nord*. Paris: Robert Laffont, 2009.
- MAILLOT, Pierre. *L'écriture cinématographique*. Paris: Meridiens Klincksiech, 1989.
- MAJOR, Ginette. *Le cinéma québécois a la recherche d'un public*. Montreal: Presses de l'Université de Montréal, 1982.
- MARIETTE, Audrey. *Le cinéma social aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique*. Tesis defendida el 1º de noviembre de 2008 en EHESS, no publicada.
- MARSHALL, Bill, *Québec National Cinema*. Montréal: McGill-Queen's Press, 2001.
- MARSOLAIS, Gilles, *Le cinéma canadien*. Montréal: Éditions du Jour, 1968.
- MARTIN ROJO, Luisa (dir.). *¿Asimilar o integrar?: Dilemas ante el multilingüismo en las aulas*. Ministerio de educación, cultura y deporte, Secretaría general de educación y formación profesional Centro de Investigación y Documentación

Educativa (C.I.D.E.), coll.: Investigación, núm. 154, Edita la Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2003.

- MELNYK, George, *One Hundred Years of Canadian Cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. 2 vol. Paris: éd. Klincksieck, 1968 y 1972.
- METZ, Christian. *Langage et cinéma*. Paris: Larousse, 1971.
- MILLER, Toby et STAM, Robert. *A companion to film theory*. UK: Blackwell, 1999.
- MOCK, Karen. “Redéfinir le multiculturalisme au Canada” pp. 253 – 268 in GREVEN-BORDE, Hélène et TOURNON, Jean. *Les identités en débat: intégration ou multiculturalisme?* Paris: L’Harmattan, 2000.
- MOINE, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris: Nathan Cinéma, 2003.
- MOLINARO, Inés. “Contexte et intégration. Les communautés allophones au Québec” in *Globe. Revue internationale d’études québécoises*, vol.2 n° 2. Montreal: Université de Montréal, 1999, p. 101-124.
- MOLINER, Pascal et alii. *Les représentations sociales, pratique des études de terrain*. Rennes: PUR, 2002.
- MONTERDE, J. E., RIAMBAU, E. y TORREIRO, C. *Los “Nuevos Cines” europeos 1955/1970*. Barcelona: Lerna, 1987.
- MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l’homme imaginaire*. Paris: éditions de Minuit, 1956.
- MOSCOVICI, Serge. *Psychologie sociale des relations à autrui*. Paris: Armand Colin, 2004.
- MUCCHIELLI, Alex. *L’identité*. Paris: PUF, col. Que sais-je?, 1986.
- NACACHE, Jacqueline (dir.). *L’analyse de film en question: regards, champs, lectures*. Paris: L’Harmattan, 2006.

- NAÏR, Sami. *El imperio frente a la diversidad del mundo*. Barcelona: Areté, 2003.
- NAÏR, Sami. *Las heridas abiertas: las dos orillas del Mediterráneo: ¿un destino conflictivo?* Madrid: Suma de Letras, 2002.
- NAÏR, Sami. *Y vendrán... las migraciones en tiempos hostiles*. Barcelona: Planeta, 2006.
- NOGUEZ, Dominique. *Essais sur le cinéma québécois*. Montréal: Éditions du jour, 1970.
- NOIRIEL, Gérard. *Le creuset français: Histoire de l'immigration XIXème –XXème siècle*. Paris: Seuil, 2006.
- PACHÓN RAMÍREZ, A. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación Provincial: 1992.
- PATSIAS, Caroline y VAILLANCOURT, Louis. “L’asile religieux, entre lecture libérale et républicaine: quels défis pour les sociétés démocratiques?” in *Refuge*, vol. 26 n°1, 2009
- PHILIPP, Peter. “Integración y asimilación no son lo mismo” in DW-world.de Deutsche Welle [14 de febrero de 2008].
- PIORE, M. *Birds of passage and promised lands: long-distance migrants and industrial societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979
- POIRIER, Christian. “Le cinéma québécois et la question identitaire. La confrontation entre les récits de l’empêchement et de l’enchantement” in *Recherches sociographiques*, vol.45, n°1, pp. 11-38. Quebec: Université de Laval, 2004.
- POIRIER, Christian. *Le cinéma québécois, à la recherche d’une identité?* Tomo I. Québec: Presses universitaires du Québec, 2004.
- PRÉDAL, René. *50 ans de cinéma français*. Manchecourt: Nathan, 1996.
- PRÉDAL, René. *Le cinéma Français depuis 2000, un renouvellement incessant*. Paris: Armand Colin Cinéma, 2008.

- PRÉDAL, René. *Le cinéma français des années 90: une génération de transition*. Paris: Armand Colin Cinéma, 2008.
- REA, Andrea y TRIPIER, Maryse. *Sociologie de l'immigration*. Paris: éditions La découverte, coll. Repères, 2008.
- RIAMBAU, Esteve. *El cine francés, 1958-1998: de la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Robertson, Roland. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage, 1992.
- RONCERO MORENO, Fernando y MANCEBO ROCA, Juan Agustín, *Inmigración, emigración y cine*, Facultad de Humanidades de Albacete. Universidad de Castilla-La Mancha in <http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/publicaciones/Inmigraci%C3%B3n,%20emigraci%C3%B3n%20y%20cine%20bueno.pdf>
- ROUQUETTE, Michel-Louis et GARNIER, Catherine (éd). *La genèse des représentations sociales*. Montréal: éd Nouvelles, 1999.
- ROUQUETTE, Michel-Louis et RATEAU, Patrick. *Introduction à l'étude des représentations sociales*. Grenoble: PUG, 1998.
- SAFI, Mirna, « Le processus d'intégration des immigrés en France: inégalités et segmentation », in *Revue française de sociologie*, 2006/1 Vol. 47, p. 3-48.
- SALÉE, Daniel. "Espace public, identité et nation au Québec: mythes et méprises du discours souverainiste" in *Cahiers de recherche sociologique*, n° 25. Québec: Université du Québec, 1995, p. 125-153.
- SAND, Shlomo. *El siglo XX en pantalla*. Barcelona: Crítica, 2005.
- SAYAD, Abdelmalek. *La double Absence: des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Seuil, 1999.
- SCHNAPPER, Dominique, *Qu'est-ce que l'intégration?* Paris: Gallimard, 2007.

- SECA, Jean-Marie. *Les représentations sociales*. Paris: Armand Colin, 2010.
- SEYMOUR, Michel. “Le français comme langue publique commune” pp. 49 – 66 in BOUCHER, Jacques et THÉRIAULT, Joseph Yvon (dirs). *Petites sociétés et minorités nationales. Enjeux politiques et perspectives comparées*. Sainte-Foy: Presses universités du Québec, 2005.
- SEYMOUR, Michel. *États-nations, multinationales et organisations supranationales*. Montréal: Liber, 2002.
- SIEGFRIED, André. “La France et les problèmes de l’immigration et de l’émigration”, *Les cahiers du musée social*, n°2-3, p 59-75. Paris: CEDIAS, 1946.
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier-Montaigne, 1977.
- STAM, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2010
- STORA, Benjamin y TEMIME, Émile (dirs.). *Immigrances: L’immigration en France au XXè siècle*. Paris: Hachette, 2007.
- SUBOURAUD, Frédéric. *La adaptación*. Barcelona: Paidós, los pequeños cuadernos de Cahiers du cinéma, 2010.
- TERRASA, Jacques. *L’analyse du texte et de l’image en espagnol*. Paris: Armand Colin, 2006.
- TODD, Emmanuel. *Le destin des immigrés: assimilation et ségrégation dans les démocraties occidentales*. Paris: Seuil, 1994
- TORRES, A. *100 años de cine*. Madrid: Alianza editorial: 1995.
- TRENT, John E. “La politique multiculturaliste au Canada: une cible mouvante” pp. 205 - 228 in GREVEN-BORDE, Hélène et TOURNON, Jean. *Les identités en débat: intégration ou multiculturalisme?* Paris: L’Harmattan, 2000.
- TYNIANOV, Youri. “Des fondements du cinéma” in *Cahiers du cinéma* n° 220 – 221. Paris: mayo-junio 1970.

