

La crisis del sueño europeo: hogar y éxodo en el nuevo cine sobre migrantes y refugiados (2005-2018)

The Crisis of the European Dream: Home and Exodus in the Recent Cinema on Migrants and Refugees (2005-2018)

Sánchez-Escalonilla García-Rico, A.1

Recibido: 29-08-2018 – Aceptado: 21-01-2019

DOI: <https://doi.org/10.26441/RC18.1-2019-A14>

RESUMEN: En las dos décadas del nuevo siglo, los conceptos de hogar, identidad y éxodo en los relatos de migrantes y refugiados han sido objeto de estudio en las artes visuales, en especial en el ámbito cinematográfico (Harrod, Liz y Timoshkina, 2015; Celik, 2015; Sternberg y Berghahn, 2010). En el presente artículo se propone la crisis de los valores del *European dream* como criterio de estudio de las obras de cineastas europeos o residentes en Europa que, entre 2005 y 2018, han realizado en sus historias una reflexión sobre los valores sociales del viejo continente: entre ellos, las ideas de integración, acogida e interdependencia como signos de una prosperidad actualmente discutida en el hogar continental común.

Palabras clave: sueño europeo; cine independiente; cine europeo; narrativas del encuentro; narrativas de la crisis.

ABSTRACT: In recent decades, the concepts of home, identity and exodus of migrants - common keys to the dreams of American and European prosperity - have been studied in the visual arts, especially in the cinematographic field (Harrod, Liz and Timoshkina, 2015; Celik, 2015; Sternberg and Berghahn, 2010). In this article we propose the crisis of the values of the European dream as a useful key for the study of the works of European filmmakers, or residents in Europe, who between 2005 and 2018 have made a reflection on the social values in the old continent. Among these values, this cinema has approached ideas such as integration, reception and interdependence as signs of a prosperity, on the other hand currently discussed in the common continental household.

Keywords: european dream; independent cinema; european cinema; narratives of encounter; narratives of crisis.

1. Introducción

A finales del pasado siglo, el concepto de *European dream* o “sueño eu-

ropeo” quedó perfilado como la hipótesis económica, política y sociológica de un ideal emergente, réplica

¹ **Antonio Sánchez-Escalonilla García-Rico** es Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid y Catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Rey Juan Carlos. Es Director del Máster en Guión Cinematográfico y Series de TV y Coordinador del Programa de Doctorado en Humanidades: Lenguaje y Cultura. antonio.sanchezescalonilla@urjc.es, <https://orcid.org/0000-0002-3263-0547>

superadora del *American dream* o “sueño americano”, tal como lo entendían los miembros de la estadounidense *Foundation on Economic Trends* (Albers, Haseler y Meyer, 2006). Su presidente, el sociólogo y economista Jeremy Rifkin (2004), señalaba por entonces que el sueño americano, basado en el crecimiento económico, el enriquecimiento personal y la iniciativa privada, había dejado de constituir el paradigma de progreso colectivo e individual para ser sustituido por un nuevo sueño, el europeo, garante de una prosperidad de integración, interdependencia y multiculturalidad.

En opinión del experto, el diseño comunitario europeo -reforzado por el Pacto de estabilidad y crecimiento- parecía superar y eclipsar con el nuevo siglo las expectativas socioeconómicas de la superpotencia americana. Sin embargo, la crisis financiera de 2007, aunque nacida en Estados Unidos, puso en evidencia la debilidad institucional de la Unión Europea. Al mismo tiempo, las discrepancias y tensiones entre los países comunitarios evidenciaron también la fragilidad de sus propios vínculos internos, de modo que Europa se mostró incapaz años después de actuar eficazmente ante la crisis migratoria del Mediterráneo conforme a los mismos valores atribuidos por Rifkin.

En las últimas décadas, los conceptos de hogar, identidad y éxodo de migrantes —claves comunes de los sueños de prosperidad americano y europeo— han sido objeto de estudio en las artes visuales, en especial en el ámbito cinematográfico (Harrod, Liz y Timoshkina,

2015; Celik, 2015; Sternberg y Berghahn, 2010). En el presente artículo se propone la crisis de los valores del *European dream* como criterio de estudio de las obras de cineastas europeos —o residentes en Europa—, que entre 2005 y 2018 han realizado una reflexión sobre los valores sociales del viejo continente: entre ellos, las ideas de integración, acogida e interdependencia como signos de una prosperidad actualmente discutida en el hogar continental común. En este trabajo también se pretende señalar las claves dramáticas que, coincidiendo con el agravamiento de la crisis económica y el drama de los refugiados de 2015, han supuesto una renovación de temas, géneros y arquetipos en el cine de migrantes.

En el presente análisis se distingue una primera etapa correspondiente al período 2005-2010, en el que se examinan títulos de directores como Susanne Bier, Alfonso Cuarón, Philippe Lioret y los hermanos Dardenne: cineastas en los que se aprecia, al mismo tiempo, un interés por las narrativas del encuentro y una pérdida de confianza en los valores europeos. En un segundo período, el tramo 2011-2018, se aborda el agravamiento de la crisis doble económica y migratoria y su influencia sobre directores como Aki Kaurismäki, Lasse Hallström, Khieron, Jacques Audiard y Mohamed Hamidi.

Harrod, Liz y Timoshkina señalan 2010 como un momento paradójico, en que el viejo continente experimenta un florecimiento cultural sin embargo ensombrecido por la crisis y el declive social: “Europa es más visible que

nunca, pero su imagen es asimismo más negativa que nunca” (2015, p. 5). En sus diferentes contribuciones, los cineastas objeto del presente trabajo constituyen buena parte de la visibilidad cultural europea que señalan las tres expertas, pero su obra es también una evidencia de la implicación de las artes, y del cine europeo en particular, en la restitución de los valores perdidos en el naufragio de un sueño de integración. En esta restitución, la aportación del cine europeo resulta especialmente beneficiosa si se considera el carácter versátil y abierto que Elsaesser atribuye a sus expresiones filmicas, a las que asocia con las “aspiraciones y ansiedades multiculturales, realizadas a través de la conexión con la hospitalidad o con la acogida del extranjero, del intruso y del invitado” (Elsaesser, 2015, p. 19).

2. Auge y ocaso del *European Dream*

En 2004, Rifkin vaticinaba el ocaso del sueño americano frente al nuevo espíritu emergente en Europa. En sentido estricto, el concepto “sueño europeo” nunca ha sido argumentado desde la misma perspectiva histórica o socioeconómica en que sí lo fue el concepto “sueño americano” (Cullen 2003). Cuando se emplea este término suele aludirse más bien al proyecto vertebrador iniciado tras la segunda guerra mundial por Adenauer, Schuman y De Gasperi, considerados padres de la Unión Europea del mismo modo que Washington, Adams o Jefferson son honrados en la tradición estadounidense con el título de “padres fundadores”.

Desde los años 50, el sueño europeo se ha entendido como la persecución de una meta relacionada con un futuro próspero para las naciones de Europa, integradas en una identidad democrática supranacional que se fundamenta en la circulación libre y segura de personas, bienes y servicios.

