

Julia Tuñón

## Espanoles y libaneses en pantalla\*

### La imagen fílmica mexicana de los años cuarenta y cincuenta\*

Quiero empezar este trabajo pidiendo al lector que imagine una escena, en blanco y negro, por supuesto, porque se trata del cine de los años cuarenta. En un tren que va de Erongarícuaro a la ciudad de México, en un vagón de segunda clase, sucio, con asientos rígidos de madera, chamacos gritando y mujeres vendiendo fritangas llega a acomodarse una familia de apariencia sobria y sencilla: el padre (Joaquín Pardo-vé), la madre (Sara García), dos hijas y una especie de criado que siempre nos hace reír, Piloncillo (Mantequilla). Con dificultad acomodan sus bultos: va a ser un viaje largo y están entre la exaltación y el miedo: parece que adivinan que el hijo que ya vive en la capital les dará problemas. El padre pronostica: "Vamos a ir a una gran ciudad, a encontramos con muchas dificultades, con muchos líos y, sobre todo, a trabajar mucho."

Los años que aquí tratamos son de migración constante de la provincia a la ciudad<sup>1</sup> y el tema aparece con frecuencia en las películas. Provincia y ciudad se plantean como extremos del espacio, pero también

de los valores morales.<sup>2</sup> El paso del interior al centro, parte medular de muchos dramas, es uno de los temas sensibles de nuestro cine que, podemos suponer, procura la identificación del espectador. Así las cosas, la familia que ahora viaja es algo común, pero al mismo tiempo, en este caso, algo diferente: ellos repiten por segunda vez un destino: *El barchante Neguib* y su familia.

La imagen de los españoles y los libaneses que ofrece el cine nacional de los años de oro los hermana con características comunes y los diferencia de otros extranjeros, como podrían ser los norteamericanos<sup>3</sup> o los franceses. La presencia fílmica de los españoles es más frecuente que la de los libaneses y les sirve de modelo.

El cine mexicano de este periodo se caracteriza por el uso recurrente de estereotipos,<sup>4</sup> de manera que los personajes que habitan las películas no tienen motivaciones ni psicologías propias sino que ejercen funciones, no son seres completos sino la encarnación de

\* Este trabajo pudo hacerse gracias a los apoyos prestados por la Sogem y por la Filmoteca de la UNAM.

<sup>1</sup> Moisés González Navarro precisa el crecimiento urbano de nuestro siglo en México en dos etapas: durante la Revolución y durante los años 1940-1970. La segunda implica el paso de una economía agrícola a una industrial e incide particularmente en la ciudad de México. *Población y sociedad en México (1900-1970)*, UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, serie Estudios 42, México, 1974, vol. I, p. 73.

<sup>2</sup> Julia Tuñón, "La ciudad actriz. La imagen urbana en el cine mexicano (1940-1955)", en *Historias*, México, DEH-INAH, núm. 27, octubre 1991-marzo 1992, pp. 189-197.

<sup>3</sup> Julia Tuñón, "Estados Unidos en el cine mexicano de los años de oro. Entre el avasallamiento y el ninguneo", en Víctor Arriaga y Ana Rosa Suárez (comps.), *Estados Unidos desde América Latina. Sociedad, política y cultura*. México, El Colegio de México, Instituto José María Luis Mora y CIDE, 1995.

<sup>4</sup> El estereotipo simplifica la complejidad de la realidad al omitir o deformar sus contenidos, pero es un recurso típico del lenguaje cinematográfico, pues permite la identificación y facilita el tono onírico de las películas.

ideas abstractas que los sitúan en un lugar fijo de la trama, la que sólo tiene dinamismo por el concurso e interjuego de todos ellos. Cada personaje requiere al otro para que la narración exista: el bueno al malo, el hombre a la mujer, el extranjero al nacional. Los foráneos, en pantalla, tienen la función simbólica de encarnar "lo otro" para reafirmar "lo propio" cuando la identidad de un grupo no es algo dado sino que se construye en un proceso de confrontación simbólica con lo otro.

Sin embargo, en el caso de españoles y libaneses, esta situación, que los incluye, se matiza para mediar con un grupo importante y presente en esos años, que llegó a México para quedarse.<sup>5</sup> Ellos aparecen como personajes cálidos y simpáticos que incluso se mezclan con la población de diferentes maneras.

Lo usual es que se presente a estos extranjeros avecinados en el país, aunque hay un caso interesante. Se trata de *La barraca* (Gavaldón, 1944), cinta basada en la novela de Vicente Blasco Ibáñez. La película, que al decir de Emilio García Riera<sup>6</sup> tuvo la participación de un amplio grupo de refugiados españoles que cuidaron cada detalle del filme, muestra a una familia de valencianos que llega a la rica región de La Huerta hacia 1880 y lucha con los avecinados por el agua para sus cultivos. Después de alternar pleitos, reconciliaciones, muertes y fiestas, se ven obligados a emigrar y abandonar la tierra. García Riera cree que representa la lucha entre el trabajo amenazado y la sinrazón, entre el fascismo y la República. Ayala Blanco lo ve como la lucha entre el español que busca una vida mejor y aquél encerrado en el atavismo de las tradiciones, y considera que el tema rector es el del arraigo.<sup>7</sup> La última escena, previa al FIN, es un carro de bueyes que marcha lento, cargado y bamboleante para demostrar que los españoles son un pueblo propenso a las emigraciones, un pueblo que lucha por encontrar un espacio. Este tema, la búsqueda del arraigo, será un supuesto en las películas.

Espanoles y libaneses aparecen en pantalla en diferentes niveles: desde el telón de fondo hasta el primer



Hernán Vera *El Panzón*.

plano, pero hay aspectos comunes a lo largo del periodo aquí tratado, de los diferentes directores y los géneros. Tanto en los melodramas como en las cintas cómicas, españoles y libaneses tienen rasgos comunes, lo que permite presumir que las cintas expresan un concepto general de la sociedad que nos ocupa. En este trabajo organizo el material por temas: la historia, las figuras secundarias, las cintas de Pardavé, las que repiten su esquema, la Guerra Civil española y los filmes folcloristas. Destaco los elementos que comparten y que considero predominantes.

### *Los españoles: una larga historia*

Los españoles son un grupo de larga duración en el país a causa de la Conquista y colonización. Se trata de un grupo que ha sido visto a través de muchos prismas que van de la admiración al rechazo. El cine tiene su propia perspectiva.