- VAN EECKHOUT, Laetitia. *L'Immigration*. Paris: Éd. Odile Jacob, La, coll. Débat Public. documentation Française, 2007.
- VANOYE, Francis et GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada editores, 2008.
- WEIL, Patrick. *La France et ses étrangers*. Paris: éd Calmann-Lévy, 2004.
- WEINMANN, Heinz. *Cinéma de l'imaginaire québécois: de La petite Aurore à Jésus de Montréal*, Paris: L'Hexagone, 1990.
- ZHOU, Min, y. BANKSTON III Carl L. "Social Capital and the Adaptation of the Second Generation: The Case of Vietnamese Youth in New Orleans." In *International Migration Review* vol. 28 n°108, New York: Center for Migration studies, 1994.
- ZHOU, Min. "Growing Up American: The Challenge Confronting Immigrant Children and Children of Immigrants," in *Annual Review of Sociology*, vol. 23, p. 63-95: 1997.

REVISTAS ESPECIALIZADAS

- Rev. *L'Homme et la Société*. Paris: L'Harmattan, n°142, 2001.
- Rev. *Sociétés, revue des sciences humaines et sociales*. "L'image filmique". Bruxelles: de boeck, n° 96, 2007.

RECURSOS ELECTRÓNICOS:

- CONTRERAS SOTO y CEBADA CONTRERAS. *Diversidad cultural y migración*, Edición electrónica gratuita: 2010. Texto completo en www.eumed.net/libros/2010c/724/
- <http://www.krinein.com/cinema/08-dossier-cinema-1970-1979-4751.html> [11 de noviembre de 2008]
- <http://www.immigration.gouv.fr/>

- <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/immigration/definition.shtml>
- <http://cinema.chez-alice.fr/seventies.html> [11 de noviembre de 2008]
- www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf [10 de marzo de 2011] (artículo “El cine, reto para el historiador” de Pierre Sorlin).
- <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article6195> [26 de julio de 2011]
- <http://documental.kinoki.org/dzigavertov.htm>, [26 de julio de 2011]
- <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3128058,00.html>, [10 de junio de 2011]
- <http://www.vie-publique.fr/> [9 de diciembre de 2012]
- <http://montrealcampus.ca/2008/11/sans-papiers-et-sans-droits/> [10 de enero de 2012]
- <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/refuge/article/view/30604> [10 de enero de 2012]
- http://www.dailymotion.com/video/x8n3tu_interview-philippe-lioret-welcome_shortfilms [10 de enero de 2012]
- <http://top-news.fr/welcome-interview-video-du-realisateur-philippe-lioret/> [10 de enero de 2012]
- <http://www.canalplus.fr/c-cinema/pid2959-c-emissions-cinema.html?vid=219884> [10 de enero de 2012]
- <http://www.commeaucinema.com/sitesphp.php3?site=16938&page=fiche&nominfos=16938> [10 de enero de 2012]

OTROS RECURSOS:

- NOIGRET, Hubert: documental *Mémoires du cinéma français* (2005)
- III Jornadas Internacionales de Historia y Cine. *Cine, público y cultura: dimensión social del espectáculo cinematográfico*. PELAZ LÓPEZ, José-Vidal et RUEDA LAFFOND, José Carlos (eds.), Madrid: Universidad Complutense, 2002.

http://www.dailymotion.com/video/xctclt_michele-tribalat-1-3-vs-abd-al-mali_news

[14 de agosto de 2012]

[http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?idSectionTA=LEGISCTA000006147776
&cidTexte=LEGITEXT000006070158&dateTexte=20091220](http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?idSectionTA=LEGISCTA000006147776&cidTexte=LEGITEXT000006070158&dateTexte=20091220)

[http://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do;jsessionid=FD1DE7A78FE347A69
8EE3BED9AD0448A.tpdjo02v_2?idArticle=LEGIARTI000006335212&cidTexte=LEGITE
XT000006070158&dateTexte=20091220](http://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do;jsessionid=FD1DE7A78FE347A698EE3BED9AD0448A.tpdjo02v_2?idArticle=LEGIARTI000006335212&cidTexte=LEGITEXT000006070158&dateTexte=20091220)

Anexos:

Vocabulario cinematográfico¹⁴³:

Angulación. Inclinación del eje de la cámara respecto al sujeto que ha de ser captado.

Ángulo contrapicado. Cuando la cámara se sitúa por debajo del sujeto.

Ángulo normal o neutro. Cuando el eje del objetivo está a la altura del sujeto, paralelo al suelo.

Ángulo oblicuo o aberrante. Cuando el eje de la cámara se inclina a derecha o izquierda de la vertical.

Ángulo picado. Cuando la cámara se sitúa por encima del sujeto.

Argumento o trama. Desarrollo de un tema por medio de la acción que se narra.

Atmósfera. Se denomina atmósfera al espacio de influencia de una película, al ambiente favorable o adverso que se pretende crear en determinadas escenas. En el cine la atmósfera se planifica con cuidado con el fin de lograr la comunicación interactiva entre lo que hay en la pantalla y el espectador. Para ello, toda la trastienda del cine se vuelve operativa, los decorados, la música, los movimientos de cámara, el ritmo, la puesta en escena, los sonidos ambientales...

Autor, Cine de... Es el realizado por directores que se caracterizan por algún estilo o cualidad, y que controlan todo el proceso cinematográfico, incluida postproducción.

Banda de música. Contiene la grabación de la música de la película convenientemente montada en sus lugares correspondientes.

Blockbuster: Un tipo de películas que consiguen muchísimo éxito en taquilla pero cuya calidad es cuestionable.

Cámara lenta. Efecto que se logra acelerando el paso de imágenes ante el obturador y proyectando a más velocidad. Es la forma popular de llamar a la ralentización de la imagen (o ralenti) que, de forma paradójica, se consigue proyectando a velocidad normal (24 f/sg) imágenes rodadas a mayor cadencia (48 ó 72).

¹⁴³ <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm> [autor de la web: Enrique Martínez-Salanova Sánchez]

Cámara rápida o acelerado. Se logra con cámaras de filmación lenta y reproduciendo a mayor velocidad. Es el efecto que proporciona lo que llamamos celuloide rancio, de apariencia cómica, por lo que actualmente se utiliza muy poco.

Cameo. Aparición breve de una persona famosa como figurante o en un papelito breve.

Campo. Es el espacio en el que entran todos los personajes y objetos visibles en la pantalla. Lo que nos suponemos u oímos queda fuera de campo.

Cine de arte y ensayo. Se denominó de esta forma a un cine cuya característica más definitoria era su capacidad de innovación y experimentación formal. Se empleó inicialmente el término para diferenciar a las películas «artísticas» de las exclusivamente comerciales. Aunque no existió nunca como movimiento o tendencia se pudo consolidar en cierto momento cuando algunas películas se proyectaban casi exclusivamente en determinados cines, llamados de «arte y ensayo» que circulaban en dicha red de distribución. Se consideraron así a algunos grandes directores que no tenían mucho que ver con el cine industrializado de Hollywood, como Fellini, Bergman o Antonioni, ya sea por poner el énfasis en aspectos tales como la originalidad o la individualidad, ausentes del cine de Hollywood, o simplemente por su característica de ser «extranjero».