En la primera década del siglo, Rifkin encontraba agotado el modelo del espíritu estadounidense frente a lo que denominaba por concomitancia el “sueño europeo”, que prometía “llevar la humanidad a una conciencia global, más ajustada a una sociedad crecientemente interconectada y globalizada”:

El sueño europeo subraya las relaciones comunitarias por encima de la autonomía individual, la diversidad cultural por encima de la asimilación, la calidad de vida por encima de la acumulación de riqueza, el desarrollo sostenible por encima del crecimiento material ilimitado, el “deep play” por encima del trabajo implacable, los derechos humanos universales y los derechos de la naturaleza por encima de los derechos de propiedad, y la cooperación global por encima del ejercicio unilateral del poder (Rifkin, 2004, p. 3).

En una línea similar a la de Rifkin, otros sociólogos como Kimmage (2011), y Hanson y White (2011) también entendían que el modelo de sueño americano de fundamento individualista, material o exclusivista se hallaba caduco a comienzos del nuevo siglo, sobre todo en lo que se refería a los conceptos de prosperidad, fundación doméstica y cohesión

intergeneracional. Kimmage encontraba en la lucha por la propiedad de una casa —a la que denomina “piedra angular del sueño americano”— un verdadero símbolo de la crisis, en un momento en que los especuladores

forzaban a los *soñadores* a realizar hipotecas.

Siguiendo a Rifkin, el enfrentamiento entre ambas concepciones de la prosperidad social podría sintetizarse en las siguientes polaridades:

Cuadro 1. Claves sociales de distinción

Sueño americano	Sueño europeo
Autonomía para la prosperidad individual	Integración para la prosperidad comunitaria
Independencia	Interdependencia
Base de la felicidad: Invulnerabilidad ante las circunstancias	Base de la felicidad: Acceso a otras comunidades Opciones de vida plena con sentido
Vínculo social: Libertad-propiedad-exclusividad-seguridad	Vínculo social: Relaciones comunitarias-integración-seguridad

Fuente: Elaboración propia, siguiendo a Jeremy Rifkin (2004)

Si el *American dream* constituye en sí mismo un mito de refundación, otro tanto puede decirse del *European dream*, no solo porque originalmente el sueño americano fue un sueño de europeos, sino por la doble dimensión de los países del viejo continente como casa común para los nativos y para los migrantes llegados a sus tierras. En cuanto sueño, Europa constituía a comienzos del nuevo milenio un prometedor proyecto socioeconómico de integración para los países de la Unión y, al mismo tiempo, una tierra de promisión donde a su vez podían integrarse migrantes de procedencias diversas.

3. Cine y naufragio del sueño europeo

La crisis financiera de 2007 y la subsiguiente recesión económica pusieron de manifiesto en el seno de la Unión Europea la debilidad institucional y so-

cial de aquella supuesta conciencia global. En 2012, Laqueur se situaba en una posición completamente opuesta a la de Rifkin cuando aseguraba sobre Europa que “la crisis actual no es en primer lugar una crisis financiera, sino una crisis causada por falta de voluntad, inercia, fatiga e indecisión y, aunque a menudo se invoquen los ‘valores europeos’, se trata de una crisis surgida por una falta de auto-confianza” (Rifkin, 2012, p. xii). Concretamente, tres evidencias provocadas por la crisis de 2007 contradecían fatalmente la consistencia del proyecto europeo: la fractura entre los socios del norte frente a los países intervenidos del sur, el crecimiento del euroescepticismo y, en especial, las reacciones de la Unión ante la tragedia de los refugiados de Oriente Medio, agravada a partir de 2015.

Esta falta de confianza en los propios valores europeos apuntada por Laqueur fue advertida en la primera década del siglo por directores como la danesa Susanne Bier, el francés Philippe Lioret, o los hermanos belgas Jean-Pierre y Luc Dardenne. En sus historias pequeñas sobre personajes ordinarios, los cineastas abordaban historias realistas donde a menudo se daba un encuentro entre culturas que, por contraste, ponían en evidencia la crisis de la voluntad integradora de los europeos o su escepticismo ante la interdependencia de los grupos sociales. Así, al enumerar las preocupaciones dominantes del cine francés —uno de los más comprometidos con la denuncia de la desintegración social—, Dobson señalaba la necesidad de reconstrucción de una memoria colectiva perdida, la recuperación del lugar de trabajo como espacio dramático y la narrativa de la exclusión como género de referencia (Dobson, 2008, p. 38). Asimismo, expertos como Frodon advertían de la importancia de retomar la representación de las comunidades sociales en el cine europeo, en especial la comunidad familiar, por su importancia como referente dramático en los relatos de identidad y de refundación doméstica: “la devaluación de otras formas de agrupación ha provocado que la unidad familiar sea la más importante, si no la única, forma de colectividad que puede ser empleada en la ficción” (Frodon, 2005, p. 74).

Las consecuencias de la recesión económica pusieron de manifiesto entre 2010 y 2015 la debilidad globalizante

del sueño europeo, en su doble visión interna —Europa como casa común— y externa —Europa como tierra de promisión—. Más allá de sus tensiones interiores, los 28 miembros de la Unión se mostraban incapaces para gestionar y garantizar la entrada y tránsito de migrantes con las debidas condiciones humanitarias, mientras en los pasos y estrechos del Mediterráneo y del Atlántico convergía un éxodo masivo de viajeros y refugiados que los países europeos se negaban a acoger. Según la Organización Internacional para las Migraciones, más de 464.000 migrantes cruzaron las fronteras marítimas europeas en los nueve primeros meses de 2015 (Migration Data Portal 2015). 2015 se convirtió de hecho en un año trágico, debido al alto número de víctimas registrado entre los migrantes —3.771 fallecidos— y al hacinamiento que se vivía en los campos de refugiados, hasta el punto de que la Organización Internacional para las Migraciones llegó a considerar Europa como el destino más peligroso del planeta para la migración irregular, y los estrechos del Mediterráneo como los pasos fronterizos de mayor riesgo.

Según un informe del *Council for Foreign Relations*, “pese al alto número de víctimas, la respuesta colectiva de los países de la Unión Europea al flujo migratorio ha sido coyuntural, y más preocupada en asegurar las fronteras del bloque comunitario que en proteger los derechos de migrantes y refugiados” (Park, 2015). Este duro diagnóstico coincide con la visión de estudiosos del cine europeo contemporáneo como

Rascaroli, que describe así la situación del viejo continente ante la llegada de nuevos visitantes:

Atenazada por el gran temor de que su estilo de vida pueda volverse insostenible, Europa intenta contener el desafío para convertirse en una fortaleza. Y en el proceso, está dispuesta a renunciar a los derechos humanos y a traicionar a sus raíces culturales, disimulando sus verdaderas intenciones detrás de discursos racionales sobre desarrollo sostenible (Rascaroli, 2013, p. 339).

En la segunda década del siglo —la que ha presenciado una mayor fractura en los postulados del *sueño europeo*—, destacan cineastas como el finlandés Aki Kaurismäki, el francés Jacques Audiard, el franco-argelino Mohamed Hamidi o el franco-iraní Kheiron, que han abordado una de las claves narrativas más sugerentes aparecidas en plena crisis: el encuentro entre personajes soñadores pertenecientes a ambos lados de la frontera, partícipes de un sueño común. A través de relatos cinematográficos sobre migrantes, refugiados o visitantes —hacia Europa o desde Europa—, cineastas consagrados y noveles como los referidos plantean a menudo situaciones donde el contacto con el otro no solo permite el descubrimiento del extranjero, sino una verdadera reflexión sobre la propia identidad europea, tanto en términos domésticos y particulares como comunitarios y supranacionales, hasta el punto de alcanzar una verdadera revelación antropológica y global.