<sup>5</sup> Los nacidos en España, en números absolutos eran en 1940, 29 409, cifra que aumentó a 37 540 en 1950. Los libaneses eran 2 349 en 1930 y aumentaron a 3 602 en 1960. González Navarro, *op. cit.*, vol. II, p. 16, ver cuadro 30.

<sup>6</sup> *Historia documental del cine mexicano*, México, Era, 1970, p. 285.

<sup>7</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968 (Cine Club), pp. 241-46.



Joaquín Pardavé y Sara García.

Las películas de tema histórico son escasas en nuestra industria. El tema de la Conquista, por ejemplo, que podría tener tantos y tan atractivos temas, valor e intriga, es francamente pobre. Una película al respecto es *Tribu* (1934), dirigida y actuada por Miguel Contreras Torres que narra los amores entre un indio y una española. *Doña Malinche* (Paullada, 1934) tampoco tuvo secuelas. Incluso Emilio *Indio* Fernández, a quien tanta tela le hubiera dado este tema para cortar sus inquietudes, lo dejó entre sus proyectos sin realizar.

*En tiempos de la Inquisición* (Bustillo Oro, 1946) narra una historia de amor en el Toledo del siglo xv, entre Zoraya, una morisca no conversa (Gloria Marín) y Enrique (Jorge Negrete), el corregidor de la ciudad. Esta cinta prefigura la imagen de la Conquista de México, porque Zoraya insiste en referirse a los árabes como una raza vencida y humillada pero digna y los españoles aparecen divididos entre sí: una cosa son los religiosos, que tienen a su vez múltiples matices, otra los políticos, otra el pueblo sediento de espec-

táculo de la hoguera y otra los enamorados que borran las diferencias para fundirse en apasionado abrazo, capaces de "un amor más fuerte que el honor, la fe, la conciencia". El amor entre los dos pueblos es el protagonista.

En *La Virgen que forjó una patria* (Bracho, 1942) se hace una revisión de la historia de México desde 1528 hasta la Independencia y por supuesto se muestra a los españoles durante la Conquista: aparecen bebiendo vino y cometiendo desmanes, esclavizando a las mujeres indias que, no obstante, mantienen sus propios usos y costumbres. El jefe principal es Pedro de Alonso. Cuando Nochiquiáhuil da a luz un hijo que engendró con él, este rudo guerrero va tierno y amoroso a conocerlo y se asusta al ver que ha nacido con la marca del herraje en el rostro, convirtiéndose en estigma de orden genético la marca de propiedad del amo. El hecho lo consterna y le crea serios problemas de conciencia a raíz de los cuales marca su propio rostro y queda ciego. También en esta cinta aparecen

los bondadosos frailes y religiosos que abren las opciones para la ambivalencia. El punto nos permite apuntar una situación: la figura del español se observa en una amplia tesitura que va de lo negativo a lo francamente positivo. La cualidad determinante es el amor, sea religioso o profano.

Otro periodo ineludible para mostrar a los españoles en la historia nacional es la Independencia. Los vemos en *La Virgen que forjó una patria* pero, sobre todo, en las películas del director más preocupado por Clío, Miguel Contreras Torres. En *El Padre Morelos* (1942) Domingo Soler se la pasa en Curécuaro ayudando a los pobres, confrontándose con los ricos terratenientes y curándose el dolor de cabeza con chiqueadores de yerbabuena. La presencia de los peninsulares se reduce a unos cuantos funcionarios realistas que cumplen escuetamente sus funciones y a un diálogo ejemplar del sacerdote con el rico hacendado criollo Rafael Guedea. Este cuenta que al morir su padre, español, que "era un santo varón, justo y bueno", le recomendó el buen trato a indios y esclavos. Morelos opina: "No dudo que haya españoles buenos y su padre fue el mejor ejemplo. Los misioneros españoles que descalzos y hambrientos cruzaron el desierto y remontaron la serranía fueron los verdaderos conquistadores espirituales de América. Fueron ellos los que arraigaron en el indio el amor por la religión cristiana al ver su ejemplo de sumisión y sacrificio." Don Rafael está de acuerdo con este espíritu abnegado de los españoles, escuela del carácter nacional, por lo que cada día se dice a sí mismo: "debes honrar a España que fue la patria de tus padres, borrar la impresión cruel de aquellos malos que no trajeron amor en el corazón sino codicia y perdición." Lo anterior da pie a Morelos para dar un largo discurso sobre las ideas de Isabel la Católica y su espíritu misionero.

La continuación de este filme, *El Rayo del Sur* (1943), sigue esta línea. En las escenas que se refieren a la capitulación del fuerte de San Diego, en Acapulco, Morelos declara respetar a "un ejército que hace honor a su rey y al país que representa. Nuestra causa no la inspira la venganza y odio contra los españoles, sino una idea justa de independencia y libertad". Esta película destaca el hecho de que los Bravo eran criollos, al igual que Agustín de Iturbide.

### *Espanoles y libaneses como figuras de fondo*

El cine histórico no es muy común. La mayor parte de las cintas nacionales se ubican en su presente o en un tiempo no precisado y la presencia de los españoles y libaneses, como figuras secundarias o simples menciones, es abundante. A menudo es la persona diferente y marginada que busca un lugar, aunque a veces ya lo tiene bien ganado. En *Necesito dinero* (Zacañas, 1951), Teresa (Sarita Montiel) pasa toda la película luchando entre sus ganas de casarse con el mecánico Manuel (Pedro Infante) y las de irse con el rico delincuente que la sonsaca. Ella tiene un trauma de infancia: cuando llegaron de España a Celaya y, caso extraordinario, el padre las abandonó porque el primo que habría de recibirlas había muerto, la madre se puso a trabajar como sirvienta en una casa de huéspedes, la niña iba descalza a la escuela y las otras pequeñas la llamaban con desprecio "la gachupina". Es difícil pensar en situación semejante para esta minoría y la historia más parece ser un recurso narrativo que remite a la ambigüedad: el extranjero es diferente *ergo* es discriminado pero, como dice Moisés González Navarro: "Mientras en Estados Unidos y en Argentina los inmigrantes ocupaban los últimos rangos de la sociedad, en México, en general, por el solo hecho de serlo jamás se situaban al lado del indio."<sup>8</sup>

Un tipo preciso del español como telón de fondo es el cantinero. Se le muestra serio y taciturno atrás de la barra, desde donde habla poco pero escucha mucho y a todos. Tiene boina o gorra, barba cerrada, un trapo amarrado a la cintura como delantal y es diligente en su labor de secar o de servir los vasos. Da buenos consejos, advierte de los peligros que se acercan, trata de apaciguar los ánimos exaltados. Está detrás de la barra, pero no separado del mundo. Un ejemplo es el que aparece en *En la Hacienda de la Flor*, donde don Pepe Morín, con boina y fumando puro, conoce a todos los parroquianos y los saluda mientras come con evidente placer chicharrón en salsa y pollo en mole. Su situación de asturiano de Llanes se trasluce en el aspecto y en el vocabulario con el que se refiere a los jóvenes como "rapacines" y a las mujeres guapas como "reales mozas".