Cine de vanguardia. Este calificativo abarca una inmensa variedad de tendencias en la historia del cine, ya que es un término relativo al momento en el que se denomina. En esta categoría de filmes se suele incluir no sólo a estilos tan diversos como el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo, el impresionismo, el expresionismo o la abstracción, sino el llamado cine marginal o «underground». Entre los logros que han caracterizado muchas películas de vanguardia está la búsqueda de una forma poética más pura y libre de la lógica narrativa, la profundización en el realismo o el desdén por el naturalismo. Una figura de renombre universal es Luis Buñuel.

Cine independiente. En los EEUU, a partir de la década de los 60, la nueva generación de directores se forman en la televisión. Se trata de unos cuantos cineastas inquietos también por hacer un nuevo cine narrativamente más independiente que no por el producido tradicionalmente por Hollywood; directores como Cassavettes, Lumet, Mulligan, Penn o Nichols. Muchos de ellos operaron desde Nueva York y crearon el cine underground, anticomercial, antihollywood y de vanguardia.

Cine Underground (Cine-subterráneo). Término acuñado por la prensa para describir a todo el cine marginal, abarcando aspectos importantes del cine independiente.

Cine. De cinematógrafo (Hermanos Lumière)

Cinéma vérité. Paralelamente a la «nouvelle vague», muy cercano al mismo y con grandes coincidencias aparece en Francia el, «cinéma vérité», de tendencia documentalista, que busca captar la vida tal como es. Nace a partir de la necesidad de algunos cineastas de filmar la realidad sin condicionamientos. Se hace posible con la fabricación de cámaras más ligeras, que permiten sincronizar al mismo tiempo el sonido, sin necesidad de la claqueta. Las filmaciones con la cámara al hombro, cambian muchos de los principios del cine y hacen posible la improvisación. De alguna manera era heredero de la filosofía fenomenológica. Históricamente podemos situar en este estilo el cine de Dziga Vertov y de Robert Flaherty; pero tuvo especial auge a fines de los 50 y principios de los 60 en cineastas franceses como Jean Rouch, Edgar Morin, Chris Marker, Willy Rozier y François Reichenbach, y en los norteamericanos Don A. Pennebaker, Robert Drew y Richard Leacock.

Continuidad/raccord/racor. En el guión es la construcción absolutamente detallada de la historia redactada de manera literaria, escena por escena y con sus diálogos. En el rodaje es coherencia entre los elementos de un plano y los de los siguientes. Al rodarse las películas frecuentemente en desorden cronológico (ya que se filma atendiendo a campos de luz, decorados, intensidad de las secuencias, climatología o compromisos de disponibilidad de actores, medios o personal técnico), el cuidado de la continuidad es esencial para evitar rupturas en la fluidez de la acción o el diálogo, así como discrepancias en los detalles, grandes o pequeños.

Corte. Es la forma directa de efectuar la transición entre dos planos. Se llama también cambio de plano por corte simple.

Cortometraje. Película de una duración menor a 30 minutos.

Crédito. (por rótulos, títulos). Anglicismo innecesario que se refiere a los títulos que anteceden o siguen a una película, en la que se citan todos los datos de realización de la misma. A veces se les denomina, en redundancia, títulos de crédito. Tienen una gran importancia para conocer lo que hay tras una película. Algunos directores se han esmerado en presentarlos de forma cinematográfica convirtiéndolos en verdaderas obras clásicas.

Cuadro. Zona delimitada por los cuatro bordes de la pantalla.

Decorados. Espacios artificiales de diversos materiales y en especial de cartón-piedra y madera que simulan lugares reales. Durante mucho tiempo los directores los preferían, debido a la facilidad para el control de la luz y para el movimiento de la cámara. A partir de los

movimientos cinematográficos europeos tras la II guerra Mundial, los escenarios naturales, - rodar en las calles, por ejemplo- se hicieron cada vez más comunes.

Desenlace. Es el momento final de un film, en el que se resuelve el relato, feliz, trágicamente o con final abierto a varias posibilidades.

Director/Directora. Responsable creativo del film. Es su función dirigir la puesta en escena a partir de un guión técnico en el que debe tener gran responsabilidad y libertad. Debe también supervisar el montaje, aunque no siempre los responsables de producción les permiten total libertad. Muchos directores aspiran también a producir con el fin de tener la libertad plena.

Documental. Según Grierson, es un tratamiento creativo con imágenes reales. Es muy relativa la definición pues en el género documental, para presentar algo como real, se utilizan en la mayoría de ocasiones unas grandes dosis de truco y manipulación.

Edición: Se llama así al montaje cuando se hace en vídeo o sistemas informáticos. En sentido amplio, editar es montar.

Efectos especiales (FX). Todo el cine está repleto de efectos especiales, ya sean difíciles o complicados, aunque generalmente se les asigna más a los que son peligrosos o complicados. Lo que sí es característico de ellos es que siempre responden a técnicas de trabajo, algunas muy sofisticadas. Pueden ser mecánicos, sonoros, físicos, químicos, cinéticos... La lluvia, la niebla, los terremotos, el fuego, los cristales trucados, la nieve la sangre falsa, etc.

Eje de cámara. Recta imaginaria definida por la orientación de la cámara, que se extiende desde ésta al objeto filmado.

Elipsis. Es un salto en el tiempo y/o en el espacio. El espectador no pierde la continuidad de la secuencia aunque se han eliminado los pasos intermedios.

Encadenado. Una transición de planos por sobreimpresión pasajera, más o menos larga, de las últimas imágenes de un plano y las primeras del plano siguiente.

Encuadre. Es la selección del campo abarcado por el objetivo en el que se tiene en cuenta el tipo de plano, el ángulo, la altura, y la línea de corte de los sujetos y/u objetos dentro del cuadro, y su precisa colocación en cada sector, para lograr la armonía de la composición y la fluidez narrativa con que se habrá de montar posteriormente. Es decir, la forma de organizar la toma. Es uno de los momentos más delicados e importantes de la filmación ya que en él se tiene en cuenta el tipo de plano, la colocación de objetos y actores, la ubicación de la cámara y todos los puntos de vista que se requerirán para iniciar la toma.

Entrada. Es el billete que da derecho a la asistencia a un espectáculo. En una entrada de cine consta el nombre de la película, sala en la que se proyecta, número de fila y butaca, y algunos datos más...

Escena. Tal y como se llama en teatro, es la toma que coincide con la entrada y salida de actores del marco de filmación. Es una unidad de tiempo y de acción que viene reflejada en el guión cinematográfico. Suele explicar el momento y lugar en el que sucede algo. Ejemplo: Parque de atracciones. Exterior. Noche.

Expresionismo. Un movimiento o corriente cinematográfica que se desarrolló en Alemania entre 1913 y 1930, en conjunción con otros movimientos artísticos, literatura, arquitectura, música, fotografía, etc. Que el cine integró y entregó al público. Tal vez el ejemplo más clásico sea *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1919), de Robert Wiene.

Flashback (vuelta atrás). Es un recurso narrativo por el que se cuentan hechos ya sucedidos. Por medio del recuerdo, del sueño, de la narración de una historia, de la diferente óptica de un suceso por parte de varios personajes, a partir de la lectura de un libro de historia. Como ejemplo se puede poner *Ciudadano Kane*, de Orson Welles.

Flashforward (ir hacia delante). Es una escena soñada, o proyectada hacia el futuro, o pensar lo que hubiera sido. La secuencia de los panecillos de Charles Chaplin en *La quimera del oro*, o los sueños de los personajes del pueblo en *Bienvenido, Mister Marshall*, de Luis G. Berlanga.

Fotograma. Cada uno de las imágenes que se suceden en una película cinematográfica rodada en celuloide. Es el elemento más pequeño de la película.