Para realizar una aproximación a

este fenómeno fílmico particular de las narrativas de la crisis y de la exclusión —la crisis del *European dream*—, se ha realizado una selección de cineastas y títulos pertenecientes a géneros que discurren desde el drama hasta la comedia, pasando por el *thriller* y el melodrama, enmarcados en el período 2005-2017: doce años en los que tanto la crisis hipotecaria y la recesión subsiguiente, como la intensificación del flujo de migrantes y refugiados han replanteado los conceptos de hogar, identidad y éxodo en la representación fílmica de las sociedades europeas. Este amplio período puede, asimismo, dividirse en las etapas 2005-2010 y 2011-2018 si se toman como referencia los dos acontecimientos que han agravado la fractura social en los países de la Unión: la agudización de la crisis económica y el inicio de la guerra de Siria, que derivaría en la llamada *crisis migratoria europea* o *crisis migratoria del Mediterráneo*.

La primera etapa viene marcada por un tipo de cine que podría enmarcarse en las narrativas -o políticas- del encuentro, y los filmes analizados tienden a enfocar los relatos desde la perspectiva de personajes pertenecientes a la sociedad anfitriona. En el segundo período, la atención se traslada a los personajes migrantes, si bien se mantienen los elementos de contraste entre mundos encontrados y se subraya el deterioro de las comunidades de acogida.

Dos son los motivos para la selección de las películas analizadas. En primer lugar, la calidad artística y la relevancia

social del cine realizado por los cineastas estudiados en el presente trabajo, avalada en algunos casos por una trayectoria dilatada —los casos de Kaurismäki, Audiard y los hermanos Dardenne resultan emblemáticos—, y en todo caso por el discurso social en torno al sueño europeo presente en sus contribuciones, pese a tratarse de directores que pueden contar con una filmografía reducida o incluso únicamente aportar operas primas —caso de Hamidi o Kheiron—. El segundo motivo para la elección de los cineastas consiste en el impacto social de sus títulos, avalado por su presencia en festivales internacionales y, sobre todo, por los datos de audiencia obtenidos tras su exhibición en salas.

De acuerdo con este último indicador, los directores Xavier Beauvois, Susanne Bier y Philippe Lioret destacan entre los cineastas con obras de mayor impacto de audiencia en el primer período estudiado. Respectivamente, *De dioses y hombres*, *En un lugar mejor* y *Welcome* obtuvieron una recaudación mundial durante sus estrenos que ascendió a los 42 millones de dólares para el primer filme, 9,6 millones para el segundo y 13,6 para el tercero. Por otra parte Aki Kaurismäki, Jacques Audiard y Kheiron sobresalen entre los cineastas de mayor audiencia con sus títulos *Le Havre*, *Dheepan* y *O los tres o ninguno*, que obtuvieron respectivamente una recaudación global de 12,9 millones, 4,9 y 4 (según datos de The Numbers y Box Office Mojo). Ciertamente, se trata de un cine no comercial y sus cifras de audiencia no pueden competir con títulos

de géneros populares o superproducciones. Con todo, el hecho de que alcancen recaudaciones millonarias a nivel mundial es indicador de la proyección de relatos fílmicos sobre los sueños europeos.

4. Período 2005-2010: narrativas del encuentro

En la primera década del siglo, directores europeos como Philippe Lioret, Susanne Bier, Xavier Beauvois y los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne presentan en sus historias un enfoque social que discurre en la misma línea de las políticas del encuentro (*politics of the encounter*): aquellas que, desde las perspectivas de Diken (1998) y Ahmed (2000), han planteado una revisión del arquetipo tradicional del extranjero y del emigrante en la Europa postcolonial. Para estos autores, los migrantes nunca fueron intrusos sino una parte constitutiva del proyecto de modernidad europea. Diken propone un viaje hacia el otro como un modo de auto-descubrimiento, pues “gracias a los extranjeros, nos conocemos a nosotros mismos (Diken, 1998, p. 124).

La desaparición de la dicotomía entre los arquetipos del nativo y del otro, tanto como extranjero o como intruso, es uno de los principios dramáticos compartidos por este grupo de directores, cuyo cine responde a una de las notas esenciales señaladas por Rifkin en su definición del sueño europeo: la tendencia a la integración. Así, Lioret relata en *Welcome* (2009) la historia de Bilal (Firat Ayverdi), un joven kurdo recién llegado a Calais desde Irak que desea

viajar al otro lado del Canal de la Mancha para reunirse con su novia. Tras ver frustrado su plan de entrar en Reino Unido dentro de un tráiler, acude a Simon (Vincent Lindon) para que le dé clases de natación en una piscina municipal y así culminar su plan definitivo: cruzar el canal a nado. La concentración de migrantes en “La Jungla” de Calais constituye el escenario social del filme, que pone de relieve el plano común en que se hallan dos personajes complementarios: Bilal desea reunirse con su amada tras su llegada al paraíso de la Europa occidental, mientras un solitario Simon atraviesa su propia crisis tras el divorcio de su esposa, a la que intenta recuperar.

En su planteamiento narrativo, Lioret contrapone de entrada los mundos propios de cada personaje mediante la polaridad múltiple unión-desintegración, novedad-caducidad, esperanza-hastío, finalmente extrapolada al binomio alteridad-europeidad. Un mes después del estreno de *Welcome* se debatió en la Asamblea Francesa un proyecto de ley para la despenalización del delito de solidaridad, que finalmente fue rechazado. La decisión política hacía real, de un modo ominoso, la ficción de Lioret y sus conflictos dramáticos, entre los cuales destacaba una relación amistosa entre dos personajes complementarios. En esta relación, la historia de Bilal y su tenacidad en la persecución de su propio sueño actúa sobre Simon como un revulsivo, de manera que es finalmente el joven kurdo quien termina provocando una auténtica catarsis en el maduro profesor de natación. Gracias a la subtrama

Bilal-Simon, el binomio alteridad-europeidad desaparece para dar paso sencillamente al encuentro entre dos personas, cada una con sus propios proyectos e inquietudes, que se prestan ayuda mutua en un momento de sus vidas.

El mar juega otro papel clave como agente dramático en *Cuando sei nato non puoi più nasconderti* (2005), del director italiano Marco Tullio Giordana. El título hace referencia a un proverbio africano que Sandro, un preadolescente de Brescia perteneciente a una familia pudiente, escucha a un anciano migrante. La frase viene a indicar que las dificultades de la vida deben afrontarse con audacia: no es posible esconderse. Giordana aborda el problema de la migración clandestina desde una situación límite, provocada cuando Sandro cae por la borda de un yate a las aguas del Mediterráneo en medio de la noche y, horas después, es rescatado por una patera cuando está a punto de ahogarse. En la nueva embarcación nace la amistad entre Sandro y dos hermanos rumanos, Radu y Alina, relación que se desarrolla en el escenario de las mafias costeras y los centros de acogida para inmigrantes. Como en el filme de Lioret, el encuentro plantea una oportunidad para el encuentro entre culturas diversas, mediante una narración focalizada en un joven personaje europeo que, por necesidad, se identifica con la suerte de otros jóvenes. Explica Giordana: “Deseaba narrar desde unos ojos todavía inocentes, e incluso agradecidos, la historia de un adolescente salvado por migrantes. Sandro descubre que son muy similares, que les gobiernan los mismos

sentimientos y que es posible la amistad, el amor e incluso la necesidad entre ellos de un modo absolutamente sincero” (Giordana, 2005).