También puede ser el abarrotero, en cuyo caso tiene dos posibles funciones: o es un avaro que presta

<sup>8</sup> González Navarro, *op. cit.*, vol. II, pp. 124-125.

dinero a interés y no fía su mercancía como en *Casa de vecindad* (Bustillo Oro, 1950) o un bendito que da todo lo que le piden como en *El hijo de nadie* (Contreras Torres, 1945). En el primer caso, su "maldad" aparece centrada en el celo del negocio y no tiene mayores alcances contra la población. En *Casa de vecindad*, don Clemente García (Andrés Soler) es un cascarrias viudo, dueño de los cuartos de la vecindad que alquila, y no se tienta el corazón para echar a Felipe, el obrero viudo con varios hijos que lleva meses en huelga sin recibir salario. Sin embargo, al final, después de golpear a la hija Rosita (Queta Lavat), culpable de haber comprado unos zapatos muy caros para la fiesta de la vecindad, cuando ella queda dolida y se escapa con su novio, se queda muy solo, rumiando su dolor y su extrañeza y, como en el cine mexicano el dolor lava la culpa y propicia la bondad, le llega el tiem-

po de la redención: en la cena de Navidad invita y comparte su mesa con la viejecita de arriba, que acaba de ver morir a su hijo y al noble médico que ayuda a todos sin cobrar. Comen tensos en un ambiente oscuro cargado de lágrimas y dolor. Están así hasta que la vecindad en pleno, incluyendo a Rosita con su ya marido, llegan a rescatarlos para iniciar un gran jolgorio en el patio, a ritmo de mambo.

Otro abarrotero es don Pacorro, en *El sultán descalzo* (Martínez Solares, 1954), que no le fía a Tin Tan pero sí a la rubia y guapa Pancha a quien, además, le ofrece una copa de moscatel, que beben juntos mientras él canta soleares. Tin Tan quiere robarle mercancía, de manera que organiza una serie de enredos, como que el policía, esposo de Pancha, se lo lleve a la cárcel. Le dice que su esposa lo engaña con un tipo "y lo peor es que es extranjero, un indeseable que entró a México de contrabando. Además ese tipo vende licores sin licencia, y adultera los alimentos, vende kilos de ochocientos gramos y manteca rancia y frijoles con gorgojos. También vende jabón de burro y salchichas de perro muerto. En este momento está emborrachando a La Pancha para llevársela a España". En realidad es un tipo inofensivo, diligente con su negocio, crédulo y susceptible ante las bellezas femeninas.

La figura del libanés es menos común. La confusión con los turcos es constante. Tin Tan usa a los turcos en coreografías (*El sultán descalzo* y *La odalisca número trece*, Fernando Cortés, 1957).<sup>9</sup> Un ejemplo es *El gran Makatikus* (Gómez Landero, 1944), donde don Chicho (Joaquín Pardavé), tendero de Querétaro de incierto origen libanés y grandes ínfulas de grandeza, se traslada a la ciudad para casar a su hija con un marqués, y se ve envuelto en una delirante trampa que le tiende el novio de la muchacha para hacerle creer que ha sido elegido por el príncipe Mustafá para ser su suegro, lo que da pretexto para una profusión de bailes y chistes.

Estas figuras de segundo plano apuntan una concepción y propician un esquema. Creo que son el piso en el que se apoyan las imágenes que transmite Joaquín Pardavé, con mucho las más conocidas y recordadas.

<sup>9</sup> Esta cinta empieza las aventuras en Damascotepec con un texto que dice: "Esta historia se desarrolla en un país de fantasía en que es posible comprar esclavas bonitas. ¡Qué tristeza no poder vivir en un país de fantasía!"



Cartel de *El barchante Neguib* (1945).

*Las cintas de Pardavé*

Las cintas que estelara y dirige Joaquín Pardavé, de las que es productor Gregorio Walerstein, ponen en la hoja de plata a libaneses y españoles, pero esta vez como protagonistas. De los primeros realiza *El baisano Jalil* (1942) y *El barchante Neguib* (1945), y de los segundos *Los hijos de don Venancio* (1944) y *Los nietos de don Venancio* (1945). La figura o la función que se representa en estas cintas es, de hecho, la misma: un hombre bonachón, amante de la familia, obsesionado por el trabajo, que bandea entre la ridiculez y el encanto, y a quien define su buen corazón. El dolor por el desarraigo y la discriminación le hace soltar, en cada una de estas cintas, largos discursos para demostrar el cariño que el personaje en cuestión le tiene a México y la generosidad de este país al recibirlo.<sup>10</sup>

*El baisano Jalil* narra la historia de Jalil Farad. México aparece como un mundo moderno y próspero de grandes edificios y dinámicas tiendas entre las que destaca la de Correo Mayor núm. 28, propiedad de nuestro protagonista. Es un hombre muy rico, pero la película inicia con el recuerdo de la cajera del almacén que en un *flash back* cuenta el pasado de Jalil: era un abonero que recorría la ciudad y acababa ayudando a todos (el cargador que lo acompañaba decía: "¡Cuándo se le quitará lo tarugo!"). A ella le pagó la renta salvándola del embargo, le prestó dinero y le dio trabajo. Así, recuerda la mujer, "luchando aquí, trabajando allá hasta que llegó a tener este almacén que representa muchos años de incesante trabajo". Esto es: ahora Jalil Farad es rico, pero antes era pobre. El barchante Neguib todavía lucha: tiene un puesto de telas en el mercado: es un local simple y pequeño y cada noche cierra la ventana de madera con una tranca. Las relaciones que mantiene con sus colegas es cálida. Venancio tiene un grande y limpio almacén de ultramarinos llamado La Ciudad de Oviedo, pero no olvida cuando dormía en las duras tablas del mostrador de la tienda (*Los nietos de don Venancio*). Sus empleados visten pulcramente saco blanco y corbata y representan a la Península en su conjunto, porque provienen de varias regiones. El catalán habla con marcado

<sup>10</sup> *Los hijos de don Venancio* inicia con el siguiente texto: "Dedicamos esta película a todos los españoles que llenos de ilusiones, sin más fortuna que un corazón de oro y férrea voluntad llegaron a nuestra América para engrandecerla con su tesón y trabajo como si fuera su propia patria."

acento y defiende sus diferencias, sin embargo todos lo aprecian.