Free cinema. En Gran Bretaña, es el equivalente al «cinema vérité» en Francia. El «free cinema» se encuadra dentro de una estética contestataria, insatisfecha con la sociedad en que vive, crítica para con su sociedad puritana y clasista; plantea las inadaptaciones sociales que ocasiona la vida en las grandes ciudades industriales y la soledad del hombre contemporáneo en ellas. Los cineastas más representativos han sido Lindsay Anderson, Tony Richardson o Karel Reisz. En la Alemania federal, el «nuevo cine alemán» generó cineastas como Fassbinder, Herzog o Wenders. Hay que tener en cuenta en todos ellos la influencia del «mayo del 68».

Fuera de campo. Acción o diálogo que oímos pero no vemos ya que tiene lugar fuera del campo visual o campo de la cámara.

Fundido encadenado. Es un fundido más suave, en el que el plano es sustituido por otro que se le superpone progresivamente, sin corte.

Fundido. Es una transición entre planos, en la que desaparece progresivamente la imagen que se fundía en negro y se disuelve por completo antes de que otra imagen surja de la misma oscuridad. Oscurecimiento gradual de la pantalla hasta quedar totalmente negra (fundido en negro) o, excepcionalmente de otro color, abriéndose el siguiente. Fade-in se llama al que cierra y fade-out al que abre. Se usa para indicar el paso del tiempo o un cambio radical de escenario.

Género. Es una forma de clasificar las películas por su temática o estilo. Se habla de musical, policiaco, histórico, documental, etc.

Guión técnico. Es el guión al que se añaden multitud de anotaciones y elementos que tienen que ver con el rodaje. Tiene más que ver con la planificación.

Guión. Es la idea de lo que va a ser la película plasmada por escrito, con narración, diálogos, descripción de personajes y escenarios.

Filmoteca nacional. Es un organismo oficial que depende del Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA). Su función prioritaria es recuperar, restaurar, archivar, analizar y exhibir la totalidad de las películas nacionales. Posee un fondo con todas las publicaciones cinematográficas nacionales importantes y contribuye al conocimiento del cine español. Hay Filmotecas en varias Comunidades Autónomas.

Largometraje. Película de duración superior a 60 minutos.

Mediometraje. Película con duración entre 30 y 60 minutos.

Melodrama. Género en el que se entremezcla lo sensible y emocional a la vida cotidiana.

Montaje. La organización de la película tras el rodaje. Elegir, cortar y pegar los diferentes trozos de película, con una idea determinada por el guión. Durante el proceso de montaje se seleccionan y descartan secuencias y se imprime el ritmo a la película.

Panorámica. Movimiento de rotación de la cámara sobre su soporte. Puede ser horizontal, vertical, circular, de barrido.

Película. Es la cinta que se proyecta. Ha sido con el tiempo de diversos materiales. La más conocida en sus primeros cincuenta años fue la de celuloide. Actualmente se hacen de triacetato de celulosa, que no se inflama. En sus bordes tiene unas perforaciones que sirven

para el arrastre en el proyector. Los formatos de la película son muy variados, pero los más comunes han sido los de 16 mm. Y 35 mm. El de 70 mm se hizo muy común en la década de 1960, hasta el presente. En cine familiar y amateur se ha trabajado mucho con 8 mm.

Plano-secuencia. Secuencia filmada en continuidad, sin corte entre planos, en la que la cámara se desplaza de acuerdo a una meticulosa planificación.

Plano. Es lo filmado de una sola vez. No obstante, plano también se llama el espacio que recoge la filmación en relación con la figura humana: plano general, plano entero, plano americano, plano medio, primer plano, plano detalle.

Productor. Es quien aporta (o gestiona la búsqueda) el dinero para la película. A veces se convierte en productor ejecutivo, cuando debe controlar el presupuesto, hacer los contratos, conseguir los permisos de rodaje, procurar la comida y alojamiento del equipo.

Raccord (Racor). Es la coherencia entre unas secuencias y otras. En gramática equivale al papel que hace la concordancia. Si una actriz lleva un vestido roto en una secuencia debe mantenerse así mientras dure esa situación. Lo contrario se llama «falta de raccord».

Realizador. A veces sinónimo de director. Se le llama sobre todo cuando se ocupa sólo de la puesta en escena y del rodaje.

Ritmo. Es el movimiento que se imprime a la acción en una película y se consigue adecuando la duración de cada plano y los recursos sonoros, icónicos y expresivos que se utilizan. El ritmo puede lograrse con planos de corta duración y numerosos, en un ritmo rápido, con planos de larga duración y muy poco numerosos, en un ritmo lento, planos cada vez más breves, o cada vez más largos (in crescendo), o sin norma fija, con cambios bruscos. Los sonidos y la música pueden apoyar el ritmo de las imágenes.

Scrip. Se llama así a la secretaria de rodaje. Realiza una función muy importante y de gran responsabilidad en el desarrollo de la película. Una de sus más relevantes tareas es la de lograr que haya continuidad entre las escenas, dejando claramente constancia de cualquier detalle que vaya a ser continuado en la secuencia posterior, aunque medien entre ellas días o espacios de tiempo muy amplios, con el fin de evitar incoherencias de rodaje y faltas de racor.

Secuencia. Es una acción un tanto complicada en la que se mezclan escenas, planos, lugares. No tienen por qué coincidir en ella en tiempo fílmico y el real. Poseen una unidad de acción, un ritmo determinado y contenido en sí misma. Se puede comparar al capítulo de una novela.

Serie B. Películas de menor presupuesto en función de expectativas comerciales.

Sonido directo. Grabar los diálogos y sonidos al mismo tiempo que se realiza el rodaje. Se gana en naturalidad pero se pierde en claridad de voz.

Toma. En la gramática del lenguaje, se puede decir que la toma es el momento que transcurre desde que el obturador se abre hasta que se cierra. Equivale a la palabra plano, que es la unidad operativa elemental de la película. Si el fotograma es la palabra, el plano es la frase. Es la filmación o fotografiado. También se llama a la acción de filmar: vamos a hacer una toma.

Tráiler. Es el avance de una película. Se realiza con fines publicitarios, para que los espectadores de una película queden atraídos por otra que se proyectará en el cine días después. Actualmente los podemos ver en Internet, mucho más cortos. Directores de fama, como Orson Welles han hecho tráileres de sus películas, que hoy son considerados como verdaderas obras de arte.

Trama. Línea de estructura de una historia en donde se planifican los conflictos y las tensiones para tener atrapada a la audiencia con el desarrollo de los acontecimientos.

Travelling. Movimiento de cámara obtenido mediante el desplazamiento de la misma sobre raíles o cualquier otro sistema.

Voz en off. Es la voz de alguien que no está en escena. Puede ser narrador, un pensamiento de alguien que está en escena, una canción desde fuera de campo, etc.

Traducciones de los diálogos de las películas

Diálogos de *Welcome* (Lioret: 2009)

Secuencia 1:

— (Bilal) ¡Por favor! ¿Dónde está la entrada del puerto?

— (Afgano 1) Afganistán. No comprendo.

— (Bilal) ¿La entrada del puerto?

— (Afgano 1) ¿Por qué ? ¿a dónde quieres ir ?

— (Bilal) A Inglaterra.

(esta respuesta provoca la risa de los afganos y algunos comentarios y bromas en afgano)

— (Afgano 2) ¿Te ha invitado la reina?

— (Bilal) ¿Por dónde es?

— (Afgano1) Por ahí, a un kilómetro.

(siguen algunas burlas de los afganos)

— (Afgano 3) Coge la primera clase. ¡Es mejor!

(Risas)

Secuencia 2:

- (Traductor) Kayani, K-A-Y-A-N-I, Bilal, Irak, 1991.
- (Comisario) 812... (*silbido*) ¿Quién es esta? ¿Tu novia?
- (Policía) ¡bah! Responde, ¿tu novia? Es muy guapa.
- (Comisario) 625 euros 40 céntimos, se ve que tú acabas de llegar...¿eh?
- (Bilal) Démela.
- (Policía) Pero ¿qué haces? ¿eh?
- (Bilal) Por favor...
- (Policía) Suelta... suelta.
- (Comisario) Para ya, Francis.
- (Policía) ¡Ah! Ahí tienes...
- (Comisario) Venga, ya basta, va, siguiente, tú recoge todo esto.
- (Policía) Venga, vete.