En el filme *En un mundo mejor* (2010), la directora danesa Susanne Bier sitúa entre Sudán y Dinamarca la historia de Anton, un médico de perfil idealista que desarrolla su labor humanitaria en un campo de refugiados. Allí comprueba las atrocidades que uno de los señores de la guerra comete contra sus pacientes femeninas. Anton viaja con frecuencia a su hogar en Dinamarca, donde la dura realidad africana es sustituida por su propio drama personal: el doctor afronta su divorcio mientras intenta apoyar a su hijo Elias, que sufre acoso escolar y terminará cediendo a la opción de violencia que le propone un compañero recién llegado. Bier desarrolla en ambos continentes dos tramas paralelas, donde la injusticia plantea la tentación de una reacción irremisiblemente violenta. En cada caso, Anton realiza esfuerzos heroicos para afrontar la hostilidad en un país lejano y, al mismo tiempo, en su propio entorno ciudadano y ante los ojos de su hijo preadolescente. Como explica Nielsen en su apreciación sobre el filme, “la violencia es posible en cualquier sociedad, y también lo es en las relaciones personales. El problema consiste en cómo enfrentarse a ella en un mundo destruido” (Nielsen, 2009).

Bier plantea en su filme dos retos paralelos con idénticos dilemas morales, si bien la directora sugiere que quizás es preciso atender primero a los peligros de desintegración social y familiar en el

escenario europeo para afrontar, en segundo término, los problemas de lejanos escenarios con la requerida fortaleza. En todo caso, Anton comprueba en propia carne que la raíz del mal es idéntica en el África necesitada y en la Europa superabundante. En este sentido, la directora deseaba romper la imagen de una sociedad danesa ideal y armoniosa, algo que coincide con la propia ruptura del sueño europeo y su cliché de integración de social: “Las cosas nunca son tan perfectas en la vida real. Así que empezamos a crear una historia donde unos eventos impredecibles desencadenan efectos dramáticos sobre las personas, al tiempo que deshacen esta imagen de [Dinamarca como] un lugar ameno donde vivir” (Pham, 2009). Más que un encuentro, *En un mundo mejor* presenta el choque entre dos realidades, la nativa y la foránea, igualadas ante los ojos de un europeo que, más allá del bienestar material y del estado providencia, descubre idénticas carencias humanas, éticas y sociales.

Un año después, en 2010 tuvo lugar el estreno del filme *De dioses y hombres*, dirigido por Xavier Beauvois, que recreaba unos hechos acontecidos durante la guerra civil argelina. Una de las facetas temáticas del filme aborda el encuentro entre las culturas tradicionales europea y magrebí desde una perspectiva de acogida mutua, reflexión que —si bien no resulta evidente en la trama de acción—, sí resulta fundamental para establecer una lectura plena del título. La acción se sitúa en las montañas del Atlas de Argelia y presenta a

una comunidad de monjes trapenses, integrada por franceses, que celebran sus labores de oración, estudio y cultivo de la tierra mientras atienden en un dispensario médico a la población musulmana del lugar. Como en el filme de Susanne Bier, un entorno violento amenaza a los protagonistas europeos — médicos también—, que finalmente asumen su martirio para no abandonar la tarea humanitaria que han escogido por vocación. Beauvois presenta a unos personajes comprometidos con la cultura del encuentro, en un momento en que la crisis económica aumentaba el distanciamiento entre los países europeos y los países de la frontera comunitaria. En un momento del filme, cuando un grupo fundamentalista armado comete un atentado en las cercanías de su monasterio, los monjes asumen su condición de objetivo terrorista pero también descubren el alcance extremo de su misión entre la población. Así, uno de los monjes expresa ante los gobernantes locales la fragilidad de su comunidad religiosa: “Nos sentimos como pájaros sobre una rama”. Una mujer le corrige entonces: “Nosotros somos los pájaros. Ustedes son la rama”.

En 2010, poco después del estreno de los filmes de Bier y Beauvois, una crisis económica en ascenso condujo a los ministros de finanzas europeos a la aprobación de un rescate de 750.000 millones de euros. Aquel año se creó el Fondo Europeo de Estabilidad Financiera, dirigido a asegurar la estabilidad de la zona euro. Mientras tanto, los países comunitarios experimentaron una escalada de migración ilegal

que derivaría en 2015 en la denominada *crisis migratoria europea* o *crisis migratoria del Mediterráneo*. La situación de los migrantes y refugiados africanos y asiáticos, hacinados en campos de internamiento europeos y turcos, materializaba las imágenes de *Hijos de los hombres* (*Children of Men* 2006), en las que Alfonso Cuarón mostraba de modo premonitorio la situación de los extranjeros ilegales en los complejos de seguridad ingleses. Cuarón, director americano afincado en Londres, dirige esta coproducción británica y estadounidense que localiza en un país europeo, destino tradicional de emigración asiática y africana. En efecto, se trata de una obra que admite una lectura más allá del sueño europeo, pero no deja de ser un filme que aborda su futuro ominoso como parte de un escenario deshumanizado en uno de los países especialmente escogido por emigrantes y refugiados.

La trama del filme —basada en la novela homónima de P.D. James— se sitúa en Reino Unido, en el escenario apocalíptico de 2027, para mostrar un futuro distópico donde la humanidad afronta su extinción debido a una misteriosa plaga de infertilidad que afecta a las mujeres. Como si se tratase de una plaga, el planeta se ve envuelto en un caos de manifestaciones y movimientos radicales, flujos migratorios desbordantes y cierres de fronteras. En este panorama contrasta el egoísmo de la sociedad europea con la pobreza de los migrantes. En medio de la deshumanización global surge un atisbo de esperanza cuando, de manera milagrosa, una joven de

raza negra queda encinta y su hijo debe ser protegido en medio del torbellino bélico. Cuarón centra su relato en torno a la operación de rescate de la mujer, que encontrará refugio seguro a bordo de un barco varado frente a la costa inglesa.

En su análisis del filme, Desbrun encuentra un tono profético de denuncia social que, a la vuelta de diez años, comenzó a cumplirse en los puertos y estrechos del Mediterráneo:

Estamos en 2027, pero reconocemos que se trata de un campo de concentración. “Inglaterra cubre todas tus necesidades, no apoyes a los terroristas”, repite la voz robótica de una mujer cuando los refugiados cruzan las fronteras. La paranoia de la seguridad que lleva a un estado totalitario es, por supuesto, un tema recurrente en la ciencia ficción, que ya ha dado lugar a clásicos literarios como *1984* de George Orwell o *Minority Report* de Philip K. Dick. Pero, una vez más, el impacto de *Hijos de los hombres* proviene del hecho de que el futuro representado se encuentra muy cerca de nuestro presente (Desbrun, 2011).