Frente a este esfuerzo de los emigrados contrasta la figura de quienes no quieren trabajar. En *El baisano Jalil* lo representa Guillermo de la Rada, aristócrata rodeado de una familia ociosa y pretenciosa. Todos sus negocios están arruinados: la hacienda La Purísima, el rancho El Pajar y la mina La Esperanza no le dan un centavo. Por si fuera poco, don Guillermo se dedica a escribir libros de historia, lo que se plantea como el colmo de la ociosidad. Ahí está el hombre haciendo "garabatos históricos, perdiendo el tiempo miserablemente". Sus actividades contrastan con el comercio, que representa la modernidad del nuevo México, con rostro de libanés. En el caso de Neguib esta figura de contrapunto la ofrece su propio hijo y en el de Venancio su yerno.



Cartel de *Los nietos de don Venancio* (1945).

La familia de Jalil es toda concordia y armonía. Su esposa Suad (Sara García) y su hijo Selim (Emilio Tuerro) viven en una casa de enormes espacios, llena de mosaicos y arcos de herradura. Neguib vive con Sara y sus hijas en la vecindad y Venancio, que es viudo, con sus hijos en un palacete. Suad pinta sus grandes ojos y se peina y adorna como en su tierra, pero siempre aprovecha las ofertas del almacén de su marido y hace ella misma la compra en el mercado, para ahorrar. Esta familia aparece unida por lazos muy fuertes y sus miembros siempre se ayudan entre sí. El dolor de cada uno de ellos lastima a los otros. Suad dice a Selim: "Tu dolor que es el de tu padre es mi dolor (...) estamos solos en el mundo y nos tenemos que ayudar unos a otros." Ésa es la clave de esta familia unida y fuerte, que por otro lado es el ideal del cine mexicano. Venancio ha quedado viudo desde que sus hijos eran pequeños, pero mantiene sus conversaciones cotidianas con el retrato de la difunta Lupita: la estructura familiar no debe resquebrajarse, aunque implique aceptar en casa al yerno, borracho y vago. En *Los nietos de don Venancio* el hombre encuentra a su novia de juventud, también viuda, que busca el reinicio de sus relaciones, pero "el indiano" mantiene la fidelidad a la familia que ha formado. La familia es, entonces, un elemento que les ofrece seguridad y cobijo.

Los extranjeros son diferentes, pero los hijos —dicen las películas— ya están integrados a México: Tiburcio, el hijo futbolista de Venancio juega en el Atlante y no en el Asturias. Cuando los De la Rada invitan a Jalil y a su familia a pasar unos días en su hacienda el libanés quiere impresionarlos: se viste de charro para los paseos y de *smoking* para la noche, y en la fiesta canta y baila una ridícula canción. Selim se da cuenta de que todos se ríen de él y le dice: "Le suplico que no se ponga usted más en ridículo", e informa a la concurrencia: "Mis padres, como toda la gente sencilla y buena han querido ganárselos a ustedes. La música de nuestra tierra no es esa cosa ñoña que acaban de escuchar" y se suelta cantando una versión romántica de algo que se supone tradicional, que queda a tono con la reunión y hace eco en todas las muchachas que se dedican a coquetearle. Así las cosas, su comentario rencoroso, en el sentido de que "no dejaremos de ser más que los árabes graciosos y el pretexto amable para que ustedes se diviertan a nuestra costa", es sólo un exceso retórico. Él entiende el código del lenguaje, los usos y costumbres sociales y se mueve con soltura.

Cuando Selim quiere consolarse de los amores fallidos con la hija de De la Rada decide hacer un largo viaje a Europa, en lugar de intentar conocer Líbano: este mundo ya no entra en sus planes.

En el caso de Neguib el hijo no se parece a Selim: Farid se avergüenza de los padres, "gente humilde y extranjera", se cambia el nombre por el de Alfredo y además no los recibe en su departamento cuando llegan a la ciudad, porque cree que pueden entorpecer su noviazgo con una muchacha rica. Cuando los amigos confunden a la madre con una sirvienta él no los desmiente, y ahí Sara (Sara García) se parece a tantas madres mexicanas que sufren sin consuelo.

Un elemento de diferencia es el manejo del idioma. Pardavé-libanés habla siempre confundiendo las letras y las personas. Cuando Suad declara que "yo no entiendo ni media balabra" él contesta "ya te explicaré a usted después en nuestro idioma". Venancio se la pasa diciendo "me cachis" y "rapacín". El idioma es un lastre, pero, al fin y al cabo no les ha impedido triunfar. Se exalta como parte de la gracia y simpatía que ostenta Pardavé en estas cintas.

A pesar de esa característica cultural que los hace ocupar el lugar del "otro", su origen de lucha y pobreza los incluye en el país. Por eso son capaces de apoyar, sin juzgar, a quienes están en desgracia. Jalil no censura a su cajera, madre soltera, sino sólo le marca con cariño la imprudencia. Neguib está inmerso en este mundo donde los hijos hacen sufrir, no se da ínfulas de moralidad. Su actitud recuerda a la de Jalil: conoce casualmente a la costurera Isabel, joven soltera y embarazada precisamente de su hijo Alfredo. Él se hace su amigo y la ayuda, sin saber del futuro parentesco, le dice a Isabel: "Cosas que pasan, ¿no?, cosas que tienen que pasar. Yo tengo dos hijas, Chabelita, por eso la comprendo. Dios libre a mis hijas de caer en manos de un desalmado como ése." La oportuna escena que sigue es la de su hija Natalia a punto de iniciar la ruta por la que camina Chabelita: la muchacha le dice a Alejandro (con quien Alfredo comparte departamento): "¿Me juras cumplir tus promesas? (...) estoy cansada de vivir pobremente, sin ningún aliciente, sin ninguna esperanza." En este caso llega su hermano Alfredo a salvarla pero lo interesante es que ella puede estar amenazada exactamente igual que cualquier muchacha, como Alicia, la hija de Venancio, que se fue con el novio.