Secuencia 4:

- (Mirko) En Pizza Hut, buscan repartidores.
- (Padre) No conoces las calles. Hay que conocer las calles.
- (Mirko) Sí, las conozco (suena el móvil).
- (Padre) Si te digo... Osborne Road, ¿Cómo vas?
- (Mirko) Miro el mapa.
- (Padre) El mapa, hay que tenerlo en la cabeza.
- (Mirko) Me buscaré la vida. Siempre será mejor que friegaplatos en el restaurante del Indio. *(suena el teléfono de la casa)*.
- (Mina) Come también la carne.
- (Padre) Amed Darash, al aparato. ¿De parte de?... Mirko... Bilal... ¡No se puede comer tranquilo!
- (breve diálogo entre Mirko y Bilal)*.
- (Mère) ¿Quieres?... ¿tú también?
- (Père) ¿Quién es Bilal?
- (Mirko) Un amigo.
- (Père) ¿Y quién es?... ¿eh?
- (Mirko) El hijo de Kayani.
- (Père) ¿Y qué quiere?

Secuencia 5:

- (Bilal) Disculpe... ¿Calais? ¿Es por aquí?
- (Hombre) Calais es por ahí, sí.
- (Bilal) Gracias.

Secuencia 6:

- (Bilal) ¿Bien?
- (Simón) No, la cabeza va mal. Tienes que respirar más arriba, así ... y los pies tampoco, pero veremos eso mañana. Es hora de irse.
- (Bilal) Una más.
- (Simón) ¡Venga! ¡Cerramos! ¡Date prisa!.

Secuencia 13:

- (Mina) ¿Cómo le conoció?
- (Simón) En la piscina. Venía a entrenarse. Compró esto para ti. Es un anillo antiguo. Muy antiguo. Diamantes et zafiros.
- Nunca podré llevarlo, la boda es dentro de diez días. ¿Por qué no le dijiste que no viniera?.
- (Simón) Se lo dije.
- (Mina) Tengo que irme.

Secuencia 14:

- (Voluntario 1) Buenas noches.
- (Voluntario 2) ¡eh!¡eh!¡eh! ¡Parad!, ¡ya basta!, ¡tú! ¡tú! ¡ve al final!, ¡eh! tú, tú te quedas!, ¡eh! ¡tú te quedas en la cola!, no, por favor, ¿a dónde vas?
- (Bilal) ¡Oh! ¿Zoran?
- (Zoran) Es un amigo, es de Mosul
- (Koban) ¡Me importa una mierda!
- (Zoran) ¡Koban, es un amigo!
- (Bilal) ¿Qué haces aquí?
- (Zoran) ¿y tú?
- (Bilal) Tu madre dice que estás en Londres, que la has llamado y que todo va bien.
- (Zoran) Era para no preocuparla.
- (Bilal) Pero... ¿tú estás aquí desde cuándo? ... ¿eh?
- (Zoran) Dos meses y medio.
- (Inmigrante 1) Yo, tres meses.
- (Zoran) ¿tienes dinero para los *coyotes*?
- (Bilal) Yo me cuelgo debajo de un camión. No necesito de ningún *coyote*.
- (Zoran) Aquí, los perros te atrapan. Y para los camiones, necesitas un *coyote*.
- (Bilal) ¿Y cuánto te cobran?
- (Zoran) 500.
- (Bilal) ¿euros? ¿Sólo por subir dentro?
- (Zoran) Sí, si me los prestas, te los devuelvo en Londres.
- (Bilal) ¿Y los trenes? ¿y el túnel? Claro, yo me enganché debajo de uno, en Albania.
- (Zoran) Aquí los trenes circula a 160. Los que lo intentaron, el tren les pasó por encima.
- (Voluntario 1) ¡Hola! Tú, tú eres nuevo. ¿Acabas de llegar?

- (Bilal) Sí.
- (Voluntario 1) ¿Cuándo? ¿Cuándo has llegado?
- (Bilal) Ahora, ahora mismo.
- (Marion) ¿Cómo te llamas?
- (Bilal) Bilal.
- (Marion) Toma, ¡buena suerte!
- (Bilal) Gracias.
- (Voluntario 1) ¿Qué tal?
- (Zoran) Ahí vamos...
- (Bilal) ¿Y los barcos?
- (Zoran) ¿Qué? ¿qué barcos?
- (Bilal) Los barcos de pesca, los veleros... ¿No podemos robar uno?
- (Zoran) Hay policías por todas partes, en el puerto. Y los barcos están cerrados con llave. La única opción son los *coyotes*.
- (Inmigrante 1) A mí, me faltan 50 euros. También te los devolveré en Londres...
- (Zoran) ¿Entonces? ¿Me los prestas?
- (Bilal) ¿Podemos cruzar mañana?
- (Zoran) Voy a ver. Te los devolveré, prometido.
- (Bilal) ¿Hay un teléfono por aquí?
- (Zoran) ¡Aran!
- (Aran) ¿A dónde?
- (Bilal) ¡Inglaterra!
- (Aran) Un minuto, 10 euros.

Secuencia 15:

- (Simón) Vamos, venga separa bien las piernas, así, de esa manera, como una rana... no se agarre a las líneas, por favor... ¡eh! la línea... ¡No te puedes enganchar! ... Venga, vamos mueve las piernas, así doblas, separas y vuelves a plegar. Dobla, separa, aprietas y vuelves a plegar... venga, un largo más, ¡vamos!... despacio, despacio...
- (Bilal) Perdona.
- (Simón) ¿Sí?
- (Bilal) ¿Cuánto cuestan? ¿las clases?
- (Simón) ¿Qué?
- (Bilal) Las clases. Como con el niño.
- (Simón) ¿Quieres aprender a nadar?
- (Bilal) Sí, a crawl...
- (Simón) una clase, 15 euros
- (Bilal) ¿Por una hora?
- (Simón) Media hora. Y el bono son 120. Son 120 por diez clases
- (Bilal) ¿Podemos empezar ahora?
- (Simón) ¡Ah! No, ahora no. Mmm... mañana por la tarde, a las dos de la tarde, ¿te parece?
- (Bilal) A las dos, vale. Gracias.
- (Simón) ¿Sí? no, he dicho 15, un solo billete.
- (Bilal) Pago dos clases por adelantado.
- (Simón) ¿de dónde eres?
- (Bilal) Irak, Señor... Kurdistán.

Secuencia 16:

- (Zoran) Hay que respirar por el agujero de la lona, por lo del CO2, cuando te lo diga, te escondes, y te metes esto en la cabeza, y respiras dentro.
- (coyote 1) ¡Cerrad el pico! ¡callarse!
- (coyote 2) Está bien, yo me quedo aquí y duermo.
- (coyote 1) Venga, rápido, rápido ... venga...date prisa... ¡mueve el culo! ¡venga!
- (Inmigrante 2) Vamos...
- (Bilal) ¿Qué tal estás?
- (Inmigrante 1) Me he hecho daño...
- (Koban) ¡Meta la cabeza en la bolsa! ¡Venga! ¡métela! ¡rápido!
- (Inmigrante 2) Vamos ... ¡bajad rápido!
- (Zoran) Vamos, ¡baja!... ¡rápido!... ¡rápido!... vamos, ¡métela! ¡rápido!
- (Koban) Vas a hacer que nos cojan, ¡capullo!
- (Zoran) métela... ¡aprieta!
- (Policía 1) Documentos, licencia... ¿Dónde ha cargado?
- (Camionero) En Pelzni, República Checa.
- (Zoran) ¿Qué te pasa?
- (Koban) ¡Métela o te mato!
- (Policía 1) ¿Qué transporta? ¿Botellas?
- (Camionero) Vasos.
- (Policía 2) ¡Eh! ¡Hay gente aquí dentro!
- (Policía 1) ¡Oh! ¡Hay gente!
- (Policía 3) ¿Sabe lo que le va a costar esto? ¡abrid las puertas!
- (Koban) ¿dónde está ese, tu amigo? ¡hijo de puta! ¡cabrón mal nacido!
- (Zoran) ¡Para, Koban ! ¡Para!
- (Policía 4) Vamos, ¡fuera todo el mundo! ¡bajad!