5. Período 2011-2018: humanización frente a victimización del migrante. Aki Kaurismäki como cineasta de referencia

Hijos de los hombres, estrenada en 2006, presenta la imagen de una pesadilla europea donde todos los referentes positivos señalados por Rifkin dos años antes, aparecen sustituidos por los mismos retrocesos sociopolíticos causados en el sueño americano la *Patriot Act*,

bloque de medidas excepcionales tomadas en Estados Unidos en octubre de 2001 bajo el impulso de la presidencia, un mes después de los atentados de 11S, con el objetivo de reforzar la seguridad nacional y evitar nuevos ataques. De alguna forma, el blindaje británico en defensa de la prosperidad endogámica —alentado ante el temor de invasiones migratorias y el desacuerdo con las políticas europeas de inmigración—, aparece en el filme de Cuarón como una preconización de la corriente aislacionista que derivaría en el *Brexit* diez años más tarde, movimiento que supuso un importante deterioro del concepto de hogar comunitario europeo.

En los filmes comentados durante el período 2005-2010 se contrasta el imaginario del sueño europeo de los migrantes con la realidad crítica de los nativos continentales, inseguros ante su identidad y sus propios valores. La superación de sus propias carencias —la del migrante desprovisto de hogar, la del anfitrión europeo desprovisto de comunidad— parece resolverse en todas ellas mediante una cultura del encuentro, y en ella coinciden las esperanzas de prosperidad para los soñadores a ambos lados de la frontera. En filmes como *En un mundo mejor* y *De dioses y hombres*, los protagonistas luchan, en tanto que europeos, por extender sus valores humanitarios en sociedades africanas deshumanizadas, haciendo realidad la reflexión de Ponzanesi: “en realidad, todos somos extranjeros, como igualmente casi todo el mundo es un desplazado o un migrante debido a la creciente movilidad global” (Ponzanesi, 2011, p. 88).

Junto a Bier, los cineastas Lioret, Cuarón y Giordana reflejan las profundas fracturas de los personajes europeos, que afrontan en su propio seno la división, la insolidaridad, la fragilidad doméstica o el temor al vecino agresivo. Resulta sintomático que los protagonistas de *Hijos de los hombres*, *Welcome* y *En un mundo mejor* experimenten el divorcio o el trauma de una separación voluntaria, frente al deseo de los migrantes por conseguir un reencuentro familiar o llevar a cabo la reconstrucción de su propio hogar. En este sentido, la crisis familiar vendría a reflejar la fractura comunitaria experimentada en un nivel social superior, a modo de metáfora del fracaso del sueño europeo en su visión *ab intra*. Por contra, la visión *ab extra* de los migrantes, decididos a establecer sus hogares en Europa, constituiría una versión esperanzadora del sueño europeo en su visión *ab extra*.

En el período abierto en 2011, la guerra civil siria y el éxodo de refugiados africanos y asiáticos añadió una nueva dimensión de carácter político al arquetipo del migrante en los filmes más representativos del momento. Además, en este segundo período se advierte en las tramas un deseo por hacer más efectivo y pleno el encuentro entre nativos y foráneos, al tiempo que se desplaza el foco de interés desde los personajes europeos a las historias de los migrantes. En efecto, en los filmes del período previo a la intensificación del éxodo las historias tienden a subrayar el punto de vista de los personajes europeos, de manera que el encuentro se narra desde la tierra de acogida. En cambio, a partir de 2011 se

aprecia una tendencia a relatar las narrativas del encuentro desde los migrantes y refugiados, al tiempo que se evita su victimización y, más allá de los infortunios del viaje, se insiste en su deseo de refundación doméstica. Estas claves dramáticas se añaden a las del período anterior, ofreciendo así una reflexión renovada en torno a Europa como sueño que funde a nativos y foráneos en una única identidad como moradores de una sola comunidad.

Dos títulos de Aki Kaurismäki reflejan esta evolución en las motivaciones de los viajeros y buscadores del sueño europeo: *El Havre* (2011) y *El otro lado de la esperanza* (2017), primeras entregas de una trilogía sobre migrantes en tierra de Europa. En el primer filme, el cineasta finlandés acude a una suerte de realismo mágico para relatar, con su estilo minimalista característico, la historia de Idrissa: un preadolescente gabonés que llega a la ciudad portuaria francesa en un contenedor. Allí es acogido por Marcel, un escritor retirado que le ofrece techo, comida y ayuda para continuar su viaje hacia Inglaterra, donde le espera su madre. Con estilo de fábula, Kaurismäki construye una especie de universo alternativo con trazas de atemporalidad, donde una comunidad de procedencias diversas, constituida fundamentalmente por personajes de edad madura, se vuelca para realizar el milagro que necesita Idrissa, y que coincide con un segundo prodigio: la curación de la esposa de Marcel, enferma de cáncer.

El Havre, estrenada en 2011, muestra un microcosmos extrapolable a lo que

debería ser la sociedad europea, a pesar de los personajes sombríos que la pueblan. Más que el pequeño Idrissa, son sus protectores —Marcel en especial— las auténticas víctimas de la xenofobia. Kaurismäki eligió una localización específica en representación de todo el continente, tras viajar por la costa europea en busca de la ciudad ideal. A este respecto, explica Rascaroli:

La comunidad vecinal del filme resulta poderosamente simbólica como muestra del colectivo multinacional y multicultural que está por venir, cohesionada por la solidaridad, por el rechazo de los principios mayoritarios, y por el reconocimiento de sus profundas diferencias” (Rascaroli, 2013, p. 334).

Como en la tendencia señalada en el período previo, *El Havre* pone el acento en la sociedad europea anfratriona y en su necesidad de transformación, favorecida por la oportunidad que le brindan los encuentros con migrantes. Seis años más tarde, Kaurismäki dirigió *El otro lado de la esperanza* como segunda entrega de una trilogía sobre migración. En esta ocasión, el director aborda el encuentro entre Wikström, un vendedor de camisas finlandés que acaba de romper con su mujer, y Khaled, un refugiado sirio en busca de asilo político que intenta reunirse con su hermana, a la que perdió de vista en Hungría durante su periplo.

Sin caer en el maniqueísmo, el director finlandés emplea su peculiar estilo cinematográfico *vintage* (James 2017) para ofrecer una visión sobre el sueño

europeo de migrantes y viejos residentes. Como explica Aresté:

Kaurismäki evita cargar directamente contra nadie, él no parece ser antinada. Simplemente trata de despertar la conciencia cauterizada del espectador, poniéndole frente a las contradicciones del sistema, que, a pesar de sus muy engrasados mecanismos para atender a los inmigrantes, los expulsa negando la evidencia del riesgo al que vuelve a exponerlos (Aresté, 2017).