Españoles y libaneses son seres de este mundo

mundano. Suad (Sara García) se caracteriza por contar con los atributos zoológicos que uniforman a las mujeres de la nacionalidad que sean. Es así porque comparte una esencia humana con los otros personajes de luces y sombras. Ella puede decir: "Mi corazón de madre me dice que algo le pasa [a Selim] y ya sabe usted que mi corazón nunca se equivoca." Cuando ella decreta que Marta es buena su argumento es contundente: "Entre mujeres sabemos", concluye sin necesidad de decir nada más. En esta cinta también Jalil hace alarde de intuición. Sara, la madre de Farid, se comporta como se espera de cualquier mujer. Ante los problemas se pregunta: "¿Qué pecado habré cometido para que mis hijos se comporten de esta manera?", mientras el padre lamenta: "Nunca debimos haber salido de nuestro pueblo." Ambos actúan como buenos exponentes del melodrama mexicano. Su dificultad para adaptarse es tan sólo debida al lenguaje y a ciertas costumbres, pero no en cuanto a su esencia humana y, como cualquiera, están expuestos a los problemas de ingratitud filial, de la justicia, de la pobreza, etc. Es la cercanía a la pobreza la que los hace humanos, la que les da la capacidad de amar.

En *El batsano Jalil* el protagonista se ha empeñado en casar a Selim con Marta, la frívola hija de don Guillermo, a quien constantemente le presta dinero. Entre los muchachos aparecen los malos entendidos que el cine mexicano presenta como preámbulo y síntoma del verdadero amor, pero los conflictos no son por diferencias de cultura sino de clase social, "de carácter, de forma de ser". Entre ellos cabe el pleito porque cabe la comunicación: su diferencia no es radical: a ambos les gustan las canciones románticas y la noche de luna en la hacienda.

Jalil toma la iniciativa de pedir la mano de Marta, sin avisar a Selim y la familia de ella lo rechaza. Las palabras que dicen son: "¡Ese extranjero!, ¡el hijo de un árabe!" Tanto el interés de Jalil por salir de su ambiente como el desprecio de los aristócratas sueñan poco veraces. Jalil queda sorprendido, anudado entre dos situaciones: su prepotencia y su ingenuidad: se equivoca al creer que con su dinero lo puede comprar todo: "No hay nada en la vida que resista la fuerza del dinero", había dicho, pero también expresa a favor de la igualdad de los hombres que "la única diferencia es la que hay entre la clase honrada y la que no lo es, entre el hombre trabajador y el vago". Es en el dolor que se justifica el siguiente discurso:

Por el solo hecho de ser libaneses [lo han rechazado], como si el sol no alumbrara igual en el Líbano que en esta tierra bendita que nos brindó hospitalidad sin distinción de razas (...) ¿No quiere Dios que todos sus hijos sean iguales? ¿Dónde está la diferencia? A la hora de nuestra muerte nos vamos a presentar ante Él, yo sin dinero y ellos sin su abolengo (...) ¿Yo no he trabajado como si fuera mexicano? ¿No he hecho por esta patria más que toda esa familia? ¿No quiero a México como si fuera mi propia patria? Mi hijo de mi alma, ¿no es maxacano?

Este discurso, en su sentido general, lo repetirá Venancio (cuando su yerno lo llama "gachupín") y Neguib.

Así, en las cintas en que actúa Pardavé, libaneses y españoles son seres trabajadores, cálidos, buenos padres, fieles maridos, y además están cerca de los problemas del pueblo y son capaces de comprender. La pregunta que está detrás es: ¿qué tan diferentes-qué tan iguales son? Se discrimina lo diferente pero, en este caso no lo es, ya que, al fin y al cabo, a estos grupos se los puede reconocer y tocar.

### *Bajo el modelo de Pardavé*

La imagen de Pardavé se estereotipa y se convierte en un modelo a seguir. El libanés se ha convertido en un bonachón cuidadoso del orden. En *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez, 1952) también don Elías es un buen padre, trabajador, amante del orden y también se ve envuelto en una serie de situaciones que no comprende: se rasca la cabeza sin entender, abrigado con su sarape de Saltillo, cuando entre Pedro (Infante), Jorge (Negrete) y las muchachas se juegan los malentendidos. ¡Hasta en la comedia ranchera este personaje-función representa la bonhomía del padre cuidadoso!

Sí, estos libaneses se presentan como buenos hombres y jefes de familia. Generalmente son figuras de edad, pero Said Bachur, recién llegado de Líbano, es guapo y joven. Llegó a México con mucho dinero que heredó de un tío, habla cuatro idiomas, es ingeniero textil por la Universidad de Beirut y quiere poner una fábrica de medias en Guadalajara. Es tan gentil que soporta las normas de las "camisas pintas", feministas fascistas en *Arriba las mujeres* (Orellana, 1943). Para poder casarse con Luz, la pintora, debe compartir con ella todos los derechos y obligaciones. Ella explica: "Que si el marido llega tarde a casa, yo también", Said



contesta apenado: "Yo nunca llego tarde a casa." "Que él va al cabaret, yo también. Al cabaret nos vamos los dos juntos, ¿no le barece?" La muchacha acepta feliz el matrimonio pero él debe pasar el examen con su suegra, la líder de la "camisas pintas", que le exige fidelidad. Said, asombrado, replica: "¡Fidelidad completa, señora! ¿Qué no ve que yo soy árabe?" Sólo se molesta cuando a los tres meses de casado la suegra le impide dormir con su esposa, y entonces entra a la Liga de los Maridos Oprimidos. Cuando todo se compone y sabe que va a ser padre su felicidad anuncia a un Jalil Farad en ciernes.<sup>11</sup>

*La razón de la culpa* (Ortega, 1942), previa a las de Pardavé, muestra a un español joven envuelto en el amor a una mujer casada. Roberto (Pedro Infante) ha conocido a María Paz (Blanca de Castejón) en un barco, en el que viaja para cobrar la herencia que le dejó su padre, mexicano, al morir. En México se encontrarán nuevamente, pero el sentido del deber impide a la mujer dejar a su anciano marido. Al final se casa con la hija del matrimonio: al fin y al cabo en el cine mexicano las mujeres son intercambiables. El joven español reunía las características de la humildad que da haber sido pobre, el espíritu de iniciativa y trabajo, y una gran soledad que requería de la compañía femenina.