Secuencia 17:

- (Simón) ¿Os gusta la pizza?
- (Bilal) Sí.
- (Simón) ¡Sentaos!... 7º, mañana. No es bueno para nadar.
- (Zoran) ¿Usted?
- (Simón) Sí.
- (Bilal) ¿Usted es un campeón?
- (Simón) No. ¿Qué bebéis? ¿Cerveza, vino, agua?
- (Zoran) Cerveza, sí.
- (Bilal) Agua.
- (Zoran) ¿Oro, Señor? ¿Medalla de oro?
- (Simón) Sí, venga dejad eso, ¡Sentaos! ¿Cuánto tiempo habéis tardado en venir desde Irak?
- (Bilal) Tres meses.
- (Simón) ¿A pié?
- (Bilal) Sí.
- (Simón) ¿Os fuisteis por culpa de la guerra?
- (Bilal) Para enviar dinero a nuestras familias.
- (Simón) ¿Y estáis seguros de encontrar trabajo en Inglaterra?
- (Zoran) Un trabajo, sí...
- (Bilal) Su hermano trabaja en un supermercado, en Londres. Él le encontrará un trabajo.
- (Simón) ¿Y tú?
- (Bilal) Ya encontraré.
- (Simón) ¿Qué quieres hacer?
- (Bilal) Fútbol.

- (Simón) ¿Quieres jugar al fútbol en Inglaterra?
- (Bilal) Sí, allí hay súper clubs. Intentaré entrar en uno.
- (Zoran) Él, buen jugador, Rápido ... ¡*Bazda* !
- (Bilal) En Mosul, me llaman *Bazda*. El Corredor.
- (Simón) ¿*Bazda*?
- (Bilal) Sí, en mi casa, yo tengo muchos trofeos también. Creo que diez.
- (Simón) ¿Entonces, eres un campeón?
- (Bilal) No. Mi club preferido, es el Manchester. Manchester United... ¿lo conoce?
- (Simón) Sí, sí...
- (Bilal) Beckham, Ronaldo... Los mejores. Voy a intentar jugar ahí.
- (Simón) ¡Ah! gracias... olvida la idea de cruzar a nado. Sólo los buenos nadadores lo hacen durante el verano, con un buen equipo y un barco que les sigue. Y un año de entrenamiento. Imposible, para ti, está demasiado lejos. El agua demasiado fría, las corrientes demasiado fuertes. También hay los portacontenedores, muy grandes, 300 m de largo. Uno cada diez minutos. Y tú, así de pequeño, sólo delante de ellos ¿lo entiendes?
- (Bilal) Sí, señor.
- (Simón) Esta noche puedes dormir aquí. Tu amigo también. Pero solamente esta noche.
- (Bilal) Gracias.
- (Simón) Venga, ayúdame, no te quedes con los brazos colgados... empuja la mesa, la mesa. ¿Ok? ¿está bien?
- (Bilal) Gracias, gracias señor.
- (Simón) y no digas “gracias” todo el tiempo, me irrita. El váter está en el cuarto de baño. Dejadlo limpio.
- (Bilal) Sí.
- (Simón) Venga, buenas noches.
- (Bilal) Buenas noches. Gracias.

- (Simón) ¿Qué cojones haces ahí? ¿qué es esto, joder? ¿eh? ¿qué coño haces ahí?
- (Bilal) Lo siento... Solo intento aguantar la bolsa de plástico.
- (Simón) ¿Qué? ¿Estás de coña? ¿y tú qué quieres? Venga, largo de aquí. Ya basta. ¡he sido un loco al ayudaros!
- (Bilal) Lo siento... Intento aguantar la cabeza dentro de la bolsa, para el camión.
- (Simón) ¿tú, te vas a la cama o te doy?
- (Bilal) Los camiones para Inglaterra. Por aquello de los controles de CO2. Tenemos que meter la cabeza dentro de la bolsa. Nunca lo conseguiré, señor, nunca...
- (Simón) ¿Ya no tienes tus llaves?
- (Marion) A lo mejor no estabas solo...
- (Simón) ¿Con quién quieres que esté? ¿quieres un café?
- (Marion) [incomprensible].
- (Simón) Toma, coge el mío.
- (Marion) Gracias.
- (Simón) Estoy mirando tus libros.
- (Marion) ¿Quiénes son?
- (Bilal) Buenos días
- (Marion) Buenos días
- (Simón) Son unos tíos a los que le echo una mano. Mi esposa, Marion.
- (Marion) ¿Qué hacen aquí?
- (Simón) Nada, fue en la piscina, vienen a darse una ducha allí. ¿Estos también te los llevas?
- (Marion) No, solo los de Whitman. ¿Desde cuándo están aquí?
- (Simón) Eh... No lo sé, tres día, cuatro días. Estaban fuera congelados, no he tenido fuerzas de dejarles.
- (Bilal) Nos vamos.
- (Simón) Sí.

- (Zoran) Adiós.
- (Simón) Hasta luego.
- (Bilal) Adiós.
- (Marion) ¿De dónde sois?
- (Bilal) Irak, señora, Kurdistán.
- (Zoran) Gracias.
- (Bilal) Gracias.
- (Simón) Ese está medio loco, el grande, quiere ir a nado.
- (Marion) ¿A dónde?
- (Simón) A Inglaterra, yo le entreno... el escritorio, ¿cómo lo hacemos?
- (Marion) No lo se, no puedo llevármelo, volveré. ¿Por qué haces eso, Simón?
- (Simón) ¿El qué? Por nada... porque sí...
- (Marion) ¿Sabes que puedes tener problemas haciendo esto?
- (Simón) ¿Haciendo el qué?
- (Marion) Con tus Kurdos.
- (Simón) No, no es nada, tranquilízate.
- (Marion) Bruno está abajo, deja.
- (Simón) Venga, no vamos a escaparnos, esto te va a romper la espalda, ¿puedes coger mis llaves? ¿y abrir?

Secuencia 18:

- (Vigilante) He dicho que no.
- (Inmigrante) Un momento, por favor.
- (Vigilante) He dicho que no..
- (Inmigrante) ¡Sólo para comprar para comer y jabón!
- (Vigilante) No, iros, ¡salid ahora! ¡vamos!
- (Marion) ¿Qué han hecho? ¿Por qué les impide entrar?
- (Vigilante) Disculpe señora, hago mi trabajo. Vamos, ¡por favor!
- (Marion) Pero...no... respóndame, ¿Qué han hecho?
- (Simón) Venga, no sirve de nada, déjalo...
- (Marion) respóndame.
- (Gerente) Señora, por favor, lo que ocurre es que tiene órdenes.
- (Marion) ¡Ah bueno! Órdenes ¿de quién si se puede saber?
- (Gerente) de la dirección señora, molestan a los clientes.
- (Marion) A nosotros no nos molestan, ¿verdad? Señora, ¿a usted le molesta si les dejan entrar?
- (Gerente) Por favor, deje ya a la gente tranquila.
- (Vigilante) salid i llamo a la policía ¿estamos?
- (Marion) Bravo. ¡Tú, por supuesto, no dices nada! Agachas la cabeza y te vas a tu casa ¿verdad?
- (Simón) ¿Qué quieres decir? Con no volver a meter los pies en esa tienda ya está.
- (Marion) Dame...
- (Simón) No, deja...
- (Marion) ¿Sabes lo que significa cuando se prohíbe a la gente de entrar en una tienda? ¿quieres que te compre un libro de historia?
- (Simón) ¿Y qué quieres hacer?