En 2017, mientras tenía lugar en Londres el Festival de Cine sobre Migración, el crítico británico Steve Rose reflexionaba sobre la facilidad con que el cine europeo tendía a representar la figura del migrante como una víctima, y ponía como ejemplo una de las escenas del filme *Happy End* (2017), en la que Michael Haneke planteaba la embarazosa situación provocada por un grupo de refugiados africanos en un selecto restaurante de Calais. Rose sitúa en un extremo opuesto la visión de Kaurismäki sobre los migrantes, a los que humaniza en su cine precisamente huyendo de la victimización:

Sus películas están repletas de artificio artístico, humor absurdo y modas retro, los 50 en particular. Pero la herencia europea que Kaurismäki evoca no es la fantasía nacionalista del “solo blancos” y fronteras cerradas, sino aquella que procede del optimismo de la posguerra y de la apertura a la influencia exterior [...] Donde otros tipos de cine han fracasado, su excéntrico estilo personal es quizás suficientemente robusto para

afrontar el envejecimiento, satisfacer las demandas del espectáculo y respetar tanto sus circunstancias como a su público. Todos salimos de él sintiéndonos más humanos. Tal vez sea este el mejor cine que podamos alcanzar (Rose, 2017).

6. La figura del refugiado y la crisis migratoria de 2015

Como se ha indicado atrás, la figura del refugiado o del exilado, huido de su país por culpa de la guerra, el terrorismo o la persecución étnica o ideológica, cobra un mayor protagonismo en este segundo período respecto a la figura del nativo europeo. Así, en *El otro lado de la esperanza* Kaurismäki profundiza en la historia previa de Khaled para acentuar su dimensión dramática como perseguidor de su sueño europeo particular, énfasis que no se realiza con Idrissa en el filme anterior. Este nuevo enfoque desde las motivaciones de los viajeros también aparece en directores de géneros y estilos muy diferentes como el sueco Lasse Hallström, el iraní Kheiron y el francés Jacques Audiard en sus respectivos filmes *Un viaje de tres metros* (2014), *O los tres o ninguno* (2015) y *Dheepan* (2015), también estrenados en pleno conflicto sirio.

En clave de melodrama, Hallström relata en *Un viaje de tres metros* la odisea de los Kadam, una familia musulmana obligada a abandonar su restaurante en India después de sufrir una agresión a manos de un grupo hinduista en la que fallece la madre del clan. Tras una breve estancia en Inglaterra, la familia abre un negocio de comida india en un

pueblo francés, frente a un selecto restaurante que aguarda su segunda estrella Michelin. El filme plantea de manera amable los problemas de integración de la nueva familia, el choque y la armonía entre culturas y, sobre todo, las posibilidades que Europa ofrece a los recién llegados a la hora de refundar su hogar.

Por su parte, Kheiron también aborda en *O los tres o ninguno* temas similares desde una perspectiva de comedia, más comprometida desde el punto de vista político y social que el filme de Hallström. A diferencia de los ejemplos previos, la nacionalidad iraní del director es un factor que garantiza un enfoque del relato desde la postura del refugiado, en especial porque el filme narra la historia de sus padres y su huida de Teherán tras la llegada al poder en 1979 del régimen de los ayatolás. La película abarca tres décadas para relatar la integración de la familia Tabib en París y, más allá de las penalidades del éxodo, abordar la dureza de una sociedad multicultural donde es posible la convivencia. Tanto en el filme de Hallström como en el de Kheiron se advierten las ventajas sociales y culturales que los migrantes y refugiados aportan a la sociedad anfitriona, a través de géneros populares como la comedia y el melodrama que, al alejarse del drama o la tragedia, permiten una mayor divulgación en las audiencias populares europeas con independencia de su procedencia étnica o cultural.

Con *Dheepan*, sin embargo, Jacques Audiard adopta una clave realista acorde con sus trabajos previos para

relatar la huida desde Sri Lanka a Francia del militar que da título a la película, superviviente del exterminio contra la minoría étnica tamil. En el inicio del filme, el soldado consigue asilarse y establecerse en París con una mujer y una niña a las que no conocía, tras simular de mutuo acuerdo que son una familia con objeto de adquirir el estatus de refugiados. Tras pasar por varios hogares de acogida, Dheepan y sus dos acompañantes se establecen en un suburbio controlado por mafias violentas. La amenaza que sufre entonces su falsa familia termina desperdando en el protagonista su pasado militar y decide entonces plantar cara a los violentos, en defensa de la que podría haber sido su familia real.

Como ya hizo en *Un profeta* (2009), donde se trataba la temática de la delincuencia magrebí en Francia, Audiard muestra en *Dheepan* la visión socialmente compleja y sórdida del sueño europeo en una situación límite: el desarraigo familiar de los migrantes. Al vacío de identidad inicial, que subraya la soledad de los recién llegados, se une la lucha por la supervivencia y las dificultades de integración, en especial cuando el entorno de acogida se torna falso y peligroso. Dobson sintetiza así el conflicto interior habitual en los protagonistas de Audiard, casi siempre intrusos solitarios, perfectamente aplicable al soldado refugiado: “Sus personajes centrales permanecen hambrientos de reinención mientras luchan para liberarse de sus filiaciones personales y alegóricas, con el fin de forjar identidades nuevas basadas en la expresión de sus

propios deseos y de nuevos modelos colaborativos” (Dobson, 2008, p. 57).

En *Deephan*, Audiard lleva al extremo los problemas de identidad y de integración inherentes al arquetipo del refugiado, conflicto que surge a la hora de establecer un nuevo hogar y unos nuevos vínculos domésticos en un entorno comunitario habitualmente deprimido. El recurso dramático de la falsa familia, así como la necesidad forzosa que sienten sus tres miembros para crear relaciones sinceras, plantea de un modo humano, realista y desgarrador los problemas vitales de quienes huyen de la guerra y se ven obligados a reiniciar sus vidas. Por otro lado, Audiard no oculta su postura crítica a la hora de reflejar la condición deteriorada de una sociedad de acogida absolutamente desintegrada, que obligará a la familia de Dheepan —ya consagrada como tal— a abandonar Francia para establecerse en Inglaterra.

De todos los filmes sobre migrantes aparecidos desde 2011, *Dheepan* es quizás el que mayor impacto causó en la crítica y en la audiencia. Un mes después de su estreno en Francia en agosto de 2015, casi un millón de refugiados había cruzado la frontera europea a través de Grecia e Italia con destino a países del centro y del norte de Europa central. En abril de aquel año, los naufragios de cinco barcos que transportaban 2.000 migrantes provocaron la muerte de 1.200 pasajeros en aguas del Mediterráneo. En octubre de 2015 se registró la mayor entrada de refugiados en Europa: 221.454 (Refugees Situation 2015). La película de Audiard contribu-

yó a crear en la audiencia una toma de conciencia del problema, frente a la tibia o ineficaz respuesta de los países de la Unión Europea ante la crisis migratoria, provocada en buena medida por las lesiones contra los derechos humanos ocurridas en Siria, Irak, Afganistán, Eritrea e Irán. Según la Organización Internacional para las Migraciones, 3.770 refugiados fallecieron en el Mediterráneo al cabo del 2015, de los 1.011.700 llegados a Europa por mar (Migrant Crisis 2016).