*Dos huerfanitas* es un dramón de Rodríguez (1950) en que Elvira (Chachita) y Teresita (Tucita) escapan del orfanatorio, porque la primera busca a su madre. Los problemas se suceden uno tras otro hasta que el tío de Teresita, también llamado Venancio, llega de España para buscarla: llega con chaleco, corbata, traje bien cortado, elegante y seguro de sí mismo, pelo blanco, cartera bien surtida y capacidad de mover cielo, mar y tierra para encontrar a la sobrina prófuga y recogerla con afecto: "Cuando lleguemos a España vas a tener muchas amiguitas. Yo no tengo hijos, he vivido siempre solo. Ahora tu serás mi hija." Mientras se arreglan los boletos de avión siguen sucediendo desgracias. Hay una escena nítida: Elvira llora desconsolada sobre la tumba de su madre, la cámara la toma desde el piso, a ras de tierra y la música comparte la grandilocuencia de la escena cuando vemos irrumpir unas piernas sólidas, unas manos que sin dudar y con firmeza la alzan y con cariño la abrazan, y una actitud que corrobora la generosidad: "Vine a México en bus-

ca de una sobrina y me llevo dos hijas." En *Los hijos de la calle* (Rodríguez, 1950), continuación de este filme, se sigue el mismo tenor.

A veces estos solitarios sufren mucho. En *Azahares para tu boda* (Julián Soler, 1950) Pardavé representa a Botros Slim, viejo amigo de la familia de Felicia (Marga López) que ha seguido de cerca todos los percances que impiden a la muchacha contraer matrimonio con su novio, Carlos. El amigo español de la familia, Aurelio Cabrera (Andrés Soler) argumenta que "los hijos son la defensa y la fortaleza del hogar" mientras Slim defiende la soltería, pero, al paso del tiempo se lamenta de la soledad y, animado por la madre de la muchacha, ofrece matrimonio a Felicia, le asegura que nunca le faltará dinero y hace gala de bonhomía. La muchacha se disculpa diciendo que lo quiere como a un segundo padre con lo que el hombre se siente "jubilado para asuntos amorosos". De cualquier manera, gracias a la amistad, será atendido en la vejez por Felicia.

### *La Guerra Civil española*

En los años que aquí tratamos un tema que no podía pasar por alto es la Guerra Civil española. Contemporánea al conflicto (o sea anterior al periodo que abarca este trabajo) tenemos ya una cinta: *Refugiados en Madrid* (Galindo, 1938). Es una cinta interesante que, con todas las distancias guardadas, parece prefigurar a *El ángel exterminador* de Luis Buñuel.

La película inicia con un texto que informa que el filme no tiene intenciones políticas y sólo responde al humanitarismo del derecho de asilo, del cual el gobierno de México ha hecho gala. Ése es el tema medular. La historia es como sigue: en Madrid, en 1936, en una embajada latinoamericana que podría ser la mexicana, se refugian diversos tipos de españoles. Suponemos que los asilados son "nacionales", pues el gobierno de Madrid en ese año es republicano, pero la película no aclara nada y está llena de incongruencias. Los asilados conforman un microcosmos: la cantante de couplés (María Conesa), el viejo político, el ladrón de alhajas, la marquesa y su hija, la mujer embarazada que da a luz con riesgo de su vida, el cascarrabias. Todos comen sus escasas raciones de papas y soportan los bombardeos. La marquesa se sorprende: "Nunca creí que nos viéramos sentadas en la misma mesa con toda

<sup>11</sup> Véase Julia Tuñón, "La risa como conjuro. El feminismo en el cine mexicano de la edad de oro" [en prensa].



Mantequilla y Lola Flores en *¡Ay, pena, penita, pena!* (1953).

clase de gente." La trama la desata el espía, representado por Arturo de Córdova, quien enviaba información al exterior usando los aparatos de radio que escondía en su camioneta el proveedor de víveres, y que de esta manera, viola el derecho de asilo.

La película trata de evitar la toma de partido: el embajador solicita a los asilados "se abstengan de hablar de cuestiones políticas para evitar problemas" y más tarde los radios se desconectan para suprimir altercados. En realidad el que evita tomar posición es el director, porque quiere que el derecho de asilo sea el protagonista. Esta cinta es confusa, pero creo que prefigura el tono del tema: la posición política se minimiza para exaltar el asilo que propicia la unidad entre lo es-

pañol y lo mexicano. Estamos en la misma idea de las otras imágenes, aunque ahora el amor tome otro tono.

A pesar de que había muchos refugiados en la industria del cine mexicano, la guerra se menciona poco en las cintas. En *Me ha besado un hombre* (Julián Soler, 1944) se dice, muy de pasada, que Luisa debe disfrazarse de hombre y aprovechar el pasaporte de su hermano haciéndose pasar por él, porque al salir de España y llegar a México después de la guerra, observa que hay dificultades para que las mujeres encuentren trabajo. La trama de la película tiene poco que ver con esta anécdota.

En *El hijo de nadie* (Contreras Torres, 1945), don Santiago es el abarrotero generoso que se hace bolear

los zapatos con Policarpo, en la vecindad. Un día le cuenta su dolor por la familia separada: un hijo murió en la guerra y el otro no puede salir para reunirse con él. Al parecer los muchachos estaban en bandos separados. Las circunstancias no son claras y la definición política menos, pero el gesto de sufrimiento del hombre y las reflexiones que provoca en Poli se convierten en punto medular: el limpiabotas no tenía padre, era "el hijo de nadie" y sufría por eso. Don Santiago le hace adivinar que hay padres que se duelen por los hijos, que sufren, y ese dolor los hermana con los pobres, sean de la nacionalidad que sean.

*Una gallega en México* (Julián Soler, 1949) forma parte de una serie<sup>12</sup> que quería aprovechar el éxito en Argentina de Niní Marshall. Recoge una serie de esquemas que ya hemos visto en otras cintas. La trama muestra la vida de una gallega, Cándida, y su hija, Aurora, que viven solas en México. La madre tiene una panadería en un mercado y constantemente pelea, incluso a golpes, con el carnicero de enfrente, Robustiano. Cuando el hombre la quiere ofender le dice "¡Refugiada!" y ella se encoleriza: "Eso lo será usted, jidolo de Tlaquepaque!" Pero la hija le recuerda: "Eso es lo que somos." Entonces nos enteramos de que lo que molestaba a Cándida no era el hecho, sino el tono (igual que a Venancio le molestaba que le dijeran "gachupín"). Luego sabremos que ellas perdieron al marido y padre en la guerra y pasaron cuatro meses en un campo de concentración. El apoyo de los vecinos era evidente hasta que Rodolfo, hijo de Robustiano y novio de Aurora, decide casarse con la muchacha. Su exnovia, Ernestina, la cabaretera del 9, inicia la duda: "Nadie sabe quién es ni en dónde nació." Lo peor se da en la fiesta por el santo de Cándida: un trío canta una tonada "...en los tristes campos de concentración han perdido lo que la decencia no puede perder". Por supuesto lo anterior lleva a muchos encuentros y desencuentros que permiten manejar la relación amor-odio entre México y España, y culmina con la boda doble: Cándida con Robustiano y Rodolfo con Aurora.