- (Marion) Cabrearme contra el desprecio de todos esos capullos, contra tu indiferencia, que es lo peor de todo. Por los libros, pasaré pasado mañana, mañana tengo una inspección.
- (Simón) Estoy ...
- (Marion) ¿Te viene bien el jueves para ir al juez?
- (Simón) ¡Ah! Sí, me va bien.
- (Marion) Bueno, entonces hasta pasado mañana. Pasaré al ir al colegio. Y me gustaría recuperar la mesita de la habitación si no te importa.
- (Simón) ¡Ah! Sí, claro.
- (Marion) ¿a dónde vas? ¿vuelves a casa?
- (Simón) Voy a cenar con Fernand.
- (Marion) ¿le saludas de mi parte?

Secuencia 19:

- (Vecino) ¿Es usted quien grita de esa manera? ¿Sabe la hora que es?
- (Simón) Está bien, se acabó, disculpe.
- (Vecino) Y usted vuelve a traer a ese tío al edificio.
- (Simón) No, al edificio no, a mi casa.
- (Vecino) pues... ¡está prohibido!, esto es un sitio tranquilo, no queremos problemas.
- (Simón) ¿Qué problemas?
- (Vecino) No tiene derecho de traerlo aquí ¡eso es todo!
- (Simón) Tú te quedas ahí...
- (Vecino 2) ¿Qué ocurre?
- (Vecino) Lo que ocurre es que el señor trae clandestinos al edificio y...
- (Simón) Ya vale, ¿no?
- (Vecino) No, no vale, mira en el estado en el que está, son sucios, tienen la tiña, roban ... le advierto que voy a llamar a la policía.
- (Simón) Sí, llámeles y llámeles también...
- (Vecino) No, usted no comprende lo que dice, además yo no se qué es lo que se trae entre manos con él pero no es sano...
- (Simón) ¿Disculpe? ¿qué es lo que dices? ¿Vas a repetir lo que has dicho?

Secuencia 20:

- (Juez) Siguiendo caso... comparece Kayani, Bilal, nacido es 8 de diciembre de 1992 en Mosul, Irak, entró ilegalmente en el territorio y fue arrestado el 15 de febrero cuando intentaba embarcar ilegalmente hacia el Reino Unido. ¿Conoce usted los hechos? Conforme a las disposiciones relativas a las personas que vienen de países en guerra, se libra de las medidas de expulsión a la frontera. Pero debe saber que aquí han sido tomadas estrictas medidas policiales para incitar a las personas como usted a volver a sus países de origen. ¿Me he explicado correctamente? Ya que no tiene antecedentes penales, esta vez no le detengo, pero le advierto que no quiero volver a verlo. No se qué es lo que le han contado en su país, pero no puede entrar en Inglaterra, ya no pasa nadie, se acabó. Debe volver a su casa, eso le evitará problemas mayores ¿ha comprendido?
- (Abogada) Señoría, me permito hacerle ver que este joven es menor y que por ello puede beneficiar de un hogar de acogida.
- (Juez) Usted sabe muy bien que no es a un hogar de acogida a donde quiere ir, abogada... Siguiendo.

Secuencia 21:

- (Simón) ¿Qué es eso?
- (Bilal) Nada.

Secuencia 22:

- (Comisario) Disculpe... eh... sí... aquí está. Un problema con la brigada, se ha visto el martes 19 de febrero a las siete de la tarde, en la Plaza de Armas, un vehículo de tipo Renault Clío azul con matrícula 5433 RS 62. ¿Es el suyo?
- (Simón) Quizás, no lo sé.
- (Comisario) Sí, sí, es el suyo. Montando dos individuos sospechosos, probablemente inmigrantes. ¿Lo confirma?

- (Simón) ¿el qué?
- (Comisario) Haberlos subido.
- (Simón) ¿Y por qué? ¿son sospechosos de algo?
- (Comisario) Ayudar a personas en situación irregular es un delito. ¿A dónde les ha llevado?
- (Simón) Usted me está diciendo que no puedo coger a tíos haciendo autoestop ¿es eso?
- (Comisario) Eso no. Hay cerca de 600, hoy, en la costa que buscan cómo pasar a Inglaterra. Y llegan más todos los días. A mi me pagan para que la ciudad no se convierta en un campo de refugiados en situación irregular. Así que, le vuelvo a preguntar...
- (Simón) ¿y en qué me concierne a mí, eso? Que yo sepa, no he sido yo el que les ha hecho venir...
- (Comisario) No, pero ayudándoles hace que otros vengan. Tenemos instrucciones muy estrictas para que Calais no empiece a ayudar a esa gente. Así que, le vuelvo a preguntar ¿a dónde los llevó?
- (Simón) Al cine
- (Comisario) ¿a ver qué?
- (Simón) Bah, una película inglesa para que se acostumbren al idioma.

Secuencia 23:

- (Simón) ¿Qué ha pasado ahí? ¿Dónde están todos?
- (Voluntaria) Eh... La poli ha venido otra vez a llenarnos con gases lacrimógenos, han cogido a dos o tres y los demás se han ido...les impiden comer ¿te importa ayudarme?
- (Simón) ¿Y los chicos dónde están?
- (Voluntaria) Por todas partes, en la jungla.

Secuencia 24:

- (Comisario) Tengo una buena noticia para usted. Han pescado a su hijo. ¿es una adopción reciente, no?.
- (Simón) ¿Cómo está?
- (Comisario) Como un tío que se ha pasado cinco horas en agua fría. Ha sido un pescador quien lo ha recuperado, no quería subir al barco, lo han tenido que izar a la fuerza. ¿A qué juega con ese chico, Señor Calmat?
- (Simón) ¿Qué quiere decir?
- (Comisario) Lo entrena en la piscina, todo el mundo le ha visto
- (Simón) Le doy clases.
- (Comisario) Sí, y una combinación de la piscina también.
- (Simón) Eso lo robó de mi casa.
- (Comisario) Entonces, ¿reconoce haberlo albergado? Tengo el testimonio de su vecino de todas formas. Le quiere usted mucho a él, ha dicho incluso que usted tiene relaciones digamos íntimas con el chico ¿comprende lo que quiero decir? Va a ser imputado, señor Calmat, por “ayuda a personas en situación irregular” seguramente también como *coyote*, eso es aún más grave. Su mujer es una voluntaria muy activa ¿no?
- (Simón) Pare todo eso. Ella no pinta nada en todo esto. Para empezar, ya no es mi mujer, hace ocho meses que no vivimos juntos. Nos hemos divorciado hace dos días.
- (Comisario) Su vecino les ha visto, esta mañana, en su casa, juntos. Hace meses que me están pidiendo de involucrar a los voluntarios, señor Calmat, no me dejan tranquilo con este tema, y ahora, gracias a usted, por fin voy a poder pillarles, al menos a una. Así que, jurídicamente, que ella sea su mujer o no, le prometo que no cambiara nada, habrá complicidad, y eso no cambiará.
- (Simón) OK. Lo acogí, lo entrené, le di la combinación, las aletas, le metí en el agua y me pagó 1000 euros. ¿Le parece bien así? Y me lo follé también. El tío tiene razón, me follo a los hombres, esa la razón por la que ella se fue. Así que,

a ella, la deja tranquila a partir de ahora. Ella no tiene nada que ver en esta historia.