7. Cine pequeño y arquetipos de la sociedad europea de acogida

A partir de 2011, los efectos de la gran recesión y el inicio de la crisis migratoria habían terminado por desecher la visión idealizada de Europa como una tierra de promisión. En la segunda década del siglo, directores como los hermanos Dardenne, Danis Tanovic y Mohamed Hamidi presentan en su cine distintos retratos sociales de Europa en los que se denuncia el deterioro sufrido en campos como las relaciones sociales, integración, seguridad y prosperidad: cuatro pilares que, según Rifkin en 2004, sustentaban el sueño europeo. En el caso de estos cuatro directores, el foco de atención no se pone tanto en el escenario que Europa ofrece ante los ojos de los migrantes, sino más bien en los signos de identidad sociocultural ante los ojos de los propios europeos. Los Dardenne, Tanovic y Hamidi componen, en este sentido, un cuadro de visiones complementarias que discurren desde el cuento de hadas hasta el viaje a la tie-

rra de los antepasados, pasando por el drama social.

En *El niño de la bicicleta* (2011), Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne tratan la desintegración familiar como uno de los problemas capitales de la avanzada sociedad europea. El tema ya había sido abordado en títulos previos como *El hijo* (2002) y *El niño* (2005), anteriores a la crisis económica. Concretamente, el desentendimiento de las responsabilidades paternas y su paliación por parte de otros ciudadanos en un entorno desfavorecido constituye uno de los temas capitales de reflexión de los Dardenne, que en *El niño de la bicicleta* se esfuerzan por señalar las grandezas y las miserias del ser humano: un interés idéntico al de Kaurismäki, si bien en una clave dramática quizás más convencional, mediante una fábula que tiene algo de novela de construcción. El filme de los Dardenne no aborda la crisis del sueño europeo desde la perspectiva *ab extra* de emigrantes y refugiados, pero sí señala de manera crítica el deterioro de una sociedad —la europea— en riesgo de perder algunas de sus señas de identidad señaladas por Rifkin, como la interdependencia y la integración y su importancia para su cohesión comunitaria.

El niño de la bicicleta está basada en una historia real que los cineastas escucharon en Tokio, acerca de un niño que escapa de un orfanato para buscar a su padre, quien le había prometido que un día le sacaría de allí. Los hermanos Dardenne se basaron en esta premisa para contar una historia pequeña sobre

personajes ordinarios, con la intención mostrar los conflictos familiares y sociales que surgen de la irresponsabilidad ante los compromisos. En efecto, Cyril no tiene madre, su padre se ha desentendido de él y la sombra de la inadaptación se cierne sobre un niño de apenas 11 años. Los Dardenne vienen a decir que una sociedad donde tal situación de desarraigo tiene cabida, en modo alguno puede ser una sociedad de acogida. El personaje de la peluquera que acoge al pequeño ejerce un contrapeso en esta historia ambientada en Bélgica, que aporta una pieza al mosaico globalizante europeo.

Elsaesser incluye a Cyril dentro el grupo de personajes habituales en las historias de los cineastas: relatos que les empujan “a través de un progresivo despojamiento de todos los soportes simbólicos de su identidad, pues pierden sus trabajos, sus amigos, sus familias, su mente o incluso su memoria” (Elsaesser, 2005, p. 125). En una línea similar, el bosnio Tanovic trata también en *La mujer del chatarrero* la cuestión de la despersonalización como lacra social en un escenario diferente: los Balcanes. El filme, rodado con una técnica de *cinéma vérité*, presenta a una familia de chatarreros gitanos que vive del desguace de automóviles. La esposa, Senada, sufre un aborto espontáneo y ante a la desesperación de su marido, Nasif, el hospital se niega a atenderla porque carecen de seguro médico.

La historia de Tanovic, basada en hechos reales e interpretada por sus propios protagonistas, pone de relieve el fracaso del estado del bienestar en un

país europeo que, dos décadas atrás, fue escenario del último conflicto armado en el continente. Como en el filme de los Dardenne, Tanovic contrasta la complejidad del entramado burocrático con el tejido humanitario de la sociedad en que viven Senada y Nasif, y es en este último aspecto donde puede apreciarse un atisbo de esperanza para la sociedad europea. En su estudio sobre la crisis de los valores europeos en el cine, Celik (2015) señala a los ciudadanos tradicionalmente integrados como principales responsables de la reacción que podría evitar la desintegración social y los conceptos vinculados al europeísmo: ciudadanía, democracia y participación, a los que Liz añade también los conceptos de racionalismo, universalidad y cosmopolitismo (Liz 2016). Pese a las diferencias culturales y geográficas que separa a sus respectivas comunidades, la peluquera belga de los hermanos Dardenne participa de los mismos sentimientos de acogida que el vecindario bosnio del filme de Tanovic o los ciudadanos de El Havre en el de Kaurismäki, pues sus acciones particulares indican la solución a un problema que trasciende las fronteras de los países europeos.

En este retrato de la comunidad nativa sujeto de acogida —que Celik identifica como personaje coral clave en las narrativas cinematográficas de la crisis— destaca un arquetipo esencial, resultado de la hibridación exitosa entre migrantes y europeos. Este arquetipo pertenece a la segunda generación de las familias establecidas en Europa, fruto de la cultura del encuentro, y supone una aportación fundamental a la reno-

vación narrativa de los relatos sobre éxodo e identidad de migrantes en Europa.

A este arquetipo se ajusta Farid, protagonista de *Mi Tierra*: un estudiante de Derecho francés que viaja a Argelia por encargo de su padre con objeto de evitar la expropiación de la casa familiar. Se trata del primer filme de Mohamed Hamidi, nacido francés y descendiente de argelinos, que en tono de comedia presenta un contraste de situación entre las comunidades migrante y anfitriona a uno y otro lado del Mediterráneo. En especial, Hamidi se interesa por reflexionar sobre los conceptos de arraigo y vínculo familiar desde los ojos de un joven europeo cuyos padres llegaron a Francia hace muchos años, que jamás ha estado en Argelia ni habla una palabra de árabe. En cierto sentido, el director franco-argelino señala la importancia de la memoria y del elemento intergeneracional en la identidad europea, sobre todo en los jóvenes que disfrutaban de los beneficios del sueño europeo gracias al sacrificio de generaciones previas de migrantes y refugiados. El joven abogado de Hamidi se une a los otros protagonistas belgas, bosnios, franceses o finlandeses para completar el personaje coral de la actual sociedad de acogida que, desde sus arquetipos diversos, puede devolver a Europa sus referentes de integración y prosperidad, en una cultura comunitaria del encuentro donde el cine desempeña un papel de primer orden.

En esta afinidad entre personajes, tan diversos en sus referentes socio-

culturales y en sus géneros y enfoques cinematográficos, se encuentra posiblemente una de las claves que permite hablar de un cine esencialmente europeo. Por otro lado, el arquetipo paradójico del soñador europeo, habitante de una casa en perpetua construcción según los cineastas aquí abordados, viene a ser un reflejo de la disparidad en la integración: de hecho, este es el signo que permite a Everett (2005) abordar una solución al problema de la identidad europea, tal como se refleja en el cine del nuevo y convulso milenio.

8. Conclusiones

Durante el período 2011-2017, la agudización de la crisis económica y la crisis migratoria del Mediterráneo, provocada a consecuencia de la guerra de Siria, pusieron de manifiesto la fragilidad del sueño europeo en sus versiones *ab intra* y *ab extra*. Por un lado, Europa evidenció su debilidad en cuanto a casa común carente de fronteras interiores, habitada por ciudadanos tradicionalmente integrados. La segunda crisis provocó un blindaje de las fronteras exteriores de la Unión que hizo imposible para los refugiados y migrantes un sueño que, durante el período 2005-2010, ya era arduo de por sí.