Lo medular se dice en los brindis de la fiesta del 16 de septiembre: "Brindo por esta tierra que, como madre mismamente nos abrió los brazos. Encontramos un nuevo hogar, nos dio alientos y esperanzas", dice

Cándida, y Robustiano: "Brindo por la dulce madre de América, por España y los españoles." Así las cosas, el episodio de la guerra sólo incide en un asunto de largo plazo: la similitud y la diferencia entre mexicanos y españoles y la manera en que los nietos son ya mexicanos.<sup>13</sup>

### *Al fin y al cabo... somos lo mismo*

Un subgénero importante para el tema que aquí nos ocupa son las coproducciones con la industria española que se inician con *Jalisco canta en Sevilla* (De Fuentes) de 1948. Se habían hecho películas en este sentido antes de las coproducciones, como *Una gitana en México* (Díaz Morales, 1943) o *Una gitana en Jalisco* (Díaz Morales, 1946), *Dos mexicanos en Sevilla* (Orellana, 1941) o *Morenita clara* (Joselito Rodríguez, 1943). En las coproducciones intervienen intereses de tipo económico y comercial: se quiere crear una hermandad filmica que se supone buen negocio y que en el filme, se plantea como una igualdad esencial entre España y México.

Lo fundamental para ambos países, se dice en los filmes, es el folclor. Ambos pueblos aman los caballos y los toros, las tertulias y la música, ambos tienen modismos al hablar. Se trata de diferencias secundarias porque, en cambio, se comparte la alegría, el idioma y la religión. Por eso el amor hombre-mujer se espera y se convierte en el hilo que une las dos telas, perfectamente compatibles en tanto iguales. Si en las cintas de Pardavé son ellos los que llegan a México, incluso Venancio se casa con una mexicana, en estas películas son las mujeres las que se integran. Este tipo de cintas puede hacerse porque actuaban sobre un estereotipo ya muy trillado: el español mundano, cálido y cercano.

En *Jalisco canta en Sevilla* el cantinero español de un pueblo de Jalisco le paga a Nacho (Jorge Negrete) y a su criado-amigo Chicote sus deudas y les perdona sus cuentas atrasadas porque sabe que Nacho acaba de recibir una herencia de diez millones de pesos de su abuelo hispano, al que nunca conoció. Para cobrarla, los mexicanos van a Sevilla donde unos parientes gallegos tienen un hotelito y donde sucederán mil

<sup>12</sup> *Los enredos de una gallega* (Fernando Soler, 1951), *Una gallega baila mambo* (Gómez Muriel, 1950) y *Una gallega en La Habana* (René Cardona, 1955).

<sup>13</sup> Moisés González Navarro hace notar que norteamericanos y alemanes, contra una generalizada suposición, se casan con mexicanos más que los españoles. *Op. cit.*, vol. II, p. 126.

enredos. Naturalmente los de índole amorosa tienen un lugar especial y acaban en la boda de Nacho con Araceli (Carmen Sevilla), hija del protector de los muchachos.

Esta película se convierte en el modelo de una serie de cintas que se parecen mucho entre sí. Quiero destacar varias constantes:

1) El amor entre los dos países se plantea como un amor hombre-mujer y garantiza la integración de la prole. Sin embargo parte de la trama cinematográfica son los malentendidos del caso. En *Jalisco canta en Sevilla* Nacho ha besado a Araceli, pero le dice que en México "un beso no tiene importancia", lo que crea una serie de suspicacias. En *Gitana tenías que ser* (Baledón, 1953), unos productores de películas han contratado a Pastora de los Reyes y quieren inventar un romance con un mariachi sacado del Tenampa: Pablo Mendoza (Pedro Infante). Los susodichos se odian, porque, en realidad, se aman.

2) El lenguaje: "En qué idioma tan difícil habláis los mexicanos", dice la criada del hotel en *Jalisco canta en Sevilla*. Se trata de destacar una diferencia que finalmente resulta no ser tanta: los amorosos se entienden de cualquier manera. Pronto Araceli está diciendo "tarugadas", "oritita" y "me repatea". Pero los mexicanos también incorporan en su léxico palabras castizas, especialmente si se trata de piropear a las muchachas. Se busca, otra vez, marcar la ambigüedad entre similitud y diferencia. Las canciones, por otro lado, cumplen la función de comunicar aquello que las palabras no alcanzan a expresar.

3) El folclor que se enfrenta a otro folclor. Los muchachos vestidos de charros en las calles y en la cantina, por ejemplo. Las mujeres vestidas de olanes y trajes de lunares, particularmente cuando el género toma la figura de la gitana como si fuera lo español por antonomasia. En *¡Ay pena, penita, pena!* (Miguel Morayta, 1953) Luis (Aguilar) y Antonio (Badú) Melgar, hermanos, andan de charros por las calles de España y Carmen Heredia (Lola Flores) vende lotería en traje de olanes. Los tres protagonistas visten trajes típicos en España pero al llegar a México cambian su atuendo por ropa moderna, de civil. Esto también sucedía en *Los nietos de don Venancio*, donde en la aldea asturiana todos visten trajes regionales, incluyéndolo, lo que no sucede en México. En este caso se justificaba por tratarse del ámbito rural. También en esta cinta, cuando el hombre visita su tierra natal con su hija Ma-

rilú, vemos que ellos utilizan tren, barco, avión, auto para el traslado, pero en cambio, para llegar a la aldea necesitan tomar una carreta de caballos. México se presenta como un país moderno mientras que España se mantiene en la tradición (¿o será en el atraso?). En *Gitana tenías que ser*, Pastora de los Reyes llega acompañada de toda su familia y desde el primer momento aparece un conflicto con la tecnología ante la que los mexicanos se muestran muy desenvueltos: los gitanos llegan echando pestes del avión y se asustan sobremanera cuando ven una televisión.