Diálogos de *L'Ange de goudron* (Chouinard: 2001)

Secuencia 2:

- (Nina) ¿acabas ya?
- (Huguette) ¿Nunca te han dicho que para estar bella hay que sufrir? Preciosa, creo que por hoy esto ya está. Estoy con usted en un minuto. Toma, es bonito.
- (Nina) Gracias... Hola. Yo soy Nina.
- (Ahmed) Ahmed Kasmi. Encantado.
- (Nina) ¿Cuánto te debo?
- (Huguette) Como la última vez.
- (Nina) 70 dólares?
- (Huguette) Sí, correcto.
- (Nina) Toma.
- (Huguette) Gracias
- (Nina) Me encanta. Te llamaré.
- (Ahmed) No vamos a perder nuestro tiempo. ¿Dónde está Hafid?
- (Huguette) No lo sé.
- (Ahmed) Espero que no me haya llamado para decirme eso ¿verdad?
- (Huguette) Vino aquí ayer por la noche.
- (Ahmed) Pero, entonces, ¿dónde está?
- (Huguette) Le digo que no lo sé. Se fue sin decírmelo.
- (Ahmed) ¿No tiene ninguna idea?
- (Huguette) No, no tengo ni idea, sino hubiera ido a buscarle yo misma. La cosa es que pienso que podríamos buscar juntos.
- (Ahmed) ¿Juntos?
- (Huguette) Usted y yo.

- (Ahmed) ¿Usted y yo?
- (Huguette) ¿Tiene usted una mejor idea?
- (Ahmed) ¿Por qué voy a confiar en usted?
- (Huguette) Estamos los dos del mismo lado, señor Kasmi. Nos podríamos ayudar.
- (Ahmed) Si usted no sabe donde está, no la necesito. Ya hay bastante chusma alrededor de él.

Secuencia 4:

- (Ahmed) Es como si habláramos de un extraño. No tenemos ninguna idea de quiénes son sus amigos, no sabes dónde está. Todo esto me da mucho miedo ¿a ti no?
- (Naima) No te preocupes, va a volver.
- (Ahmed) ¿A qué hora Djamila vuelve del colegio?
- (Naima) Dentro de media hora.
- (Ahmed) ¿Ella te ha contado algo?
- (Naima) Ella no sabe nada, estamos todos en las mismas.
- (Ahmed) En una oscuridad absoluta.
- (Naima) No podíamos espiarle tampoco..
- (Ahmed) ¿Crees que es mi culpa?
- (Naima) No es culpa tuya. Venir aquí fue un gran cambio para todos nosotros. No fue fácil para él.
- (Ahmed) ¿Cómo que no fue fácil? ¿Esto no es un país libre? ¿No tenemos todo lo que nos hace falta? ¿No estamos bien? ¿Por qué ha hecho todo esto?
- (Naima) ¿Le has preguntado a ella [Huguette]?

Secuencia 5:

- (Ahmed) Yo tengo un sueño, uno de verdad, y hay alguien que se entretiene en destruirlo. Alguien que quiero y ¡que ha desconectado algo ahí dentro! ¿quieres fastidiarlo todo? ¿es eso? ¿Eh? ¡¿Tengo que mirar la tele para verte hacer tus gilipolleces?!
- (Hafid) Vamos a conseguir que pospongan más de 200 expulsiones, papá. Quizás, incluso impedir las..
- (Ahmed) ¡Me importa un bledo!
- (Hafid) Pero, también hay gente de nuestra tierra.
- (Ahmed) ¡Me importa un bledo! ¡Aquí no estamos en nuestro país! ¿sabes qué? La próxima vez, seremos nosotros cuatro los que vamos a estar en ese avión. Y además encadenados por los tobillos.
- (Hafid) OK, después de la familia Kasmi, ya está, ya pueden cerrar la puerta. ¿tu no tienes nada que decir, eh? ¡realmente te han domesticado! ¡Sólo te falta la lana para que puedan esquilar te! En Argelia, tenías miedo de los barbudos. Aquí, tienes miedo del gobierno. ¿hasta cuándo vas a tener miedo? ¡De tanto huir te conviertes en cómplice!
- (Ahmed) ¡Ah! Sí, es cierto. Sí, me doblo el espinazo. Sí, cierro el pico. ¡Me arrastro incluso! ¿Y por qué? ¡Por ti, por tu hermana, por tu madre! Si nos fuimos de Argelia, fue para que pudieses estudiar, soñar ¿eh? ¡soñar! Yo nunca pude hacerlo. Mírame. ¡Todas las noches, vuelvo del trabajo con las manos y los pulmones llenos de esa mierda de asfalto! Todo lo que como me sabe a asfalto. ¿Qué dices a eso? ¿No dices nada? ¿no respondes? ¡responde! No respondes ¿eh?
- (Hafid) ¡No haces más que tocarnos los cojones! ¿Te crees que no vemos todo lo que haces por nosotros? De todas formas, ¡incluso deseándolo, no podría olvidarlo! A lo largo del día, al volver del trabajo nos lo recuerdas sin parar. Pero eso no te da derecho, a pesar de todos tus sacrificios, de dirigir mi vida ¡mi vida! ¡Soy yo, sólo yo quien va a hacerlo! ¡yo solo! ¡ya estoy harto! ¡aquí terminamos! ¡basta!

Secuencia 6:

- (Ahmed) Disculpe, señorita, ¿podemos hablar?
- (Huguette) Lo siento, no es contra usted. Es contra su jefe y esos copropietarios.
- (Ahmed) No trabajo aquí, soy el padre de Hafid.
- (Huguette) No tengo nada que ver con él.
- (Ahmed) ¿Y esto? ¿esto qué es?
- (Huguette) Eso es el pasado.
- (Ahmed) Hace tres días que ha desaparecido.
- (Huguette) ¿Sí? ¡Pues yo, yo no tengo noticias tuyas desde hace cuatro semanas, joder! ¡Si supiera dónde está, habría ido a cogerle por el cogote! ¡No dicen nada los hijos de puta!
- (Ahmed) ¿Habla de Hafid ? Porque yo, yo puedo hablarle de mis hijos.
- (Huguette) De todas maneras, no es el lugar de hablar de esas cosas. Si usted no quiere tener su foto en un catálogo, creo que es mejor que se vaya.

Secuencia 7:

(Policía) ¿Qué tal todo? Vuelva a su casa señor.

Secuencia 10:

- (Huguette) Quizás tenga una mejor idea.
- (Ahmed) No, no, no... Nada de policía.
- (Huguette) ¿Tienes, entonces, una idea mejor? ¡Podemos dar vueltas durante semanas!

- (Ahmed) Estoy perdiéndolo todo, mi trabajo, mi nacionalidad, mi familia ¿y además? No, no, no... voy a encontrar a mi hijo, aunque tenga que pasar semanas.
- (Huguette) Va a tener tiempo de hacer estupideces, ¡y encima lo vana detener! Estoy hablando en el mejor de los casos... ¡Parecemos dos boy-scouts sin brújula!
- (Ahmed) Si la policía le encuentra, Hafid se convertirá en un criminal. ¡Nos van a echar!. ¡Directos a Argelia! ¿Nos ves volviendo a Argelia con la humillación?¿la deshonra? Non ...
- (Huguette) Tienes que decidirte ya. ¿Qué quieres?¿Tu hijo o tus papeles?

Secuencia 12:

- (Ahmed) ¡Mmmmm! Deberíamos vender tu sopa congelada. Tu la preparas, la metemos en el alfeizar de la ventana, se congela, la cortamos en porciones individuales, y los niños vana venderla.
- (Hafid) No nos metas en tu ciencia ficción, ¿O.K. papá?
- (Ahmed) ¡Pero si está buenísima!
- (Hafid) ¿Puedo repetir?
- (Naima) Por supuesto.

Secuencia 13:

- (Ahmed) Esto es como Star Trek.
- (Huguette) Bienvenido a Québec.