Hogar, identidad y éxodo, los tres referentes dramáticos del *European dream*, han recibido distintos tratamientos por diversos cineastas europeos: belgas como los hermanos Dardenne, finlandeses como Kaurismäki, daneses como Bier, franceses como Aurdiard y Lioret, o italianos como Giordana o bosnios

como Tanovic. Estos directores han compuesto un mosaico fílmico donde es posible reconocer determinadas constantes creativas, en especial durante el período 2011-2018: esta etapa resulta de especial interés, pues la agudización de la crisis del sueño europeo ha coincidido con una renovación en el tratamiento de los temas, la variedad de géneros adoptados y la aparición de un nuevo arquetipo en el cine de migrantes.

Concretamente, la primera expresión de esta renovación de las narrativas del encuentro consiste en la revisión del retrato de la comunidad nativa sujeto de acogida (Celik 2015), mediante personajes corales o protagonistas específicos que reflejan especialmente la hibridación de migrantes y europeos, tanto en casos exitosos (Hallström, Khieron, Faridi) como en intentos fallidos (Audiard, Bier, los Dardenne). Este arquetipo coexiste con el personaje coral europeo tradicional, en el que se evidencia la desintegración social como reflejo de la crisis sufrida a partir de 2007 (Kaurismäki, Tanovic y de nuevo Bier y los Dardenne).

En segundo lugar, en la segunda década del nuevo siglo se aprecia una variación del punto de vista de los relatos,

cuya focalización dramática ha evolucionado desde el ámbito de los nativos europeos hacia quienes desean hacer realidad el sueño europeo. Además, en la segunda década del siglo se ha apreciado en estos relatos una mayor presencia del elemento familiar en la construcción de personajes migrantes a través de diversos enfoques: bien desde la postura radical de quien parte de cero (Audiard), de quienes migran o huyen con su toda su familia (Hallström, Khieron), de quienes desean reunirse con ella en el escenario europeo (Kaurismäki), o de quien abunda en sus raíces extra-europeas (Hamidi). Finalmente, en el período 2011-2018 se advierte una variedad de géneros en los filmes sobre migrantes y refugiados que, más allá del predominio del drama en la etapa previa, han abierto las narrativas del encuentro a una hibridación genérica que incluye la comedia, el melodrama, el realismo mágico o el *cinéma-verité*. Finalmente, en este último período han aparecido directores no europeos como Khieron y Hamidi que han abordado el sueño europeo desde narrativas del encuentro, a través de relatos donde las raíces culturales de los migrantes trascienden las generaciones para incorporarse a la nueva identidad europea.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2000). *Strange encounters. Embodied others in postcoloniality*. Londres: Routledge.
- Albers, D. y Stepehn H. (Eds.) (2006). *Social Europe. A Continent's Answer to Market Fundamentalism*. Londres: European Research Forum at London Metropolitan University.
- Aresté, J. M. (2017). Cuando Finlandia encontró a Siria. El otro lado de la esperanza. *Decine21*. Recuperado de <http://decine21.com/peliculas/el-otro-lado-de-la-esperanza-the-other-side-of-hope-34981>

- Celik, I. (2015). *In permanent crisis. Ethnicity in Contemporary European Media and Cinema*. Detroit: University of Michigan Press.
- Cullen, J. (2003). *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped the Nation*. Oxford: Oxford University Press.
- Desbrun, C. (27 de enero de 2011). Les films de l'homme: l'anti-Minority Report", *Culturellement Votre*. Recuperado de <https://culturellementvotre.fr/2011/01/27/critique-les-fils-de-l-homme-l-anti-minority-report/>
- Diken, B. (1998). *Strangers, ambivalence and social theory*. Aldershot: Ashgate.
- Dobson, J. (2008). Jacques Audiard: contesting filiations. En Ince, Kate (Ed.). *Five Directors. Austerism from Assayas to Ozon*. Manchester: Manchester University Press.
- Elsaesser, Th. (2005). *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, Th. (2015). European Cinema into the Twentieth Century: Enlarging the Context? En M. Harrod et al. (Eds.). *The Europeanness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization* (pp. 17-32). Londres: I.B. Tauris.
- Everett, W. (Ed.) (2005). *European Identity in Cinema*. Bristol: Intellect.
- Frodon, J. M. (septiembre de 2005). Famille politique. *Cahiers du cinéma*, pp. 72-76.
- Giordana a Cannes. Crescere guardando un' altra realtà (5 de mayo de 2005). *La Repubblica*. Recuperado de <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/05/06/giordana-cannes-crescere-guardando-un-altra-realta.html?ref=search>
- Harrod, M., Liz, M. y Timoshkina, A. (Eds.) (2015). *The Europeanness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*. Londres: I.B. Tauris.
- James, N. (17 de febrero de 2017). The Other Side of Hope review: Aki Kaurismäki salutes the down and dogged. *Sight and Sound*. Recuperado de <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/other-side-hope-aki-kaurismaki-down-dogged-first-look>
- Kimmage, M. (2011). The Politics of the American Dream, 1980 to 2008. En Sandra Hanson y John White (Eds.). *The American Dream in the 21st Century* (pp. 167-200). Filadelfia: Temple University Press.
- Laqueur, W. (2012). *After the Fall: The End of the European Dream and the Decline of a Continent*. Nueva York: St Martin's Press.
- Liz, M. (2016). *Euro-Visions. Europe in Contemporary Cinema*. Londres: Bloomsbury.
- Migrant Crisis: Migration to Europe explained in seven charts (4 de marzo de 2016). *BBC News*. Recuperado de <https://www.bbc.com/news/world-europe-34131911>
- Migration Data Portal (2015). Recuperado de <https://migrationdataportal.org/data?t=null>
- Nielsen, P. (25 de agosto de 2010). Surveys on the surface. *Information*. Recuperado de <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2010/08/undersogelser-paa-overfladen>
- Park, J. (30 de septiembre de 2015) Europe's Migration Crisis, Council of Foreign Relations. Recuperado de <https://www.cfr.org/background/europes-migration-crisis>
- Pham, A. (30 de agosto de 2010). Susanne Bier, Director. Fascinated by Male Frailty. *Cineuropa*. Recuperado de <http://cineuropa.org/en/interview/149843/>

- Ponzanesi, S. (2011). Europe in motion: migrant cinema and the politics of encounter. *Social Identities*, 17(1), pp. 73-92.
- Rascaroli, L. (2013). Becoming-minor in a sustainable Europe: the contemporary European art film and Aki Kaurismäki's *Le Havre*. *Screen* 54(3), pp. 323-340.
- Refugees Situation. Operational Portal, Mediterranean Situation* (2015). Recuperado de <http://data2.unhcr.org/en/situations/mediterranean>
- Rose, S. (1 de diciembre de 2017). They're usually either enemies or victims: the refugee crisis on screen. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/2017/dec/01/theyre-usually-either-enemies-or-victims-the-refugee-crisis-on-screen>
- Sternberg, C. y Berghahn, D. (2010). *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Basingtoke, UK: Palgrave Macmillan.