A pesar de esta diferencia a todos les gusta cantar. En estas películas cualquier oportunidad sirve para solazarse con canciones típicas y, cuando la pareja se empieza a entender, cantan al alimón. Dentro de esto la música se convierte en un elemento medular, de manera que una gitana sola y perdida en México como Carmen Heredia puede encontrar un lugar llamado España Cañi para iniciarse como artista de canto flamenco.

Tanto en esta película como en *Gitana tenías que ser* la mujer le pide al mexicano que le muestre el verdadero México, y en ambas cintas los muchachos cumplen llevándolas al Tenampa y a las cenadurías populares de Garibaldi. En ambos casos, durante el desencuentro amoroso, la mujer va a buscar al hombre en la noche a esos lugares, sabe que en ese "México verdadero" es en donde encontrará al galán apesadumbrado ahogando sus penas en alcohol. Significa que ellas aceptan al país más allá del folclor. En *¡Ay pena, penita, pena!* la mujer va a buscar a Luis, vestida de olanes y tela de lunares. Los mariachis observan el abrazo y entonces se retiran: el romance está logrado, no es necesario hacer mayor alarde musical.

4) La serie de rasgos culturales comunes e intercambiables. Uno destacado es la religión. En *¡Ay pena, penita, pena!* Carmen está en España y quiere hacer un ruego a la Virgen, pregunta cuál es la de los mexicanos, porque —dice— cada pueblo tiene la propia. Se dedica, entonces, a pedir con fervor a la Guadalupana, aunque a ratos se equivoca y solicita a La Macarena. Lo importante es la fe. En *Dos charros y una gitana* (Venegas, 1956) las reacciones entre españoles y mexicanos son iguales. Miguel Caballero (Capetillo) habla por teléfono con su novia y se enfadan. Él dice al apoderado: "Me ha colgado", y éste contesta con sorna: "Como no sea de un árbol", y en otra ocasión el que lo hace es él, la muchacha pone el mismo gesto y

dice lo mismo: "Me ha colgado", para recibir la misma respuesta del cura: "Como no sea de un árbol". Este tipo de *gags* son comunes y llevan a una concepción de continuidad y, por lo tanto, de identidad.

### *Balance*

La imagen que hemos visto de españoles y libaneses es generalizada. La vemos tanto cuando ellos aparecen como figura de fondo como cuando ocupan el lugar protagónico, cuando salen en un melodrama y nos quiere hacer llorar o en un musical que convoca a que todos cantemos a voz en cuello. Es sorprendente esta continuidad en todo tipo de cintas. Aquí me parece importante insistir en un aspecto que caracteriza al cine mexicano y que es la improvisación, lo que hace que difícilmente las imágenes sean premeditadas. Más bien se trata de un cine hecho en forma rápida que expresa situaciones sin previa reflexión y muestra, así, las ideas imperantes en la sociedad. Lo anterior me permite presumir que esta idea de estos extranjeros era parte de la mentalidad de los mexicanos en esos años.

Observo que la imagen que se tiene de españoles y libaneses está marcada por la ambivalencia: aunque ellos se comporten en forma dura o extraña, son buenos. La frase que más le dicen sus hijos a Venancio es: "Usted se empeña en aparecer como un ogro cuando es más bueno que el pan." Se trata de seres cálidos y cercanos, que se pueden tocar y se identifican con los mexicanos. Se plantean como "lo otro" que permite destacar "lo propio", pero la diferencia es sólo de forma: la manera de hablar o las costumbres. En el fondo son tan humanos como los mexicanos: comparten la esencia humana que es más zoológica que cultural o de nacionalidad. Así, se convierten en un puente para la segunda generación, que será ya de nacionales totales. Si ser emigrante implica el dolor de perder un lugar y la necesidad de encontrar otro, el cine mexicano ofrece uno de excelencia a estos foráneos, no sin antes, claro está, jugarles el ritual de la novatada, hacerles sufrir la discriminación, poner a Jalil a cantar una canción ridícula, a Venancio a dormir en el mostrador, a las gitanas a soportar los berrinches de sus

charros. El premio será integrarse a este país moderno y prometedor que el cine anuncia.

La posibilidad de éxito la brinda esa humanidad que tienen gracias a que son o han sido pobres: al estar cerca del dolor comparten los riesgos del mundo: el sufrimiento se convierte, entonces, en un privilegio. Ellos se diferencian de otros extranjeros porque no vienen a saquear al país: no, ellos dan su trabajo y sus hijos. Son iguales y las pequeñas diferencias se suplen con el afecto: también ellos son *querendones*. Cándida, la gallega, es invitada por sus vecinos a la fiesta de la Independencia de México, queda perpleja porque las palabras que usan son en *argot*, pero dice: "No entendí nada, hablan muy mal pero, de corazón a corazón, vaya que lo he entendido." También el código moral imperante, la concepción del honor y del amor les ayuda: alisa el camino para poder marchar. El interés que expresan por la familia se convierte en un modelo. La religión es también parte importante del mismo código: Ching Chong, en *Café de chinos* (Joselito Rodríguez, 1949) tiene mayores dificultades para integrarse: debe cambiar su religión y pasar de Buda a la Virgen de Guadalupe le significa un esfuerzo palpable. También la diferencia de su aspecto físico es contundente y lo sitúa en un mundo en donde queda solo y marginado.

En ese tren en que viajaba el barchante Neguib todos los viajeros debían tener miedo: seguramente eran muchos los que viajaban a un mundo desconocido, donde las dificultades eran mayores que en su pueblo, donde sería necesario trabajar duro y enfrentar problemas. Todos buscaban su espacio. En México, no sólo españoles o libaneses migraban y el dolor los unía a todos. Españoles y libaneses, en el cine, se convierten en un modelo a seguir ante tan ardua situación.

El dolor unificador y el derecho de asilo. Suenan muy generoso, pero tiene sus bemoles. Si la pregunta es, en mucho, ¿qué tan iguales-qué tan diferentes son?, ¿hasta dónde los discriminamos-hasta dónde nos discriminan?, la imagen es precisa: libaneses y españoles serán condenados al sufrimiento de tener que parecerse al estereotipo como requisito para integrarse al país en términos de igualdad. Si ellos no lo logran, los hijos habrán de gozar los resultados. Al final, ¿quién sería el conquistador?, ¿quién sería el dueño del futuro?